

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

FERNANDO SATT CORRÊA

**CRÔNICAS MUSICADAS DE UMA CIDADE - REPRESENTAÇÕES DO RIO DE
JANEIRO NAS LETRAS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO SÉCULO XX**

Porto Alegre

2009

FERNANDO SATT CORRÊA

CRÔNICAS MUSICADAS DE UMA CIDADE - REPRESENTAÇÕES DO RIO DE JANEIRO NAS LETRAS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Me. Vitor Necchi

Porto Alegre

2009

FERNANDO SATT CORRÊA

CRÔNICAS MUSICADAS DE UMA CIDADE - REPRESENTAÇÕES DO RIO DE JANEIRO NAS LETRAS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Me. Vitor Necchi

Prof^ª. Dr^ª. Maria José Lanziotti Barreras

Prof. Dr. Carlos Gerbase

paradoxo.

os laços do tempo
são os únicos que resistem
ao peso esmagador da rotina
porque é de algodão
o barbante das horas
e, ainda que não volte
quando desenrola,
o futuro guarda um fio
tênue e resistente
de ligação com outrora.

há um resto de escuridão
em toda aurora
há um pouco de riso
que chora.

À Dina, que fez do riso a crônica de
uma vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Vitor Necchi, pela amizade e por todo o envolvimento e incentivo neste trabalho, desde o período mais embrionário.

Aos meus colegas de trabalho na revista Noize, pela união que faz a força.

À minha namorada, Maria Joana, pelo infinito companheirismo.

Aos meus pais e irmãos, pela força.

RESUMO

Este trabalho investiga as letras de música popular brasileira produzidas no século XX. O objetivo principal é o de revelar as representações da cidade do Rio de Janeiro presentes nessas composições, a partir de referenciais bibliográficos que mapearam os gêneros musicais de vertente popular no século XX e de teóricos que permitam uma tentativa de aproximação entre letra de música e o gênero crônica. A partir da análise das canções foi possível evidenciar o momento em que as menções à violência tornaram-se recorrentes na MPB e a oscilação, ao longo do século, do espaço em que as narrativas se desenvolvem, entre os morros e a Zona Sul.

Palavras-chave: letra de música – Rio de Janeiro – crônica - MPB

ABSTRACT

This paper investigates the lyrics of Brazilian popular music produced in the 20th century. The main objective is to disclose the representations of Rio de Janeiro city made on those songs, which are compared to the Brazilian journalism genre, chronicle. The research is based on bibliographic references that mapped the Brazilian popular music genres and in studies of chronicle. After the investigation, it was possible to identify in what moment the songs started mentioning the urban and state violence, and the variation of locations in which the storylines develop, between the ghetto and the rich areas.

Key Words: music lyrics – Rio de Janeiro – chronicle – MPB – Brazilian popular music

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OS RITMOS E GÊNEROS MUSICAIS DO RIO DE JANEIRO - A ERA DA INGENUIDADE (1870 – 1964).....	15
2.1	PRIMEIROS ANOS – O CHORO, O MAXIXE E O TANGO BRASILEIRO (1870 – 1899)18	
2.1.1	Primeiros Anos – Compositores mais expressivos.....	20
2.2	O CARNAVAL COMO CATALISADOR DA MPB	21
2.3	FOLIA DA CLASSE MÉDIA – AS MARCHINHAS	22
2.4	CONVERSA DE BOTEQUIM – NASCE O SAMBA.....	23
2.4.1	O samba de breque	24
2.4.2	O samba-enredo	25
2.4.3	O samba-canção	27
2.5	DE FRENTE PARA O MAR – A BOSSA NOVA	28
2.5.1	Adeus, Zona Sul - A bossa nova se divide	31
2.6	O SAMBA VOLTA À ARENA.....	34
2.7	OS INCLASSIFICÁVEIS – JORGE BEN E TIM MAIA.....	35
3	RITMOS E GÊNEROS MUSICAIS DO RIO DE JANEIRO- O BRASIL RECONHECE A VIOLÊNCIA (1964 – 2001).....	38
3.1	A ERA DOS FESTIVAIS E A CANÇÃO DE PROTESTO	39
3.2	O ROCK NO RIO - BROCK	42
3.3	O FUNK CARIOCA	44
4	AS LETRAS DE MÚSICA ADMITIDAS COMO CRÔNICAS.....	47
4.1	A CRÔNICA	48
4.2	A LETRA DE MÚSICA BRASILEIRA.....	50
4.3	A LETRA DA MPB COMO CRÔNICA.....	52

4.3.2 Os grandes cronistas da música popular brasileira	54
5 O RIO DE JANEIRO NAS LETRAS DA MPB - ANÁLISE	57
5.1 CHORO, MAXIXE, TANGO E VALSA	59
5.1.1 Corta-Jaca	59
5.1.2 Vem cá, mulata	60
5.1.3 O Rio antigo	61
5.2 MARCHA DE CARNAVAL.....	62
5.2.1 Ó abre alas.....	62
5.2.2 Good-bye	63
5.2.3 Moleque indigesto	64
5.2.4 Cidade maravilhosa.....	65
5.2.5 Primavera no Rio.....	66
5.3 SAMBA.....	66
5.3.1 Pelo telefone.....	67
5.3.2 Miserê	67
5.3.3 A Favela vai abaixo	68
5.3.4 A malandragem	69
5.3.5 Com que roupa?	69
5.3.6 Coisas nossas	70
5.3.7 Alvorada	71
5.3.8 Dama do cabaré	72
5.3.9 Acertei no milhar	72
5.3.10 O bonde se São Januário.....	74
5.3.11 Boogie-woogie na favela	74
5.3.12 Copacabana.....	75
5.3.13 Rio	76
5.3.14 Barracão	76

5.3.15 Zé Marmita	77
5.3.16 Mãe solteira	77
5.4 BOSSA NOVA	78
5.4.1 A felicidade.....	78
5.4.2 Desafinado	79
5.4.3 Corcovado	80
5.4.4 Meditação	81
5.4.5 Se é tarde, me perdoa	81
5.4.6 O barquinho	82
5.4.7 Influência do jazz.....	83
5.4.8 Ela é carioca	84
5.4.9 Garota de Ipanema.....	84
5.4.10 O morro não tem vez	85
5.4.11 Balanço Zona Sul.....	86
5.4.12 Rio	86
5.4.13 Samba do avião	87
5.5 INCLASSIFICÁVEIS	88
5.5.1 Mas que nada	88
5.5.2 Amor de Carnaval	88
5.5.3 Cadê Tereza?	89
5.5.4 Cosa Nostra	90
5.5.5 Jesualda	92
5.5.6 Jorge da Capadócia	92
5.6 MÚSICA DE FESTIVAL E CANÇÃO DE PROTESTO	93
5.6.1 A voz do morro	94
5.6.2 Pedro pedreiro	94
5.6.3 Sabiá.....	96

5.6.4 Apesar de você	96
5.6.5 Samba de Orly	97
5.7 ROCK BRASIL (BROCK)	98
5.7.1 Pro dia nascer feliz	98
5.7.2 Egotrip	99
5.7.3 Óculos	100
5.7.4 Selvagem.....	100
5.7.5 Alagados	101
5.7.6 Babilônia maravilhosa.....	102
5.7.7 Bang bang.....	103
5.8 FUNK CARIOCA	103
5.8.1 Feira de Acari.....	104
5.8.2 Melô da mulher feia.....	105
5.8.3 Endereço dos bailes	106
5.8.4 Rap da felicidade	107
5.8.5 Rap das Armas.....	108
5.8.6 Rap do Silva	109
5.8.7 Rap proibido 9	110
5.8.8 O simpático.....	111
5.8.9 Só as cachorras	112
5.8.10 Dako	113
6 CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS.....	122

1 INTRODUÇÃO

Os historiadores, quando querem entender a realidade de uma época, utilizam-se muitas vezes de documentos jornalísticos e obras literárias como fontes importantes de sua pesquisa. Para escrever *O crime do restaurante chinês* (2009), que mistura história e ficção para remontar o Carnaval de 1938 e os quatro assassinatos que chocaram São Paulo na ocasião, o historiador Boris Fausto recorreu a reportagens publicadas em *O Estado de São Paulo*, *A Gazeta* e *Folha da Noite*, entre outros jornais. Também é de costume, na pesquisa brasileira, o uso daqueles textos que, desde sua gênese no país, misturaram as naturezas do jornalismo e da literatura e imprimiram visões de mundo particulares na escrita sobre o cotidiano: a crônica. Sevckenko (2006) recorre às crônicas de João do Rio (1881-1921) e de Machado de Assis (1839-1908) a fim de melhor compreender a *Belle Époque* carioca e a relação dos habitantes da cidade com a modernidade que se impunha. É seguro dizer, como afirma Pesavento, referente ao período de expansão da crônica, entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do seguinte, que o gênero foi a “modalidade por excelência de registro e expressão da cidade que se transformava” (1999, p. 181).

De certa forma, o mesmo pode ser dito da canção. Como nota Napolitano (2005, p. 11), “além de ser veículo para uma boa idéia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas boa para ouvir, mas também é ‘boa para pensar’”. Uma das razões para não se utilizar a canção ao reconstruir a história pode ser a subjetividade que a origina e a coloca, mesmo do ponto de vista da ficção, como um gênero de pouco valor. Há de se notar que a mesma subjetividade permeia o jornalismo e constitui a própria autoralidade da obra literária, ainda que as duas formas narrativas tenham pretensões distintas.

A motivação primeira deste trabalho é poder usar as letras de música brasileira como objeto de análise que possa revelar algo sobre a sociedade e a cultura, ou, dito de outra forma, o cotidiano e os costumes da vida na cidade do Rio de Janeiro. Do momento em que passou a ser a capital da colônia, em 1763, até meados da década de 1960, o Rio de Janeiro manteve-se como centro de irradiação de tecnologia, desenvolvimento e das principais vanguardas culturais do Brasil. Ao longo desse período desenvolveram-se na cidade ritmos e gêneros musicais tipicamente cariocas – a marcha de Carnaval, o samba, a bossa nova –, muitos dos quais passaram a habitar o imaginário da então capital federal. Se por um lado fizeram parte dessa força capaz de virar os olhos do mundo para o país, o que só vem a contribuir para sua validade enquanto registros representativos do Rio, por outro, recaí sobre as músicas uma

dúvida: se alimentam o imaginário, capacitam-no e são incididas pela capacidade dele de “inventar o mundo”, estariam, como a literatura, tornando-o convincente, desejável, plausível” (PESAVENTO, 1999, p. 173). Então, que Rio de Janeiro essas letras representam?

Há um outro fato motivador desta pesquisa: enquanto o golpe militar de 1964 ainda não era iminente, a bossa nova, um dos movimentos musicais de mais força no país, exportado para todo o mundo, eximia-se de qualquer responsabilidade político-social ao tratar apenas de amenidades como “o amor, o sorriso e a flor”, frase frequentemente utilizada para descrever os primeiros momentos da bossa. Este fato gerou no autor o questionamento: que outros Rios de Janeiro foram retratados nas letras de música brasileira? Como esses relatos diferem uns dos outros e como eles mudam ao longo do tempo? Esses acabaram se tornando os problemas de pesquisa desta monografia. Em torno da questão central, **quais são as representações feitas da cidade do Rio de Janeiro nas letras de música de vertente popular ao longo do século XX**, formaram-se essas questões periféricas: como os Rios de Janeiro mudam de gênero para gênero, de período para período? Que fatores podem ter levado à mudança das temáticas do samba para a bossa nova, do rock para o funk carioca?

Para que houvesse base para análise e síntese do que realmente traduziram e relataram as letras da MPB em meio ao desenrolar do século XX, foi importante uma leitura apropriada das mesmas. Para Napolitano (2005, p. 11), “o desafio básico de todo pesquisador que se propõe a pensar a música popular, do crítico mais ranzinza até o mais indulgente ‘fã-pesquisador’, é sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas [a da música para se ouvir e a da música para se pensar] da experiência musical”. O autor deste trabalho se propôs a aproximar as letras da MPB ao gênero crônica, no intuito de tentar revelar uma característica comum às letras e a esse híbrido de jornalismo e literatura: a capacidade de “conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos” (PESAVENTO, 1999, p. 10). Mais do que pelo valor da pesquisa para os campos do Jornalismo ou das Ciências Humanas em geral, o estudo do tema se faz necessário porque há carência de trabalhos de nível acadêmico sobre as letras do cancionário brasileiro, tão amplo em comparação ao número de estudos que busquem encontrar relação entre as letras de música e a realidade em que foram produzidas.

Além disso, ao aproximar as letras de música do gênero crônica, esta pesquisa traz para o âmbito acadêmico o estudo de um tratamento que de maneira recorrente é atribuído aos letristas: o de cronistas de sua geração, cronistas do cotidiano. Embora esta não seja a questão central de desenvolvimento deste trabalho, ela enriquece a leitura das letras na mesma medida em que é iluminada e discutida de maneira mais esclarecedora: mas afinal, o que há de

cronista em um letrista? O relato temporal que as letras deixam pode ser comparado aos relatos deixados pelos cronistas da história brasileira? Os legados de ambos são reverenciados com frequência, e as lembranças que evocam tendem a suscitar o mesmo tipo de discussão acerca do passado – seja pelos lugares de que falam, seja pelos costumes que relatam.

O presente trabalho está centrado na análise de letras de MPB. A aproximação destas do gênero crônica gera consequências no processo analítico, uma vez que modifica o objeto na medida em que lhe confere características que seus autores não lhe atribuíram originalmente. Sá escreveu que "a crônica funciona como uma espécie de passagem secreta por onde ingressamos no espaço do prazer, sem que isso elimine a nossa consciência da realidade opressora" (SÁ, 2002, p. 32). Nas letras de música, talvez se observe o contrário: parte-se do universo lúdico para, quem sabe, passar como que secretamente para o retrato de um período de repressão – como de fato aconteceu na música brasileira ao longo de décadas sob a égide ditatorial.

O método de pesquisa bibliográfico é fundamental a toda pesquisa científica, mesmo em temas incomuns, de bibliografia menos vasta, faz-se necessário o cerceamento do problema, buscando os conceitos que mais se aproximem dos assuntos em questão, a fim de definir as bases teóricas da pesquisa. Além dele, a metodologia utilizada no trabalho, embora não siga estritamente métodos consagrados, levou em consideração alguns conceitos de teóricos como Bardin (1977), como balizamento do processo de análise, na busca por uma amostra representativa. A aproximação das letras da MPB ao gênero crônica será baseada em Coutinho (1971) e Galvani (2005). A contextualização histórica, no que tange os aspectos social, cultural e político, será baseada em Sevcenko (2006). Tinhorão (1974) e Severiano (2008) são os principais historiadores da MPB referenciais para este trabalho. É necessário ressaltar que as poucas pesquisas acadêmicas – teses e dissertações – que aproximaram música e crônica e buscaram correlacionar as letras e a realidade em que se inserem foram importantíssimas para que se levasse este trabalho adiante.

Nos capítulos 2 e 3 encontra-se muito brevemente a história da música popular brasileira. Foram considerados os períodos e gêneros que possuíam importância significativa para a questão de pesquisa. Organizaram-se os gêneros e períodos cronologicamente e divididos em duas subseções. Em 2.1 foram descritos os gêneros situados entre o início do século XX e a bossa nova. Atribuiu-se à subseção o título de *Era da ingenuidade*, pois se tinha a noção geral de que as idealizações de um Rio maravilhoso, isento de problemas, estavam principalmente nas letras desse período. Em 2.2, intitulado *O Brasil reconhece a*

violência, estão os compositores da canção de protesto, os participantes dos grandes festivais televisivos e os gêneros BRock e funk carioca.

O capítulo 4 foi dedicado aos esclarecimentos sobre o gênero crônica e à tentativa de aproximá-lo das letras de música brasileira. Em 4.1 estão os conceitos sobre o gênero jornalístico-literário, considerações sobre sua gênese e desenvolvimento no Brasil e especificidades da crônica brasileira. Em 4.2 buscou-se, baseando-se nas escassas fontes disponíveis, conceituar a letra da canção brasileira, a possibilidade de se pensar a letra enquanto discurso e narrativa. Finalmente partiu-se para a busca de denominadores comuns entre crônica e letra e da flexibilização necessária para driblar possíveis barreiras entre eles, como, por exemplo, a da forma: crônica e letra de música têm formas distintas, que não devem ser vistas como impedimentos para essa aproximação.

Finalmente, no capítulo 5, fez-se a análise das letras componentes de gêneros e períodos apresentados em 2 e 3. Após a triagem das canções, feita com o suporte de Tinhorão (1974), Severiano (2008) e Herschmann (2000), estabeleceram-se critérios de amostragem que filtraram do corpus geral as canções cuja narrativa às qualificassem como objeto de estudo. Música a música, a análise estende-se ao longo de sete subseções em que se apresenta o título, o ano, o compositor e a letra de cada canção, o critério de amostragem e a análise. Ao final desse capítulo, partiu-se para as considerações finais e reflexões acerca da análise, que estão descritas em 6, Conclusão.

2 OS RITMOS E GÊNEROS MÚSICAIS DO RIO DE JANEIRO - A ERA DA INGENUIDADE (1870 – 1964)

Desde que se tornou capital do Brasil, em 1763, ainda no período Colonial, o Rio de Janeiro manteve-se como o centro de desenvolvimento do que podia se chamar de música popular brasileira à época. Se hoje a situação é diferente, a Cidade Maravilhosa é ainda um terreno muito frutífero para músicos e artistas das mais variadas áreas. Neste capítulo será traçada a trajetória dos gêneros musicais de vertente popular no Rio de Janeiro, ao longo de todo o século XX – em especial aqueles que retrataram ou sugeriram de maneira mais explícita o contexto histórico em que se inseriam. Para tanto, a pesquisa regressará a idos dos anos 1870, quando a cidade assistia ao surgimento de desdobramentos da música ligeira¹, intensificados em decorrência do crescimento populacional – da pequena classe média, de escravos, escravos libertos, mestiços e brancos sem poder aquisitivo. A burguesia e as camadas pobres contribuíram, cada uma à sua maneira e medida, para as muitas hibridizações que a música brasileira sofreu até tornar-se o que é hoje. Neste sentido, em diferentes momentos, cada gênero, estilo e movimento manifestará o universo particular daqueles que representa.

A partir daqui, apresenta-se uma visão geral do que se pode chamar de música popular no período que compreende a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Mais precisamente entre o surgimento dos primeiros gêneros de música brasileira de vertente popular – o choro e o maxixe – e o fim do que chamaremos de “era da ingenuidade”, no limítrofe exercido pela bossa nova e sua visão idealizada de cidade, às vésperas da ditadura militar que se instauraria no país em 1964. Embora nem todos os gêneros descritos sirvam para a análise que se fará posteriormente, é importante compreender seu surgimento, não apenas pela íntima ligação deles com o contexto em que se inserem – e com o Rio de Janeiro da época –, mas por se formarem neles as bases para a música popular brasileira que será analisada a seguir.

O Rio de Janeiro do início do século XX concentrava as qualidades essenciais de uma capital–metrópole que vivia a ebulição da modernidade. A industrialização tardia deu aos brasileiros, de forma mais condensada, o choque da inovação que os países desenvolvidos tiveram em momentos distintos. A infraestrutura apoiada em novas tecnologias, como a

¹ Em contraponto à música erudita clássica, a música ligeira era um tipo mais curto que ganha força no fim do século XX. Como exemplo, pode-se citar a opereta, do italiano “operetta”, quer dizer “pequena ópera”; também a modinha, mais próxima dos formatos de música popular que conhecemos a partir do século XX.

energia elétrica, fazia do Rio o pólo de saneamento e modernização no Brasil. Paralelamente era o local onde aportavam as novidades culturais do resto do mundo e onde o mundo desenvolvido ganhava visibilidade para o resto da nação, como aponta Sevckenko (1998, p. 522):

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel de capital da República, tornando [o Rio de Janeiro] eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a dutar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.

O Brasil, no imaginário dos estrangeiros, era representado por esta cidade “panbrasileira”, ao mesmo tempo naturalmente linda e o centro de desenvolvimento das artes e da arquitetura; principal destino de estrangeiros e da elite econômica e lar de um excedente de escravos alforriados e de seus descendentes, que agora precisavam adaptar-se à tecnologia que cortava a paisagem da Capital da República. Modelo para o resto do país, o Rio era desse também um retrato: um pouco de cada tipo brasileiro estava ali, o que lhe assegurava, ao mesmo tempo, mão de obra de todos os sotaques, e variedade cultural abundante.

Nesta cidade em que o rudimentar e o novo conviviam e em que as pessoas ainda se habituavam a andar atentas aos bondes, a música dispunha de espaço e estofos suficientes para realizar-se enquanto expressão cultural. No Rio de Janeiro convergiam gêneros e maneiras de tocar distintas: a música erudita, tocada pelas elites; a música ligeira, então representada pelo afro-brasileiro lundu e pela modinha.

O lundu, que Severiano define como uma “fusão de elementos musicais de origens branca e negra”, era uma dança ligada ao batuque. Com o tempo, mais precisamente no final do século XVIII, viria a originar o tipo de música caracterizado pela “interação de melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana, [...] uma música alegre, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais” (2008, pp. 18-19).

A modinha era um gênero consensualmente brasileiro, estilizado pelo carioca Domingo Caldas Barbosa ainda no século XVIII, entre idas e vindas do mesmo à Europa (TINHORÃO, 1974). Completavam o leque de gêneros musicais outros ritmos de origem africana, que embalavam ritos de descendentes de escravos e são ingredientes fundamentais de boa parte da música popular a ganhar forma e linguagem próprias no raiar dos anos 1900.

Apenas a música erudita encontrava, em um primeiro momento, aceitação e apreço por parte das autoridades e das classes mais altas e afeitas ao governo. Em parte porque a música popular brasileira nasceu na medida em que passou a existir uma noção mais clara de identidade do povo brasileiro, inicialmente composto de brancos e mestiços que se identificavam culturalmente ora “com os negros, ora com os brancos da elite” (TINHORÃO, 1974, p.5). Também porque, como aponta Tinhorão, a música popular brasileira já nasceu destoante dos padrões morais da época:

De fato, quando a partir de 1775 um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, aparece em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola, o que mais choca os europeus da corte da Rainha D. Maria I é exatamente o tom direto e desenvolto com que o trovador se dirigia às mulheres, e a malícia dos estribilhos com que rematava seus versos (TINHORÃO, 1974, p. 10).

Após o fim da escravatura (que se deu de forma gradual a partir de 1870, e acentuou-se com a abolição, em 1888), a hibridização cultural afro-brasileira gestada na senzala deu outro sentido para a música popular que, se hoje notavelmente deve muito à sua origem negra, recém começava a chegar aos ouvidos da cidade sob uma égide menos escravista e (pouquíssimo) menos preconceituosa. Quando o *Corta-Jaca* foi interpretado ao violão no palácio do Catete, em 1914,

escandalizou a sociedade da época por elevar ao nível da música de Wagner "a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, "a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba" (frase de Rui Barbosa). A música popular, nesse momento, não possuía nem metade do respaldo artístico, estético e ideológico que viria a adquirir sob a égide do Modernismo (BICCA JUNIOR, 2001, p.18).

De qualquer maneira, foi ela, a MPB, que mais tarde ajudou a selar a imagem carioca nas idealizações mais genuínas que os estrangeiros teriam sobre o Brasil e sua metrópole mais bela. Cabe a partir daqui tratar, então, dos gêneros que constituíam a música popular brasileira neste primeiro momento e narravam, com diferentes graus de verossimilhança, o cotidiano de um Rio de Janeiro que era a capital federal, cujas formações rochosas que deleitam o olhar até hoje, parcialmente ocupadas por favelas, mal eram habitadas, e o ritmo carioca mais popular, o samba, ainda era um esforço não concretizado.

A MPB se situava em um período incipiente nos arredores de 1900. Os gêneros gestados no país, a modinha e o lundu, já eram centenários na época. Os ritmos populares ou eram trazidos de fora – a polca, o tango, o *scottish* – e posteriormente “abrasileirados”, ou

consistiam, ao menos quando do seu surgimento, mais em estilos de tocar do que em gêneros propriamente ditos. Neste grupo, podemos incluir o choro, primeiramente instrumental, que passou a receber versos e vestir novas versões de canções já existentes, e o maxixe, que era mais uma “levada” usada pelos choristas para adaptar as canções em voga na época ao requebrar da dança dos populares (TINHORÃO, 1974). A seguir, faz-se uma breve caracterização dos principais gêneros populares neste início de século XX, sem adentrar no terreno do lundu e da modinha, ambos remetentes ao século XVIII, e mais importantes enquanto instâncias de formação da MPB do que como integrantes desta. Mesmo estes gêneros a seguir não constituem, para autores como Napolitano (2005), períodos de formação da tradição musical popular brasileira. De qualquer forma, muito de sua gênese se dá no Rio de Janeiro, local com o qual dialogam e o qual possivelmente retratem.

2.1 PRIMEIROS ANOS – O CHORO, O MAXIXE E O TANGO BRASILEIRO (1870 – 1899)

Dois dos principais campos experimentais e catalisadores das mudanças rítmicas que moldaram a MPB, o choro e o maxixe, apareceram por volta de 1870, segundo os historiadores, e foram parte de uma flexibilização na maneira de se tocar os ritmos de dança vigentes, tendo como base conjuntos de violão e cavaquinho. Surgem, de fato, do choque da cultura européia com as culturas ancestrais presentes no país; mais especificamente, desenvolvem-se como popularizadores e reestilizadores da polca, um ritmo que aportara no Brasil em meados do século XIX, inicialmente dirigido a um público relativamente elitista. Os músicos de choro, ou “chorões”, eram, segundo Tinhorão (1974, p. 55), “de certa maneira os herdeiros [...] de música de senzala”, o que se verificava na conformação das rodas de choro e na maneira como se valiam do improviso e do diálogo em seus feitos.

O choro amadureceu com o passar do tempo, baseado em um jogo entre os tocadores dos dois instrumentos, que seguiam uns aos outros por meio de passagens modulatórias, quando a repetição dessas passagens acabou “fixando determinados esquemas modulatórios” verificados “sempre nos tons mais graves do violão” (TINHORÃO, 1974, p.95). As músicas partiam do bordão e iam decaindo nas notas mais graves, adquirindo um tom melancólico, “choroso”. A “brincadeira” da harmonia de violão e cavaquinho era completada pelo solo da flauta, “o terceiro instrumento mais popular da segunda metade do século XIX”.

Segundo discorre Tinhorão em seu essencial *Pequena História da Música Popular* (1974), foi com a inclusão da flauta, mais precisamente do consagrado flautista Joaquim Antônio Calado Jr., que se consolidou o choro enquanto gênero musical, pouco antes da morte do músico, em 1867. O virtuoso Calado Jr. foi, para muitos historiadores e teóricos da MPB, a figura ao redor da qual o gênero se organizou e evoluiu. Depois de ser desenvolvido e ramificado por grandes nomes como o flautista Viriato Figueira da Silva e a pianista Chiquinha Gonzaga,

o choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso (NAPOLITANO, 2005, p.45).

Ao apropriarem-se dos ritmos dançados no país e “galvanizarem essa forma musical brasileira”, os chorões abriram um caminho a ser trilhado e demarcado por eles próprios e seus discípulos. Estas invenções rítmicas e melódicas, correspondentes na música ao que o ingrediente africano acrescentou à dança, deram origem, pouco tempo depois, a outro estilo de execução, o maxixe, resultante “do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão” (TINHORÃO, 1974, p.53), e acabaram por criar a primeira dança urbana brasileira.

O choro e o maxixe são precursores do samba – compõem o clímax do desenvolvimento da música que se tocava e dançava nos bailes das sociedades carnavalescas e nos quadros de canto e dança do Teatro de Revista. Muitos de seus compositores e tocadores, como a pianista Chiquinha Gonzaga, rotulavam seus maxixes de “tango”, garantindo assim que estes não fossem mal-falados ou ignorados pela elite.

A denominação de “tango” aferida a maxixes acabaria por levar ao surgimento do tango brasileiro que, refinado, constituiria um gênero de curta duração, mas lugar importante na musicografia nacional entre o fim do século XIX e a década de 1920. O tango brasileiro possuía suas especificidades em relação ao maxixe: enquanto o maxixe foi consagrado pelos chorões, o tango brasileiro foi imortalizado por tocadores de piano, então um instrumento mais facilmente assimilado pelas famílias de classe média.

Nota-se que os gêneros musicais, surgidos de círculos musicais isolados no espaço e no tempo, entrecruzam-se e transitam entre as esferas populares e elitistas nessa transição de século, quando “a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca”, conforme resume Napolitano. “Muitas vezes, o mesmo músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo” (NAPOLITANO, 2005, p.46).

2.1.1 Primeiros Anos – Compositores mais expressivos

Quais destes gêneros seminais podem ser utilizados para responder ao problema de pesquisa proposto na introdução deste trabalho? Nenhum deles por completo – isso obviamente deve ocorrer mais satisfatoriamente com o samba e com a bossa nova. No entanto, os nomes que cantaram e tocaram as primeiras músicas capazes de representar este Rio de Janeiro – que em 1900, segundo dados da Fundação IBGE, já contabilizava quase 700 mil habitantes – foram consagrados ou na modinha, ou no lundu, ou nos ritmos estrangeiros. Não raramente, esses compositores e intérpretes transitavam entre espaços e ritmos distintos.

Um dos grandes nomes da música brasileira no início do século XX, a primeira intérprete e compositora a ficar conhecida ao cantar sobre traços do Rio de Janeiro, sobretudo no Carnaval, foi Chiquinha Gonzaga. Para Mariz (1985, p. 64) ela “foi, incontestavelmente, a primeira grande compositora popular que o Brasil produziu. Sua atividade era extraordinária em todos os setores”. Com gravações catalogadas como tangos, choros, modinhas e polcas, a pioneira marchinha *Ó abre alas* é, no entanto, uma de suas canções mais célebres e “a primeira marchinha de sucesso permanente” (MARIZ, 1985, p. 36). Chiquinha compôs *Ó abre alas* para o cordão Rosa de Ouro, um precursor da organização das escolas de samba, décadas antes de estas tornarem-se um espaço de valorização do samba em detrimento da marchinha, que gozava de mais prestígio e era a música dos heterogêneos carnavais de então. A partir de 1899, além do Zé Pereira – tradicional canção portuguesa cantada durante o Carnaval –, os foliões também cantavam a marcha:

Ó abre alas que eu quero passar / Ó abre alas que eu quero passar
Eu sou da lira e não posso negar
[...]
Rosa de Ouro é que vai ganhar.

2.2 O CARNAVAL COMO CATALISADOR DA MPB

Foi visto até aqui como a música popular se inventou no Rio de Janeiro a partir da ressignificação, por parte dos músicos cariocas ou radicados no então Distrito Federal, de ritmos europeus e africanos. Não menos importante é saber que a MPB deve muito de seus esforços iniciais ao Rio de Janeiro sobre o qual ela transcorre – e, neste contexto, o Carnaval era, sem dúvida, desde o século XIX, um dos eventos anuais que mais fomentavam o labor dos compositores populares.

A maior emulação para o desenvolvimento da música popular brasileira sempre foi o carnaval. [...] [Ele constitui] o centro de atração de todas as atividades musicais urbanas e serviu de estímulo para a produção de modinhas, polcas, canções, tangos, maxixes, xotes, marchinhas, sambas, baiões, etc. (MARIZ, 1985, p. 39).

Inicialmente chamado de entrudo, o Carnaval correspondia a um período em que os escravos podiam sair a festejar pelas ruas, o que resultava, na verdade, em um misto de festa e barbárie, em que os libertos temporários sujavam, uns os outros, com farinha, água, tinta – brincadeira que frequentemente acabava em confusão e pancadaria. Mais tarde, as novas camadas da classe média importaram da tradição europeia um baile de máscaras (de modo que as moças da alta sociedade pudessem participar da “promiscuidade”), animado por música instrumental e que evoluiria paralelamente ao entrudo dos escravos para um concurso de coros que cantavam canções da época num protótipo embrionário e elitista dos sambas enredo.

Para evitar a repressão da polícia aos seus festejos, os negros passaram a organizar ranchos e cordões, grupos carnavalescos que assumiam a forma de procissões religiosas a correr, dançar e cantar pelas ruas, e carregavam as figuras do porta-estandarte e do mestre-sala. Assim, o Carnaval se forma em parte nas famílias de brancos e nos bailes em teatros de revista, e em parte nos ranchos, que dançavam e cantavam quadrinhas compostas por foliões anônimos. A responsabilidade recai sobre ambos, já que os ranchos, ao instruírem “um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval” (TINHORÃO, 1974), serviram de inspiração para a classe média, na pessoa de Chiquinha Gonzaga, que compôs a marchinha *Ó abre alas*, tida como primeira música criada para o Carnaval mais ou menos como este seria conhecido ao longo do século XX.

Com efeito, classe média e classes mais populares tinham o costume semelhante de sair às ruas para dançar e cantar, com a diferença de que os primeiros o faziam em ruas vigiadas e seguras, e os populares o faziam na parte da cidade que lhes cabia, o bairro Cidade Nova. Assim, as músicas de se dançar em pares, como a polca, o tango e o maxixe, já não faziam sentido nesta que se tornara a principal festividade do ano na Capital da República. Quando Chiquinha Gonzaga compôs *Ó abre alas*, o fez na crescente necessidade de uma música mais marcada, viva, que incentivasse o avanço dos foliões (TINHORÃO, 1974).

A precariedade e a pobreza dos integrantes dos cordões conferiam à música de Carnaval dançada por eles uma característica de batuque (no sentido musical da palavra) e percussão, como nota Tinhorão:

Os cordões eram compostos por gente sem o mínimo poder aquisitivo, o que desde logo excluía a possibilidade de aparecer alguém com um instrumento que não fosse de percussão. Uma flauta ou um violão custava dinheiro, mas uma barrica e um couro de cabrito para um surdo, um tambor ou uma cuíca não eram tão difíceis assim de conseguir (1974, p. 117).

Assim, não foi até os arredores da segunda década do século XX que os ritmos dos populares encontraram os da classe média para constituir o que até hoje chamamos de samba. Paralelamente à marchinha, constituir-se-ia em um novo gênero, a disputar o papel de trilha do carnaval.

2.3 FOLIA DA CLASSE MÉDIA – AS MARCHINHAS

Enquanto o samba despontava entre os foliões negros e mestiços das classes mais baixas, as camadas da classe média, “muito mais ligadas à tradição melódica européia” (TINHORÃO, 1974, p. 121), identificavam-se com o outro ritmo carnavalesco por excelência, a marchinha. Neste período que vai dos anos 1920, acompanhando a adesão da massa das famílias ao baile de carnaval, até os arredores da década de 1960 (quando esta classe média iria à busca da renovação do samba através das ligações com a música norte-americana para compor a bossa nova), a marchinha manteve-se como um ritmo alheio às motivações populares, “expressão particular da classe média”, mesmo quando optava por fazer críticas a essa mesma classe média que a consumia (TINHORÃO, 1974).

Um dos grandes nomes da marcha foi o mulato dentista Freire Júnior, que compôs *Ai, amor*, a qual ironizava e, ao mesmo tempo, fixava os tipos sociais “melindrosa” e

“almofadinha”. Até seu enfraquecimento e quase desaparecimento, no despontar da nova bossa de universitários da zona sul do Rio, “a marcha continuaria praticamente inalterada, por nunca ter atingido realmente a massa, única capaz de acrescentar-lhe alguma novidade” (TINHORÃO, 1974, p. 125). No entanto, muitos dos mesmos compositores de classe média que enriqueciam o repertório de marchas cariocas praticavam também o novo gênero que aquecia a Cidade Nova, e que aos poucos, com a ajuda de escolas voltadas para o seu fortalecimento, passava a dar o tom do carnaval: o samba.

2.4 CONVERSA DE BOTEQUIM – NASCE O SAMBA

O marco cronológico aqui estabelecido para o nascimento do samba tem como base o registro discográfico da primeira obra catalogada como “samba”, *Pelo telefone*, composta por Ernesto dos Santos, o Donga, e Mauro de Almeida, em 1917. Até começar a aparecer nos círculos de música popular carioca, na transição entre os dois últimos séculos do milênio passado, a palavra “samba” referia-se às rodas baianas em que se praticavam danças afro-brasileiras como o lundu. A origem mais aceita para o surgimento do termo, incorporado por Mariz (1985), está vinculado a “semba”, que significa “umbigo” em dialeto angolês, e remete às umbigadas do lundu, do qual o samba descende.

No contexto da capital fluminense, o samba se desenvolveu de forma embrionária nos quintais dos bairros ocupados pelos pobres, Saúde e Cidade Nova, escondido das autoridades, que prontamente reprimiriam a prática, relacionada a princípio com rituais e traços ainda não aceitos das religiões africanas – mas em última instância, praticado por negros, e isto bastava. Um dos endereços mais recorrentes ao se estudar o gênero musical nos primórdios de sua criação é o número 117, na rua Visconde de Itaúna, no bairro Jardim Botânico. Tratava-se da casa da doceira Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, “uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde (e fundadora, ela mesma, do rancho Rosa Branca)”, onde “um grupo de compositores semi-alfabetizados elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que [...] acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca” (TINHORÃO, 1974, p. 118).

Embora não se tenha certeza de qual foi o primeiro samba gravado, existe um registro concreto do primeiro a receber o rótulo. Em 1917, no quintal da Tia Ciata, a uma música do compositor Ernesto dos Santos, o Donga, acrescentou-se a letra do jornalista Mauro de Almeida:

O chefe da polícia, pelo telefone / Mandou avisar
Que na Carioca tem uma roleta / Para se jogar.

A canção resultante, quando registrada em disco de 78rpm naquele mesmo ano, recebeu, pela primeira vez na história fonográfica nacional, a indicação de “samba”. Interessante notar, como observa Tinhorão (1974, p. 119), que embora gestado no bairro Cidade Nova, palco da miscigenação no Rio de Janeiro, o “bonde do samba” seria inicialmente pilotado por gente de classes não-populares, como o próprio Donga e o pianista Sinhô, ambos membros de uma classe média baixa.

Num primeiro momento, o samba não se define como um gênero puro – é ainda constantemente contaminado por resquícios do ainda vigente maxixe, vícios de seus tocadores. São Donga, Sinhô, Candeia, Pixinguinha, entre outros compositores, os responsáveis pela definição da batida marcada e do universo poético do samba que, não obstante o fato de ser tocado por gente da classe média, tratará sobretudo de assuntos tangentes ao popular: o malandro, a mulata e as próprias escolas de samba, palco de desenvolvimento e entusiasmo do ritmo.

A partir de sua assimilação, o samba passou a desenvolver-se e derivar-se, nos diferentes espaços em que era difundido, em novas variações e cruzamentos com ritmos como a canção e o choro, além de ser adaptado, a exemplo do que ocorria com tangos e polcas, ao ritmo da marcha dos cordões e dos blocos de rua. Surgem, no correr das décadas de 1920, 1930 e 1940, diferentes hibridizações e desdobramentos do samba, os quais são caracterizados a partir daqui: o samba-canção, o samba-enredo, o samba-choro e o samba de breque.

2.4.1 O samba de breque

No início da década de 1930, as primeiras Escolas de Samba já haviam começado a deixar suas marcas no samba. O batuque do recém chamado Samba do Estácio (NAPOLITANO, 2005) ganhara o status de samba verdadeiro, puro, de “raiz”, nos versos de bambas como Ismael Silva e Bide. A convivência deste samba novo, de ritmo marcado, com a síncope das melodias do choro (que, na época, também se misturava com o samba para formar o samba-choro), permitiria uma evolução estética do samba. O “breque” constituía numa quebra da linha melódica da música, em que o sambista completava com uma determinada frase o espaço de tempo entre uma e outra estrofe. O uso desta pausa atingiu seu clímax com a gravação, em 1936, do samba *Jogo proibido*, de Tancredo Silva, “brecado” pelo Moreira de

mesmo sobrenome. Antes de ser entoado por “humildes candidatos à carreira de cantor” em programas de calouros (TINHORÃO, 1974, p. 166), o breque precisava ser “carimbado” e definido, como conta Moreira da Silva:

O Tancredo Silva [...] trouxe um samba pra mim, que vocês chamam de *Quatro Linhas*: ‘Não quero outra vida / Navalha no bolso / Chapéu de palhinha / Ando melhor que um jogador [...] Quando eu gravei eu fui enchendo aquele troço. No fim meti um breque: ‘Eu meto ácido / No nariz do otário’. [...] Fui aplaudido de pé. E aí eu digo: ‘Bom, o petróleo está aqui.’ Fui em frente, fazendo aquele estilo (SOUZA apud TINHORÃO, 1974).

Além de Moreira, outros nomes consagrariam o breque, como Wilson Batista, José Gonçalves, Geraldo Pereira e Lourival Ramos, entre outros. A esta altura, o samba já fazia parte da paisagem das favelas, que por sua vez formavam o reduto dos negros e mestiços. Datam do fim da década de 1920 os registros dos primeiros sambistas do morro, que habitariam as escolas de samba e desenvolveriam o gênero no mesmo período em que ele ganhava a atenção crescente da mídia e tornava-se a música do carnaval. O samba rumou em procissão, então, ao destino que o aproximou daquilo que conhecemos hoje. Para acompanhar a festa cada vez mais organizada do Carnaval, a marcha e o conceito temático das escolas de samba, surgiu o samba temático.

2.4.2 O samba-enredo

O samba do morro precisava de bons olhos, até porque os sambistas da Estácio e de outras áreas embrionárias para o novo samba teimavam em escrever letras que edificavam sua imagem de malandros. Enquanto isso, extrapolando os botequins, o samba crescia em gravações comerciais e ocupava o horário nobre no rádio. Neste contexto, os sambistas eram malandros de sorte, pois, como observa Napolitano (2005, p. 51):

Ao mesmo tempo em que suas músicas eram gravadas por nomes consagrados como Francisco Alves e Mário Reis, ídolos do mundo do rádio, eles eram os responsáveis pela fundação das Escolas de Samba, entidades que passaram a ser o eixo sócio cultural, uma determinada leitura da tradição musical carioca.

O samba-enredo foi a evolução natural deste “samba do morro”, difundido para as massas de audiência como “samba autêntico”. Não substituiu um ou outro tipo de samba,

apenas apropriou-se do ritmo para o contexto do Carnaval, em que as escolas, mais e mais organizadas, passavam a discursar sobre a cidade, o próprio samba, o carnaval e o Brasil, em uma nova onda nacionalista injetada pela ditadura estadonovista de Getúlio Vargas (compreendida entre 1937 e 1945), que prometia progresso e, alinhada com os Estados Unidos, contava com a presença crescente dos “amigos norte-americanos” no rádio, principalmente na música, com gêneros como o *fox-trot* e o *jazz* ganhando espaço nas ondas sonoras.

O nacionalismo era impresso nos primeiros sambas-enredos, como *Natureza bela do meu Brasil*, composta por Henrique Mesquita para a Unidos da Tijuca para o Carnaval de 1936:

Natureza bela do meu Brasil / Queira ouvir esta canção febril
Sem você não tem mais noite de luar, pra cantar / Uma linda canção ao
nosso Brasil.

No entanto, por tratar a cada ano de temas novos e variados, sem ligação obrigatória entre eles, o samba-enredo não retratava mais o Rio do que a própria noção de carnaval nesta cidade cada vez mais visível pelas ondas do rádio. O samba não tinha mais limites que não fossem quebrados. Paralelamente ao “samba do morro”, desenvolveu-se o “samba de asfalto”, o samba da classe média, atento ao que se fazia nas favelas. Estas duas “geografias do samba” traduziam-se em características distintas: a tradição melódica da classe média fazia do samba de asfalto uma contrapartida mais cadenciada ao acento rápido e batucado do samba do morro. O pai do samba de asfalto era o estudante de medicina Noel Rosa, que, em sua curta vida, deixou um importante legado em termos de samba. Noel iniciou sua carreira artística formando com colegas, em 1929, o conjunto de voz e violão Bando de Tangarás. Ele e dois dos outros Tangarás, Almirante e Braguinha, além de terem firmado parcerias com bambas dos morros (SEVERIANO, 2008), foram importantes nomes do samba-canção do asfalto, estilo que antecede a bossa nova na caminhada de entrecruzamentos com ritmos estrangeiros da MPB. Vivendo seu auge em determinado momento da década de 1950, o samba-canção antecipou, nos inferninhos de Copacabana, o cenário de rupturas e polêmica que o seguiria.

2.4.3 O samba-canção

Os anos 1930, 40 e 50, conhecidos como a Era de Ouro do rádio, foram palco de influência crescente da música estrangeira no samba, que se diversificava rítmica, melódica e tematicamente (MATOS, 2005).

A cadência mais tradicional do samba começou a ser substituída, segundo os novos gostos, pelo samba-canção, mais lento, abolido e centrado na temática da dor-de-cotovelo. O samba-canção [...] dominava a noite como “música de boate”: cantado em pequenos ambientes, associava-se a um estilo intimista e à “cultura da fossa” (MATOS, 2005, p. 65).

Surgido inicialmente para denominar “várias músicas que caberiam, talvez, dentro da designação de sambas de meio de ano, mas não eram ainda verdadeiros sambas-canções” (TINHORÃO, 1974, p. 149), o samba-canção aparece, em fins da década de 1920, projetado pelo trabalho de alguns maestros e representa, num primeiro momento, uma vontade de aproximar, como o nome torna óbvio, o samba da canção e torná-lo, assim, mais palatável para as camadas médias da sociedade. Tinhorão cita o exemplo do famoso samba *Jura* (*Jura / Jura / Jura pelo Senhor...*), do Rei do Samba, Sinhô, “que a atri-cantora Araci Côrtes lançaria em 1929 no Teatro Fênix como sendo samba-canção”. Porém *Jura* não chega a se enquadrar na denominação, pois além de “o ritmo estar ainda acentuadamente influenciado pelo maxixe, na própria edição da partitura, aquela cantora do samba *Jura* era apresentada como *A Estrela do Choro Brasileiro*” (TINHORÃO, 1974).

Outros nomes, como os maestros Pedro Sá Pereira e Júlio Cristobal, lançariam canções “amaxixadas”, erroneamente designadas como sambas-canções. A denominação, no entanto, não surgia como um erro casual. Tinhorão conta sobre o episódio em que o maestro Henrique Vogeler compôs a melodia do que se pode considerar, de fato, o primeiro samba-canção: *Linda flor*, com versos escritos pelo autor de teatro Cândido Costa. A música receberia ainda versos de outros compositores, mas foi na gravação com letra de Costa que ela ganhou a etiqueta “Samba-Canção Brasileiro”. Outra versão, composta pelo revistógrafo Luís Peixoto e intitulada *Ioiô*, cantada em ritmo acelerado no carnaval de 1929, foi responsável pelo acolhimento do samba-canção pela classe média (TINHORÃO, 1974).

Durante a década de 1940, as estações de rádio participam do empurra-empurra de gêneros internacionais para os brasileiros, e abrem “um período de aviltamento do samba carioca” (TINHORÃO, 1974, p. 154). A influência estrangeira de certa maneira abala o valor

radiofônico do ritmo, ainda que o samba-canção continue recebendo ricas contribuições de compositores populares, alguns do morro, como Cartola e Néelson Cavaquinho, outros de classe média, como o universitário Noel Rosa e o bacharel de direito Ary Barroso.

Na metade da década de 1950, Copacabana ainda fervilha ao som do samba-canção na voz de intérpretes intensas como Maysa e Dolores Duran. Esta última, inclusive, compositora de cerca de 20 sambas-canções, e honrada por poder estabelecer parcerias e interpretar as primeiras composições de um homem de quem muito se ouviria falar:

É de manhã / Vem o sol, mas os pingos da chuva que ontem caiu
Ainda estão a brilhar / Ainda estão a dançar...

Estrada do Sol, do maestro Antônio Carlos Jobim, o Tom, mais do que palpitar a formação erudita do compositor, calcada nos franceses Debussy, Ravel e Chopin², mostrava que o samba-canção e a temática da fossa já não comportavam o que a classe média ambicionava fazer. Neste momento, em que o Rio de Janeiro já estava bem desenhado demograficamente, universitários da zona sul da cidade, desesperançosos com o samba-canção de Ary Barroso e Noel Rosa e influenciados pelos novos padrões harmônicos dissonantes do jazz, e o refinamento rítmico de vertentes como o *bebop*, irão liderar uma nova ruptura na MPB. A bossa nova vem para romper a ligação estabelecida pelo samba entre morro e classe média, ao tratar, inicialmente, de um Rio de Janeiro sem malandragem, sem morro, apenas de amor, felicidade, praia e moças bonitas.

2.5 DE FRENTE PARA O MAR – A BOSSA NOVA

Quando da aproximação do fim da Era do Rádio, no correr dos anos 1950, existia no Brasil a sensação de que o desenvolvimento seria garantido – e rápido – com o adentrar de tecnologias estrangeiras no país e o aceleração da industrialização proporcionados e prometidos pelo presidente Juscelino Kubitschek em seu governo (1956 – 1961). No campo econômico, JK prometia “50 anos em cinco”, por meio de conduta que lhe garantiria mais tarde a alcunha de “presidente bossa nova”, devido em parte ao seu aparente nacionalismo que encobria o adentrar do capital estrangeiro no país. Algo parecido iria se verificar no campo da música popular, e o Rio de Janeiro, mais uma vez, era o palco dessa mudança.

² Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937) e Frédéric Chopin (1810-1849) foram compositores impressionistas e românticos, de grande influência em estilos popularizados, como o jazz e a bossa nova.

A década de 1950 [...] marcava o advento de uma recente separação social no Rio de Janeiro – pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul – que não favorecia de modo algum esse contato com as fontes do ritmo popular. Pelo contrário, proporcionava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular, pela ausência daquela espécie de promiscuidade social que permitira anteriormente aos representantes da classe média carioca participar, até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social. Esse divórcio [...] atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo (TINHORÃO, 1974, p. 222).

Embora Tinhorão seja conhecido pelo seu radicalismo contra a bossa nova³, esta mudança rítmica brusca é inegável, e é também um dos motivos que faz da bossa nova um ritmo pouco acatado pela massa, embora louvado e aplaudido em pé no Exterior. A mudança promovida pela bossa nova se dava também no sentido de acompanhar a modernização do país, e contrapunha, aos padrões desgastados do samba, um novo paradigma estético calcado na “sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia–ritmo–melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto” (NAPOLITANO, 2005, p. 62).

A bossa nova tem dois berços principais que efervesciam na metade da década de 1950: um profissional, o Beco das Garrafas, pequena travessa da Rua Duvivier, em Copacabana, onde músicos como Billy Blanco e Tom Jobim tramavam as primeiras invenções jazzísticas e eruditas sobre ritmos tradicionais como o samba-canção; outro amador, o apartamento de Nara Leão, onde os jovens Roberto Menescal, Carlos Lyra, Chico Feitosa, Ronaldo Bôscoli e a própria Nara, entre outros, se reuniam para as *samba sessions*, em que subvertiam sambas populares através da erudição que sua educação de classe média alta permitia (SEVERIANO, 2008).

Um fato folclórico, que pode ser considerado até certo ponto o encontro seminal para a resolução da bossa nova enquanto estilo de cantar baixinho (com a “voz pequena”) e o violão repetidamente sincopado (“violão gago”) quebra o berçário elitista da mesma. Este fato é a aparição, à porta de um desses encontros em que tocavam Menescal e outros futuros nomes da bossa nova, de um baiano baixinho, “maconheiro” e sem dinheiro, de quem já se vinha falando nos *clubs* e boates desde a metade da década, mas que ainda não havia se apresentado aos jovens e pretensiosos universitários. O rapaz, que apareceu à porta da casa de Menescal na festa de bodas dos seus pais, era João Gilberto, e de suas mãos e garganta, como que num

³ Severiano (2008) e Mariz (1985) comentam a posição contrária radical e até exagerada de Tinhorão em relação à bossa nova.

movimento de mágica, emanariam a batida e o cantar “bossa nova”, que conforme Lyra (2008), eram uma busca comum na zona sul carioca de então.

O próprio Carlos Lyra, em conversa durante a Festa de Literária Internacional de Parati de 2008, afasta a idéia sustentada por Tinhorão (1974) e Mariz (1985) de que a bossa nova colocasse um parêntese na história da MPB, ao afirmar que “a bossa nova tem influência de Ary [Barroso], de Noel [Rosa] e também do Jazz, que por sua vez, descende do impressionismo de Ravel e de Debussy. Mas a raiz importante da bossa nova são os ritmos brasileiros” (LYRA in **BATE-PAPO**, 2007).

O jornalista Sérgio Cabral confirma tanto a influência já recorrente da música norte-americana – que, segundo ele, vinha da década de 30 –, quanto a gradualidade da modernização que levaria ao surgimento do novo ritmo carioca. Para Cabral, “a bossa nova foi o clímax de um processo que já vinha acentuando há muito tempo na música brasileira, desde a década de 30, que é uma coisa de modernização”. E indo de encontro ao que afirmou Lyra sobre as influências do samba, o jornalista exemplifica: “Se você pegar letra do Noel Rosa, aquela letra não existia antes. Tem harmonias [...] da década de 40 que são ‘de amanhã’” (CABRAL in *Coisa Mais Linda*⁴).

Lyra ressalva com frequência que a bossa nova foi e continua sendo “música para a classe média”. O gênero exportou para o Japão, os Estados Unidos, a Europa – lugares em que as camadas médias têm poder aquisitivo muito maior que no Brasil –, a vista ensolarada do Rio de Janeiro, que só quem habitava os terraços privilegiados da Zona Sul ou o topo das favelas poderia ter. A glória da bossa nova ficou, é claro, com os primeiros.

Antes de a década de 1950 chegar ao fim, a prática da nova bossa estava dividida em grupos bem distintos: um tocava uma bossa mais *soft*, suave e facilmente assimilável. A este grupo pertenciam Tom Jobim, João Gilberto e a turma do apartamento de Nara Leão. Outro grupo incluía gente que tocava tanto no Beco das Garrafas quanto na boate e no bar do Hotel Plaza, em Copacabana. Eram os músicos que encontravam na bossa a possibilidade de se reaproximar da música brasileira, como o Tamba Trio e o pianista Sérgio Mendes. Estes eram mais ligados ao jazz e, especialmente, o *bebop*, gênero fundado por jazzistas como os saxofonistas Charlie “Byrd” Parker e Cannonball Aderley, e o trompetista Dizzy Gillespie, e o *cool jazz* de Miles Davis. O jovem Mendes, que fizera parte das *samba sessions* na casa de Nara, em breve passaria a popularizar internacionalmente derivados desta modernização da MPB, sob a alcunha de samba-jazz.

⁴ Documentário de 2005, dirigido por Paulo Thiago. Conta “a história e as histórias da bossa nova”.

Na virada de década, como observam Carlos Lyra e Roberto Menescal no documentário *Coisa Mais Linda* (2005), a bossa já havia cumprido, ao menos, uma primeira exportação: das noites da elegante Copacabana para os bares da emergente Ipanema. Mas esta era apenas uma bifurcação das várias que a trajetória do gênero sofreria.

2.5.1 Adeus, Zona Sul - A bossa nova se divide

O bairro de Copacabana não era uma novidade na música carioca, não apenas como palco, mas como espaço temático para as letras. Vale citar o sucesso homônimo à praia, cantado por Dick Farney em disco 78 rpm de 1947. Com Tom Jobim e seu parceiro Newton Mendonça – morto com apenas 30 anos em 1960 e, por isso, nem sempre lembrado em recapitulações históricas da MPB –, o caminho foi aberto para que temas como o mar, o amor e a cidade do Rio de Janeiro pudessem ser tratados de forma leve e coloquial. Exemplos disso são as parcerias dos dois compositores, como *Meditação* e *Samba de uma nota só*.

Por ironia, com a nova música de Copacabana, o bairro perde o posto de palco exclusivo da produção musical boêmia no Rio de Janeiro. A música-símbolo da bossa nova celebra a beleza de uma menina em seu caminhar rumo à outra praia. *Garota de Ipanema* segue como uma das músicas mais tocadas e gravadas no mundo⁵, e seus autores, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, duas das peças mais importantes da história da música brasileira. *Garota de Ipanema* veio ao mundo em 1962 como a última parceria dos dois. Tom iria a Nova Iorque no fim daquele ano, e lá passaria um período marcado pela presença da bossa nova em círculos de jazz norte-americanos. Na mesma época, aconteceria a seminal apresentação nova-iorquina de músicos da bossa no imponente Carnegie Hall, em 1962, selando a internacionalização do gênero brasileiro, que viria a ser explorado e consagrado em terras estrangeiras:

Só quem viveu [nos Estados Unidos] nos anos sessenta [...] pode avaliar a projeção extraordinária de Sérgio Mendes e seus arranjos, muito americanizados aliás, da bossa-nova brasileira. [...] O nome do Brasil projetou-se como nunca naquele país, e até hoje se ouve com frequência música no estilo da bossa-nova no mundo inteiro (MARIZ, 1985, p. 133).

⁵ A organização RankBrasil homologou, em 2008, *Garota de Ipanema* como música brasileira mais tocada no mundo. Há mais de 170 gravações registradas da música nas mais diversas línguas.

No ano em que Jobim passaria em sua jornada estadunidense, outra de suas últimas composições em parceria com Vinícius, *O morro não tem vez*, sinalizava uma mudança nas temáticas alienadas da bossa:

O morro não tem vez / E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês / Quando derem vez ao morro / Toda cidade vai cantar.

Não o fazia por pioneirismo, mas sim no rastro de um movimento consciente de parte da turma de Copacabana:

Como a realidade *desenvolvimentista* iniciada durante o governo de Juscelino Kubitschek se revelava incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários, a falta de perspectiva de ascensão sócio-econômica levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia inapelavelmente ao campo da política. O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 [...] foi a formação da União Nacional dos Estudantes, a UNE, de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC (TINHORÃO, 1974, p. 228).

O Centro Popular de Cultura foi criado em 1961 com o objetivo de construir, segundo seu Anteprojeto, uma "cultura nacional, popular e democrática", que passaria pela conscientização das classes populares e pela apropriação total da cultura: de todas as artes por todas as pessoas. A classe média – e em especial a intelectual e a artística – assumiu, com o CPC, o compromisso de conscientizar “o povo” sobre o poder transformador de que arte é dotada.

2.5.1.2 A bossa nova engajada

Carlos Lyra, antes mesmo do surgimento da bossa, já fazia reflexão sobre a influência dos ritmos norte-americanos em sambas como *Criticando*, gravado pelo grupo vocal Os Cariocas em 1957:

Todo ritmo estrangeiro / Tem a sua aceitação
Mas o samba brasileiro / Já nasceu no coração.

Por isso, quando o CPC surgiu, em 1961, e passou a reivindicar a purificação da música brasileira, foi Lyra que formou, ao lado de Néelson Lins e Barros, o braço de

engajamento da bossa nova. Aos poucos, o centro fez a ponte entre os, outrora divididos, músicos do morro e da classe média. Como uma espécie de estímulo aos esforços nacionalistas dos estudantes, no campo político as tensões eram intensificadas pelas movimentações da população que se dividia em contra e a favor do presidente João Goulart, o Jango. Suas atitudes eram reprovadas por meio de um esforço da maioria das Forças Armadas e de boa parte da classe média, que acusavam o presidente de nutrir idéias comunistas.

Enquanto seus colegas se esbaldavam no Exterior, com a demanda crescente do “Brazilian Jazz”, como a bossa era classificada pelos críticos e produtores estrangeiros, Carlos Lyra atraía a participação de Nara Leão no CPC. Ela assumiu um papel importante no primeiro espetáculo de resistência ao Regime militar, o *Opinião*, que, a partir de 1964, reuniu em cena artistas da Zona Norte e da Zona Sul. Foi o clímax do movimento nacionalista na bossa. Nara havia conhecido sambistas da Mangueira, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti. Com este último e com o nordestino João do Vale, ela dividiu o palco naquele que foi um dos momentos definitivos para a maneira como a MPB se configuraria dali em diante.

Nove meses após o golpe dos militares que tirou Jango do poder e acabou com a utopia do CPC, o *Opinião* colocava em voga a possibilidade de se ver a música popular como um instrumento de modificação social, nas palavras da própria Nara durante o show: “A canção popular pode ajudar [as pessoas] a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão” (LEÃO, 1965). O ano de 1964 significou, então, não apenas uma ruptura política, mas também artística. Junto disso, ocorreu a emergência dos festivais como o novo epicentro de divulgação da criação musical nacional:

A partir de fins de 1965, [...] os componentes da segunda geração da bossa nova – Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, principalmente – lançam através de festivais de música popular os primeiros produtos bem sucedidos da nova fase [da bossa], que já começava a quase nada ter de bossa nova (TINHORÃO, 1974, p. 232).

Assim, embora continuasse a existir nas composições de gente gestada no útero bossanovista, a bossa nova assumia no Brasil o lugar que ocupa até hoje. Desde então, o que se veria era mais uma influência do gênero na MPB do que a composição de novas músicas que nele se enquadrassem.

2.6 O SAMBA VOLTA À ARENA

A saída de cena da bossa nova se deu de forma gradual. Tanto as canções da primeira geração, de Tom Jobim, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra etc. quanto as então recentes, de Edu Lobo e dos primeiros trabalhos de Chico Buarque, ainda dariam ao gênero um último e longo suspiro à medida que a televisão se propagava e deslocava os palcos das casas de show para os festivais de música. Neles, as canções se definiriam estética e liricamente como respostas à sofisticação da bossa – no campo artístico –, e à repressão da ditadura militar. Na verdade, esta reação já acontecia na própria cidade do Rio de Janeiro, e observava-se, em diferentes obras de músicos cariocas, um resgate do samba dos morros, que estava longe dos holofotes da mídia.

Dois nomes relevantes nesse momento são Paulo César Batista de Faria, o Paulinho da Viola (1942-) e Angenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980). O primeiro foi importante por trazer renovação à escola de samba Portela, à qual se vinculou, sem deixar de lado a tradição, da qual sempre viveu o samba. Paulinho da Viola contribuiu, também, com choros, ajudando a manter vivo um dos mais antigos ritmos populares brasileiros. Seu pai, César Faria (1919-2007), também era músico e fundou o Conjunto Época de Ouro, parte de um certo movimento de resistência do choro durante a década de 1960. A revelação de Paulinho aconteceu justamente no bar de outro homem responsável pelo resgate do samba.

Cartola participou da fundação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Mangueira. Fez parte da geração que desencadeou a Época de Ouro do gênero; contemporâneo de Noel Rosa e compositor de sambas interpretados por cantores famosos, como *Tenho um novo amor* (1932), conhecido na voz de Carmen Miranda. Porém o sambista não conheceu a glória quando jovem, e durante a década de 1940 estava ocluso, à vista apenas daqueles que bebessem nos mesmos bares em que ele debilitava sua saúde com um alcoolismo que quase lhe levou vida. Cartola ficara viúvo, arranjava uma companheira de copo e provavelmente não teria voltado à atividade, não fosse a intervenção de Euzébia do Nascimento, a Zica. (1913-2003). Zica e Cartola apaixonaram-se e abriram um restaurante, Zicartola, estabelecimento em que velha e nova guarda do samba, bem como músicos de outros campos, como Nara Leão, reuniam-se para tocar (MARIZ, 1985). De certa forma, pode-se dizer que é um êxito tanto do Zicartola quanto do CPC a reaproximação de morro e asfalto na MPB:

Transformado pelo pessoal da Zona Sul em ponto da moda, que passou a atrair multidões, pessoas até que jamais tinham se interessado por cultura popular, o Zicartola tornou-se de repente o centro de um movimento de renovação e fortalecimento do samba, na época ofuscado pelo sucesso da bossa nova (SEVERIANO, 2008, p. 408).

O Zicartola foi um fracasso comercial, mas serviu para, ainda que tardiamente, trazer luz a sambistas como o próprio Cartola e o também talentosíssimo Néelson Cavaquinho, seu parceiro da Época de Ouro. Se bem que os anos dourados de Cartola e Néelson eram agora. Em 1974, mais de 40 anos após suas primeiras contribuições para a MPB, Cartola gravou seu primeiro disco individual, intitulado simplesmente *Cartola*.

2.7 OS INCLASSIFICÁVEIS – JORGE BEN E TIM MAIA

Ainda que seja possível um olhar distanciado sobre a MPB, ao ponto de enquadrar a maioria de seus artistas em gêneros ou movimentos, há músicos que assumem para si estilos tão singulares que se torna inadequado incluí-los em categorias coletivas. Às vezes é o caso de considerá-los pioneiros, como Jorge Duílio Lima Meneses, o Jorge Ben (1942-) e Sebastião Rodrigues Maia, o Tim Maia (1942-1998). Nenhum dos dois, entretanto, teve seguidores à altura; e foram tão universais, que os artistas similares não apareceram apenas no Rio de Janeiro, mas em todo o país. Por isso esta subseção é dedicada a eles.

No início da década de 1960, a bossa nova havia imposto uma ruptura entre a produção musical feita no morro e a da classe média, ao adotar padrões harmônicos e melódicos oriundos do jazz e da música clássica, que escapavam ao conhecimento dos artistas de classes mais populares. Em 1963, porém, é lançado um disco que conciliava novamente a superfície jazzista da bossa com as entranhas do samba do morro e dos ritmos africanos. *Samba esquema novo*, de o Jorge Ben, trazia no nome a receita da conciliação: embutia na batida do violão a dinâmica da percussão, como João Gilberto fizera em seu *Chega de saudade*, quatro anos antes.

Classificada por alguns autores como samba-maracatu (TINHORÃO, 1974), *Mas que nada*, uma das faixas de maior reconhecimento de *Samba esquema novo*, é na verdade um samba com harmonização repleta de marcas do jazz, bem na linha do que se fazia no Beco das Garrafas. Inclusive não escaparia a críticas ainda mais severas do que a alienação atribuída à turma do samba-jazz:

Acusavam-no de ser autor de letras infantis, de utilizar harmonias pobres, de não ter ideologia. [...] Jorge procurava basear sua música no ritmo afro-brasileiro, e seu balanço realmente mexia com a gente. [...] Mas seus primeiros sucessos ainda cheiravam à bossa nova e ao jazz (MARIZ, 1985, p. 171).

No entanto, foram justamente a mão direita, habilidosa em imprimir a linha percussiva do maracatu, e as palavras que dialogavam com a rítmica da canção, completando-a, as características que garantiram a Jorge Ben um lugar de destaque na música brasileira durante as décadas de 1960 e 70 (MARIZ, 1985).

Taxá-lo de letrista infantil significava diminuir a importância do novo jeito de cantar que ele apresentava. Mais tarde, em sua chamada “fase mística”, Ben lançou discos esteticamente mais densos, como *A tábua de esmeralda*, de 1974. O título do álbum faz referência ao texto de mesmo nome, que é considerado um dos mais antigos ensinamentos da Alquimia ocidental. Embebido no misticismo que cerca o conceito do disco, o músico carregou tanto as letras quanto as harmonias de *A tábua de esmeralda* com elementos psicodélicos e temas ligados ao sobrenatural, como é possível observar na letra de *Errare humanum est*:

De onde vem o nosso impulso de sondar o espaço
 [...]
 De pensar / Que não somos os primeiros seres terrestres
 Pois nós herdamos / Uma herança cósmica
 Errare humanum est.

Após a década de 1970, Jorge Ben passou anos sem muita exposição nacional, tocando principalmente no Exterior. Em 1989, mudou seu nome para Jorge Benjor, mas só voltou a ganhar atenção da crítica em 1990, ao lançar o hit *W/Brasil*, para uma campanha publicitária da agência de mesmo nome, em que cantava o nome de seu amigo e músico Tim Maia, outra peça fundamental para a música carioca e nacional:

Cuidado com o disco voador / E tira essa escada daí
 Essa escada é pra ficar aqui fora / Eu vou chamar o síndico
 Tim Maia! Tim Maia!

Nascido Sebastião Rodrigues Maia em 1942, mesmo ano em que seu futuro amigo Jorge, Tim Maia só conheceu a fama em 1970, ao gravar com Elis Regina a canção *These are the songs*, de autoria dele. Tim era único porque, além da voz rouca e profunda, trazia para o país a influência do soul norte-americano, obtida nos anos em que morara em Nova Iorque. É

conhecido o seu abuso de drogas, um dos componentes de sua postura desleixada e irreverente.

Ao misturar as influências da *black music* com o samba, Tim Maia fez canções regravadas à exaustão, como *Azul da cor do mar* e *Primavera*, de 1970. Cinco anos depois, passou por um período de abstinência de álcool e outras drogas motivada pela crença nas idéias de Manoel Jacintho Coelho⁶ (1903-1991), e gravou os dois volumes de *Racional*, em 1975 e 1976. Anos depois, desiludido com o *Universo em desencanto*, renegou os discos e mandou tirá-los de circulação. Mas na década de 2000, as gravações voltaram à tona, e o sucesso que fizeram levou à sua reedição em CD e a diversas regravações por artistas como Sandra de Sá e Instituto. Segundo notícias circuladas em 2005, o cantor inglês David Bowie teria demonstrado interesse em interpretar músicas desses dois álbuns, o que acabou não se concretizando.

⁶ Carioca, fundador da Cultura Racional, ideologia baseada na série de 1006 livros *Universo em desencanto*. O Racional pregava princípios éticos a partir de conceitos metafísicos: a “imunização racional” em detrimento da primazia da lógica, um equilíbrio entre lógica e emoção que levou Tim Maia a afastar-se das drogas por todo o período em que esteve associado à Cultura Racional.

3 RITMOS E GÊNEROS MÚSICAIS DO RIO DE JANEIRO - O BRASIL RECONHECE A VIOLÊNCIA (1964 – 2001)

O ano de 1964 não é apenas o momento em que se instaura o regime ditatorial mais bárbaro da história do Brasil. Sinaliza, no campo da música, diversas mudanças decorrentes de novidades nos campos político, social, cultural e econômico. As telecomunicações viviam o deslanchar da televisão como grande *mass-media*, com os aparelhos finalmente disponíveis a preços mais acessíveis e diversos canais operando (SEVERIANO, 2008).

E, como no meio radiofônico, um de seus maiores trunfos era a apresentação dos grandes cantores e cantoras da época. [...] Num período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular, através de programas [...] e uma sequência de memoráveis festivais, realizados na maioria pela TV Globo do Rio e pela TV Record de São Paulo (SEVERIANO, 2008, p. 347).

A efervescência cultural em tempos de repressão, aliada ao poder da TV como *mass-media*, resultou no sucesso de diversos programas televisivos voltados para a divulgação de produção musical. Tanto a MPB quanto hibridizações, como a Jovem Guarda, encontram espaço garantido em festivais e programas de auditório. Aliás, esta última nasceu e ganhou a alcunha ao levar para a TV o novo ídolo, Roberto Carlos (1941-), capitaneando o *iê-iê-iê*, a encarnação brasileira do rock britânico, “iniciando assim um movimento de juventude que aproveitava a voga mundial dos Beatles” (MARIZ, 1985, p. 143). A primeira vez que Roberto gravou músicas como cantor solo foi em 1959, num esforço de tornar-se bossa nova. A tentativa falha foi possibilitada pelo conterrâneo Carlos Imperial (1935-1992), com quem Roberto tocara em um conjunto de rock chamado Os Terríveis. Imperial havia apadrinhado outro jovem amante do rock ‘n’ roll, Erasmo Esteves (1941-), nascido no mesmo ano de Roberto.

O terceiro Carlos entre Erasmo, Roberto e Imperial seria o próprio Erasmo, que após o lançamento de *Splash-Splash* (1963), disco de Roberto cheio de composições suas (incluindo a faixa-título), mudou seu nome de Erasmo Esteves para Erasmo Carlos. Ao lado de Wanderléa Salim (1946-), formariam o trio principal da Jovem Guarda, quando, em agosto de 1965, numa estratégia de marketing, o horário vazio na programação de domingo à tarde da TV Record foi ocupado pelo programa de mesmo nome, que duraria até 1968. Foram quase três anos em que encarnaram a ânsia por liberdade da juventude brasileira por meio da simplicidade lírica e harmônica do rock ‘n’ roll (SEVERIANO, 2008).

Enquanto isso, as tensões políticas, que comprometiam as liberdades individuais do povo, tornavam insustentável a omissão da classe artística, tão presente nos meios de comunicação. A participação da mesma veio em peso, com a canção de protesto, “decorrente das difíceis condições econômicas criadas pela renúncia de Jânio Quadros e pela administração de João Goulart” (MARIZ, 1985, p. 142). O palco desse momento não poderia ser mais visível: os diversos festivais de música que surgiram, em série, a partir de 1965.

3.1 A ERA DOS FESTIVAIS E A CANÇÃO DE PROTESTO

Na metade da década de 1960, um novo quadro havia se desenhado na música brasileira, em parte graças ao meio de comunicação que chegara dez anos atrás e agora se propagava no país, a televisão. Nela foram exibidos tanto os festivais de MPB quanto o programa que deu nome à primeira encarnação nacional do rock, a Jovem Guarda, capitaneada pela dupla Roberto e Erasmo Carlos.

Em São Paulo, a TV Excelsior transmitiu em 1965 o primeiro de uma série de especiais, os Festivais de Música Popular Brasileira (FMPB), que a partir da segunda edição seriam transmitidos pela Rede Record. Anualmente, o FMPB colocou no palco uma disputa de artistas de diferentes partes do país.

A primeira edição apresentou ao país uma gaúcha que já vinha encantando o Beco das Garrafas. Elis Regina chegara ao Rio com quatro discos na bagagem, mas foi com a ajuda do coreógrafo norte-americano Lennie Dale que aprendeu a dançar enquanto cantava *Arrastão*, de Edu Lobo, música que lhe deu o primeiro lugar no FMPB de 1965.

No segundo FMPB, em 1966, o jovem Chico Buarque de Holanda, carioca que, aos 22 anos, já era autor de composições notáveis, concorreria com *A Banda*, cantada por Nara Leão. Chico Buarque era um prodígio e, desde o início, compunha canções que velavam críticas à ditadura, como *Pedro pedreiro*:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
[...]
Pedro pedreiro espera o carnaval / E a sorte grande do bilhete pela federal
Todo mês / Esperando, esperando, esperando, esperando o sol.

Se a bossa nova social de Carlos Lyra chegara atrasada, havia na MPB um grupo de músicos universitários alinhados à esquerda e contrários à ditadura, do qual Chico Buarque fazia parte. Como afirma Mariz (1985), o modelo de protesto trazido por *Pedro pedreiro* seria

muito explorado no período que compreende boa parte da década de 1960. E os festivais foram palco importante para a exposição desta nova música.

Tais canções, contemporâneas da explosão da vida universitária verificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (onde é lançada a moda dos *shows* nas Faculdades, despertando desde logo o interesse comercial das televisões), vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do Regime militar instalado no país (TINHORÃO, 1974, p. 233).

Tinhorão vai além e, em seu ranço contra a bossa nova, afirma que,

uma vez que esse tipo de canção exigia um tom épico, os compositores e letristas de músicas de protesto, [...] (Edu Lobo, [Geraldo] Vandr e, Gilberto Gil, Capinam, Torquato Neto, entre outros), rompem afinal com o estilo Carnegie Hall, e passam a cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao *dia que virá* (TINHORÃO, 1974, p. 233).

No rastro do FMP, a TV Rio lançou, em 1966, o Festival Internacional da Can o, o FIC, “cujo sucesso consolidou a moda dos festivais televisivos” (SEVERIANO, 2008, p. 348). O FIC tinha uma etapa nacional e outra internacional, na qual a vencedora da etapa brasileira concorreria. Em sua primeira edi o, os candidatos brasileiros não obtiveram muito êxito. A vencedora nacional, *Saveiros*, parceria de Nelson Motta e Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi, aproximou-se da vitória internacional, mas acabou atrás de *Frag den wind*, do alemão Helmut Zacharias. No entanto, a primeira edi o do FIC já demonstrava um potencial de crescimento no festival que, muito pela proposta internacionalizante, no ano seguinte passou ao comando da TV Globo.

Não sem que antes o terceiro FMP marcasse “o apogeu na Era dos Festivais”. Em meio   forte participa o carioca, com *Ponteio*, de Edu Lobo, ficando em primeiro lugar, o FMP de 1967 foi também o palco da intensifica o dos ataques ao regime militar, que chegaria a um limite naquela edi o do FMP:

Em 1967, o Terceiro Festival da Record de São Paulo marcou uma posi o mais agressiva de Chico. [...] Apresentou então Roda viva, espécie de autobiografia: um ídolo da televisão triturado pelo mass-m dia e que acabava por suicidar-se. [...] A rea o de parte do público e das autoridades contra essa peça teatral não foi nada boa, e no ano seguinte partiu para a Itália com sua mulher (MARIZ, 1985, p. 149).

Em 1968, ano em que a ditadura se encaminhava para o totalitarismo exasperado do AI-5⁷, o público dos festivais reagia contra aqueles artistas em cujas músicas não se identificasse um posicionamento contra os militares. Caetano Veloso foi vaiado ao classificar-se com *É proibido proibir* – e revidou por isso – na fase eliminatória do terceiro FIC, naquele ano. Chico Buarque viu de longe *Sabiá*, parceria sua com Tom Jobim, vencer as fases nacional e internacional do festival – e, mesmo assim, receber vaias. Três anos depois, tendo Chico voltado ao Rio de Janeiro, e com os festivais em declínio acentuado pela intervenção da ditadura, o compositor somou-se a um grupo formado por Edu Lobo, Tom Jobim e outros nove compositores, que cancelaram sua participação no sexto FIC. O ato atestou, de certa forma, o fim do ciclo de festivais, que se encerraria de fato com o sétimo e último FIC, em 1972.

Chico foi apenas um dos vários artistas e intelectuais brasileiros a terem saído do país. Os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil não escaparam do exílio político, que os levou à Europa entre fins da década de 1960 e o início da seguinte. Isso não aconteceu sem que antes a dupla baiana capitulasse um dos últimos grandes movimentos culturais do país, no sentido de ter abrangido outras artes além da música, como teatro e cinema. Os entraves que a aceitação da bossa nova encontrara em seu próprio berço contribuíram para que ocorresse “um deslocamento do núcleo de criação do Rio de Janeiro para a Bahia” (MARIZ, 1985, p. 127), berço do Tropicalismo, ou Tropicália.

A Tropicália foi um movimento decisivo no sentido de ditar os caminhos para a produção artística no Brasil. Seu marco inicial são as execuções em 1967, no terceiro Festival de Música Popular Brasileira, das canções *Alegria, alegria*, de Caetano, e *Domingo no parque*, de Gil. O movimento tinha como objetivo “retomar a linha evolutiva da tradição musical brasileira”⁸, mas o buscava por meio de uma mistura de influências

⁷ Decreto emitido em 13 de dezembro de 1968, é um dos símbolos do autoritarismo do regime militar. Fechou o Congresso Nacional, impôs recesso a senadores, deputados e vereadores, suspendeu o habeas corpus para crimes políticos, tornou a censura ainda mais severa, entre diversas outras restrições.

⁸ Em 1966, para debate promovido pela revista *Civilização Brasileira*, n. 7, pp. 377-378, Caetano Veloso fez a seguinte declaração ao poeta, ensaísta e parceiro Augusto de Campos: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente 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. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral”.

da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletro-eletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade [...]; e da poesia concreta dos irmãos Campos [...] e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A idéia era que o produto de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (SEVERIANO, 2008, p. 383).

Não resta dúvida de que alguns dos nomes integrantes do primeiro momento da Tropicália, como Gil, Caetano e os psicodélicos Os Mutantes, obtiveram um certo reconhecimento internacional. No entanto, de matriz majoritariamente baiana, o Tropicalismo não constitui objeto de estudo significativo para o problema de pesquisa proposto neste trabalho. Por isso, segue-se abordando o que se pode considerar a próxima etapa na caminhada musical carioca durante o século XX: o rock brasil, conhecido em suas diversas regionalizações simplesmente como BRock.

3.2 O ROCK NO RIO - BROCK

Quem nasceu no Rio de Janeiro na década de 1950 viu, durante a infância e adolescência, a diversificação da MPB pela sofisticada bossa nova, a diversão libertária da Jovem Guarda, o resgate do samba do morro, as canções de protesto em meio a um violento regime ditatorial e a efervescência tropicalista engatilhada pelos festivais de música popular. Na década de 1970, o rock progressivo de grupos como os britânicos Pink Floyd, Yes e Jethro Tull mostrou que as canções de rock podiam ter evoluções apoteóticas como os bem arquitetados sambas de Chico Buarque⁹.

No início dos anos 1980 no Rio de Janeiro, no entanto, não seria nenhuma dessas vertentes musicais que atrairia mais a atenção de público e mídia. Aquela foi uma época de rock simples e direto, mesmo com as ornamentações sofisticadas herdadas da década anterior, como os teclados que, no rock oitentista, assumem a simplicidade do punk. Desse cenário, surgiram as grandes bandas cariocas de rock nos anos 1980. A primeira a fazer sucesso, a Blitz, foi formada em 1981. Além de Evandro Mesquita (1952-) e Fernanda Abreu (1961-), que seguiram carreira artística, a Blitz tinha em seu time João Luís Woerdenbag Filho, o

⁹ É possível notar semelhanças na forma como as músicas progridem nos discos *Construção* (1971), de Chico Buarque, e *The dark side of the moon* (1974), do Pink Floyd. Por exemplo, na maneira como a música *Construção* evolui, na mesma faixa, para *Deus lhe pague*, e no encadeamento das canções *Time* e *The great gig in the sky*, do Pink Floyd.

Lobão (1957-), figura que permaneceu atuando não só na produção musical, mas na reflexão em tempos de renovação no mercado fonográfico¹⁰. Anos antes, com Luís Pragana dos Santos, o Lulu Santos (1953-), e Richard Court, o Ritchie (1952-), ele formara a banda de rock progressivo Vimana. Todos esses nomes foram importantes na consolidação do BRock (SEVERIANO, 2008).

A Blitz tocava um pop-rock de fácil assimilação e temáticas simples, praianas, cariocas. A primeira canção de sucesso do grupo, *Você não soube me amar* (1982), composta por Mesquita, estourou no país quando a banda tocava frequentemente no Circo Voador, casa de shows então recém criada, que viria a ser um dos palcos do BRock. Foi nela que o Barão Vermelho fez seus primeiros shows, liderado por Agenor de Araújo Neto, o Cazuza (1958-1990), “inspirado letrista, astro da banda e figura das mais talentosas do BRock” (SEVERIANO, 2008, p. 438). Em parceria com o guitarrista Roberto Frejat (1962-), Cazuza compôs hinos da geração roqueira dos anos 1980, como *Pro dia nascer feliz* (1984):

Todo dia a insônia me convence que o céu / Faz tudo ficar infinito
[...]
Estamos, meu bem, por um triz / Pro dia nascer feliz
O mundo acordar e a gente dormir, dormir.

O Paralamas do Sucesso completa o tripé das principais bandas cariocas, principalmente por sua extensa e influente obra, que desde 1977 investiu na mistura de rock e reggae – na linha do que faziam bandas como o The Police e o The Clash. O disco *Selvagem?* (1986) foi considerado um dos 40 melhores discos de música brasileira pela revista Rolling Stone, em sua edição de outubro de 2007. Formada por Herbert Vianna (1961-), Felipe “Bi” Ribeiro (1961-) e João Barone (1962-), os Paralamas compuseram diversos clássicos da música brasileira, como *Óculos* (1987), *Alagados* (1986) e *Lanterna dos afogados* (1989). Em 2001, Herbert Vianna sofreu um acidente enquanto pilotava seu ultraleve. Sua mulher, Lucy, morreu na queda, mas ele sobreviveu e, aos poucos, retomou o trabalho com a banda, que seguiu em atividade.

As três bandas participaram do que se pode considerar o grande momento do Rock Brasil: a estreia do festival Rock in Rio, em 1985, primeiro evento de pop e rock de grande porta a acontecer no país.

¹⁰ Lobão foi membro, entre 2003 e 2008, do conselho editorial da revista *Outracoisa*, que inovou ao lançar, a cada edição, o CD de um artista nacional, como forma de driblar a pirataria e os altos preços dos discos nas lojas, cuja venda vinha decrescendo, contraposta à disseminação do download de músicas no formato digital, o mp3.

Este evento, [...] que exibiu 90 horas de espetáculos com catorze atrações internacionais (entre as quais Iron Maiden, Queen, Yes, Rod Stewart, James Taylo) e quinze nacionais (Barão Vermelho, Blitz, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Rita Lee [...]) consolidou o prestígio do rock brasileiro, além de entrar para o rol dos grandes acontecimentos musicais mundiais (SEVERIANO, 2008, 442).

A carreira do Barão Vermelho continuou após o festival, mesmo com a saída de Cazuzu no mesmo ano. O ex-líder do Barão Vermelho foi a primeira personalidade brasileira a assumir publicamente ser portador do vírus HIV. Morreu em decorrência da aids em 1990. Nessa década, assistiu-se à dissolução do BRock, e o rock feito no Rio de Janeiro não exerceu força comparável à da década de 1980. Como num vai-e-vem entre o morro e o asfalto, os movimentos musicais mais expressivos da década de 1990 e do início do século XXI, principalmente pela abrangência com a qual atingiram as massas, são o funk e o rap – tendo o funk sido gestado no Rio de Janeiro e inclusive recebido a designação de “funk carioca” para diferenciá-lo de seu ancestral norte-americano; o rap brasileiro desenvolveu-se em São Paulo, embora se possa considerá-lo um ingrediente do funk.

3.3 O FUNK CARIOCA

No Brasil, o funk carioca e o rap têm origens comuns, que remontam aos anos 1970, quando a *black music*, em especial o funk e o soul estadunidenses, aportaram no país. O gênero foi popularizado, principalmente, pela voz de Tim Maia e, em menor grau, pela vitória de Tony Tornado (1931-) em 1970, no quinto Festival Internacional da Canção da TV Globo, com a canção soul *BR-3*. Influenciados por essa nova música, os animadores e produtores da noite carioca, e em especial alguns DJs da importante casa noturna Canecão, passaram a dar maior atenção a artistas do soul como James Brown e Kool and the Gang. Em busca de um ambiente mais propício para os chamados Bailes da Pesada, que reuniam mais de 5 mil pessoas a cada domingo, os DJs Big Boy e Ademir Lemos levaram sua festa do Canecão, que ficava na Zona Sul, para a Zona Norte, onde rapidamente a festa se expandiu e passou a ser copiada por diversos produtores amadores (HERSCHMANN, 2000).

Esse era apenas um rascunho do que viriam a ser os bailes funk. Até porque, para que se tornasse um fenômeno na periferia do Rio de Janeiro, a música precisava gerar mais identificação no público. No fim da década de 1970 e no início da seguinte, o funk foi misturado com a *discothèque* e com o rap, sigla para “rhythm and poetry” (ritmo e poesia). Caracterizado mesmo por essa combinação de rimas faladas sobre uma base rítmica marcada,

o rap era o elemento musical de um movimento nova-iorquino chamado hip-hop. É, na verdade, com o rap que a figura do DJ fica em evidência. É ele quem seleciona as bases musicais, na maioria das vezes reproduzidas de discos de artistas de gêneros variados e chamadas de “samples” (amostras), sobre as quais o cantor, chamado de MC (mestre de cerimônias), declama seus versos.

Nossos DJs foram levados a aprender as técnicas de mixagem de som desenvolvidas pelos americanos, o que lhes possibilitou a feitura de longas e ininterruptas trilhas sonoras dançantes e logo, com o aprimoramento da aparelhagem (os samplers), a confecção de composições com a colagem de trechos de outras composições (SEVERIANO, 2008, p. 455).

Em 1982, o artista americano Afrika Bambaataa revolucionou a black music ao misturar o rap a batidas eletrônicas da banda alemã Kraftwerk e samples de músicas de James Brown, o que resultou na música *Planet rock* (1982). Um ídolo do movimento hip-hop, Bambaataa acabou por desencadear um novo gênero, o Electro, que viria a se desdobrar no Miami bass, estilo de rap que é, certamente, um dos parentes diretos do funk carioca quando do seu surgimento.

O brasileiro Fernando da Mata (1963-), o DJ Marlboro, apaixonou-se por Bambaataa e pelo Miami bass e acabou por ser um dos definidores do funk do Rio de Janeiro. Depois de muito difundir os ritmos americanos e fazer mixagens dos mesmos com batidas brasileiras e versos em português, Marlboro produziu em 1989 o *Funk Brasil*, primeira de uma série de coletâneas de sucessos tocados nos bailes do Rio de Janeiro, que na segunda metade daquela década já atingiam a marca de aproximadamente 700 por fim de semana (VIANNA, 1987).

Esses sucessos apresentavam as duas vertentes que predominariam em nosso funk, a erótica (“Melô da mulher feia”) e a chamada proibidão (“Melô da funabem”), que fazia a apologia da violência e da criminalidade. Foram músicas como essas que iniciaram o processo de abasileiramento do gênero (SEVERIANO, 2008, p. 456).

Assim, desde o início, o funk foi visto pelas autoridades sob uma ótica criminalizante. Pudera: não bastasse ser música da periferia, refletia o universo violento em que seus produtores viviam. Os anos 1990 são conturbados para o funk carioca. Por um lado ele atinge os *mass media* – e, por consequência, o resto do Brasil – com o sucesso do cantor Roberto de Souza Rocha, o Latino, e da dupla Claudinho & Buchecha (Cláudio de Matos e Claucirlei de Souza), autora das músicas de sucesso *Só love*, *Quero te encontrar* e *Conquista*:

Olha, eu te amo / E quero tanto / Beijar teu corpo nu
 Não, não é mentira / Nem hipocrisia, é amor / Com você, tudo fica blue.

Porém os mesmos *mass media* acabavam com a imagem do gênero ao associá-lo repetidas vezes aos “arrastões” em que multidões percorriam a beira das praias da zona sul carioca roubando tudo que vissem pela frente¹¹. O funk só voltou ao cenário nacional em 2001, quando artistas como o MC Marcão Cordeiro Alves, o Tigrão, e a MC Tatiana Lourenço, a Tati Quebra-Barraco, lançaram funks de letras maliciosas que estouraram nos meios de comunicação (SEVERIANO, 2008).

Na segunda metade da década de 2000, o funk carioca tornou-se influência para bandas européias. O importante produtor norte-americano Wesley Pentz, o DJ Diplo, trabalhou em álbuns de diversos artistas que incluíram o funk carioca como referência clara em suas músicas. Amigo do DJ Marlboro, Diplo encontra-se com o brasileiro frequentemente. Suas *mix-tapes*¹² de funk carioca, recheadas de montagens (do inglês *remixes*) de Marlboro, geraram furor na imprensa internacional, que chamou o gênero de “Baile funk”. O resultado disso é que o funk carioca passou a ser requisitado no Exterior, e artistas novos, como o grupo curitibano Bonde do Rolê, e experientes, como o consagrado Marlboro, passaram a excursionar internacionalmente.

¹¹ Herschmann (2000) conta como tanto a popularização quanto a exposição negativa do funk na TV está associada a diversos arrastões nas praias cariocas, que ocuparam a programação dos jornais de 1992 em diante.

¹² Mix-tape originalmente era o nome dado às fitas K7 em que os DJ gravavam suas remixagens, ou seja, suas músicas resultantes de misturas (do inglês, "mix") de samples, batidas e letras próprias. Atualmente mudou o suporte da fita K7 para o CD e outras mídias digitais, mas manteve-se o nome.

4 AS LETRAS DE MÚSICA ADMITIDAS COMO CRÔNICAS

A comparação entre letras das canções de MPB e crônicas é recorrente. Tantos compositores brasileiros foram chamados de “cronistas sociais” e “cronistas de uma geração” que se poderia dizer que esta associação de letra de música como texto do cotidiano faz parte do senso comum¹³. No entanto a noção de que os versos de um compositor podem ser tomados como o retrato do cotidiano de uma sociedade, à semelhança da crônica, não está restrita às referências corriqueiras nas conversas – cuja validade poderia ser colocada em dúvida.

Certamente reforça a importância de uma pesquisa como esta a reportagem publicada pela revista *Época*, em 2002, sobre o papel do samba como retrato da história e dos costumes do Brasil, o que teria se dado em grande parte no trabalho de “cronistas sociais” como Noel Rosa e Ismael Silva, e de maneira velada inclusive nos sambas-enredo¹⁴. Sobre Noel Rosa, por exemplo, há trabalhos em nível de pós-graduação que discorrem acerca da função de crônica cumprida pela música do “Poeta da Vila”¹⁵, como ficou conhecido, e que analisam elementos da sociedade carioca e da história brasileira contidos nas letras do compositor¹⁶.

A intenção aqui não é a de comprovar que certos compositores brasileiros foram cronistas na acepção mais hermética da palavra, e sim a de dar um novo olhar sobre a obra tão rica da MPB a fim de revelar aspectos menos lembrados da mesma. A seguir, faz-se uma breve conceituação do gênero crônica, para que se sustente a flexibilização necessária à inclusão das letras de música no universo conceitual do mesmo.

¹³ Se não há como comprovar aqui essa recorrência na linguagem falada, basta uma busca na internet para que centenas de ocorrências contêm tais associações. Chico Buarque, por exemplo, é frequentemente chamado de cronista, como se pode verificar no perfil do artista no site Yahoo! Música (<http://yahoo.imusica.com.br/artista.aspx?id=1620&bio=1>) e em matéria sobre caixa que reúne os 22 álbuns do cantor no site CliqueMusic, do UOL (http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=3236)

¹⁴ “O samba retratou, como nenhum outro ritmo, a história e os costumes do país”. Matéria: Tambor da Memória, Revista *Época*, nº 195, 11/02/2002

¹⁵ A alcunha de “Poeta da Vila” recebida por Noel reforça, inclusive, a aproximação de letra de música e poesia que se faz mais adiante neste trabalho.

¹⁶ Duas teses de mestrado que serviram de fonte para este trabalho discorrem sobre Noel Rosa e os assuntos citados no texto. *Coisas nossas: a sociedade brasileira nos sambas de Noel Rosa*, de Ramiro Lopes Bicca Junior (2004); e *Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural*, de Marco Antonio de Azevedo Monteiro (2000).

4.1 A CRÔNICA

A crônica contemporânea é um gênero situado na fronteira entre a literatura e o jornalismo. No entanto, ela surge como um gênero literário “cujas raízes localizam-se na história e na literatura, constituindo suas primeiras expressões escritas” (MELO, 2006, p. 193). Isso porque a palavra “crônica” tem origem no grego, *chronikós*, derivado de *chrónos*, tempo. Referencia relatos cronológicos de acontecimentos, como os feitos, por exemplo, pelos navegadores europeus quando do aporte em terras americanas nos séculos XV e XVI (SÁ, 1985). Há de se notar na crônica a dimensão informativa, de registro.

A origem desse tipo de relato no Brasil remonta à primeira carta enviada ao império por Pero Vaz de Caminha. Mas, como nota Coutinho, desde então

a palavra foi ganhando roupagem diferente. “Crônica” e “cronista” passaram a ser usados com o sentido atualmente generalizado em literatura: é um gênero específico, estritamente ligado ao jornalismo. Ao que parece, a transformação operou-se no século XIX, não havendo certeza se em Portugal ou no Brasil (COUTINHO, 1971, p. 109).

É a partir do século XIX, justamente com o advento do romantismo na literatura, a ponto de se adaptar uma maneira de transpor as novelas e romances para o jornal, que se têm os primeiros registros da crônica enquanto estilo consciente de narrativa no Brasil (COUTINHO, 1971). Primeiro com um folhetinista do Jornal do Comércio, Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), e logo por outros escritores divididos entre literatura e jornalismo, como José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908). Este último, ao discorrer sobre o novo gênero, chamava-o apenas de folhetim, ainda que o termo denominasse o espaço pequeno – daí o diminutivo – utilizado nos jornais para a publicação tanto de novelas quanto de crônicas:

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil. [...] Efeito estranho é este produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda (ASSIS apud SCHWARZ, 1947, p. 230).

Nesse momento, ainda em gestação, o folhetim não havia se tornado marcadamente brasileiro como o seria mais tarde, devidamente alcunhado de crônica. Mas desde então, o

leitor brasileiro passou a afeiçoar-se por essa técnica de “condimentar” e “suavizar” os fatos da semana, tornando-os mais assimiláveis “a todos os paladares” (COUTINHO, 1971).

Gradativamente a crônica foi apropriada por jornalistas que acabaram por defini-la e aproximá-la do que seria ao longo do século XX. Paulo Barreto (1881-1921), conhecido principalmente pelo pseudônimo João do Rio, é amplamente aceito como o iniciador da crônica social moderna e da crônica mundana. O protagonista de suas crônicas é um homem hedonista, cuja ótica é o filtro por meio do qual são feitos os juízos sobre a realidade carioca da *Belle Époque*¹⁷ (COUTINHO, 1971).

Outro cronista imortal, “voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero” (MELO, 2005), foi Rubem Braga (1913-1990). Certamente um dos escritores mais reverenciados da história do gênero no Brasil, Braga era natural do Espírito Santo, mas retratou como poucos a realidade do Rio de Janeiro. É considerado, se não o mais, um dos mais subjetivos e líricos cronistas brasileiros, capaz de usar os fatos que seriam simples notícia em favor de seu texto (COUTINHO, 1971).

Há de se notar que, embora a crônica seja taxada de perecível como o jornal, o gênero e seu suporte por excelência constituem documentos de imensurável valor historiográfico. No caso das crônicas de João do Rio, Coutinho (1971, p.116) explica que isso acontece por elas “serem um espelho coruscante da sociedade contemporânea, com as mudanças sucessivas de hábitos, costumes e idéias” de seu tempo. Os textos de João do Rio, por exemplo, são utilizados por Sevckenko (2006) para evidenciar os impactos tecnológicos no Rio de Janeiro dos anos 1900. Sevckenko cita uma passagem de um texto de João do Rio em que ele descreve a maneira de um *bon vivant* da sociedade carioca acender seu cigarro:

Acendeu um cigarro, acendeu-o à moda, não com fósforo, mas com um isqueiro,. Para saber a que sociedade pertence um homem, basta vê-lo fumar. Jacques fumando era de primeira classe, com o cigarro grosso no meio do lábio carnudo, tragando vagarosamente, nunca, jamais quebrando a cinza com o dedo mínimo (BARRETO apud SEVCENKO, 2006, p. 529).

O retrato feito por João do Rio mostra que, embora imbuída de realidade, as crônicas são construídas utilizando-se da arte, de jogos verbais, de pessoas comuns tomadas como personagens de uma história que, se não estivesse em um jornal, passaria por ficcional, dadas

¹⁷ Período entre a década de 1870 e o início da Primeira Guerra Mundial (1914), em que o mundo desfrutava de novas tecnologias, as quais, e em especial o cinema e o telefone, dialogavam com a produção cultural e ampliavam-na. No Brasil, o Teatro de Revista, a boêmia, o Impressionismo e a art nouveau foram algumas das manifestações mais expressivas na época. Machado de Assis e João do Rio foram, ao mesmo tempo, agentes e críticos desse momento histórico.

a estética e a linguagem. Como afirma Schneider, trata-se de um gênero “ligado ao jornalismo, mas que evita o sentido de reportagem. Ou seja, o fato, para o cronista, é apenas um meio de discorrer sobre o cotidiano” (SCHNEIDER, 2008). Assim, a crônica tornou-se o espaço em que os jornalistas desligavam-se parcialmente da busca pela objetividade. E aí ela se aproxima das demais expressões artísticas, como as letras de música de que trata este trabalho. Como analisa Coutinho (1971, p.123), “a crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra [...] uma reação individual íntima, ante o espetáculo da vida. [...] O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se”. E assim o são também, sem dúvida, os compositores.

4.2 A LETRA DE MÚSICA BRASILEIRA

Chico Buarque, no documentário *Palavra (En)cantada* (2009), dirigido por Helena Solberg, afirma não se considerar poeta. Se as letras de Chico Buarque não são poesia, o compositor certamente deve considerar letras de música e poesia práticas, se não distantes, distintas. Segundo ele, existe uma questão importante ao se compor letra de música que é a própria música – certas palavras entram na letra não pela poesia, mas por que “a música pede”. Por outro lado, o poeta Vinícius de Moraes foi o responsável por dar letra a parte expressiva da produção musical da bossa nova.

Assim, a questão da consonância ou não de forma e conteúdo das letras de música e da poesia sempre suscita debate. Há que se convir, entretanto, que existem os casos irrefutáveis em que um poema é musicado. Para Rodrigues,

dentre os escritores de literatura brasileira, há vários poetas [...] que fizeram letras de música, sem haver diferenças essenciais nos poemas, fossem ou não musicados. [...] Autores como Gregório de Matos Guerra, Domingos Caldas Barbosa, Tomás Antônio Gonzaga [...] além de escreverem obras para serem impressas, compunham também poemas para serem cantados (RODRIGUES, 2003, p. 19).

São escassos e, em sua maioria, datam do fim do século XX e do início do século XXI os estudos sobre letras de música no Brasil. A mestre em Letras Fabiana Castro Carvalho publicou artigo em que caracterizou a canção popular brasileira como um gênero, que tem tema, estilo marcado por textos narrativos e descritivos e uma estrutura composicional, constituída de letra e melodia. A canção popular, segundo ela, é “um texto curto, cantado,

formado pela relação entre letra e música, dividido em partes, constituídas por versos, organizados em estrofes” (CARVALHO, 2009).

Assim, a parte lírica de uma canção não estaria muito distante de um poema: ambos possuem versos organizados em estrofes e ambos podem ser utilizados a favor de narrações como de descrições. Ulhôa (1999) corrobora o que disse Chico Buarque, sobre a influência exercida pela música na letra de uma canção. O pesquisador e o compositor afirmam que na canção o discurso está, em parte, a serviço da musicalidade e do ritmo.

O artigo de Carvalho apoia-se, principalmente, na obra de Ulhôa (1999), que no parágrafo citado a seguir fez coro ao que disse Chico Buarque sobre a influência exercida pela música na composição da letra de uma canção:

Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção (ULHÔA, 1999, p. 49).

Porém se essas características rítmicas e melódicas interferem no caráter poético da letra de música, não comprometem sua possível dimensão de crônica. E, embora essa relação não deva ser exclusividade da língua portuguesa, existem especificidades das letras de música brasileira, que dizem respeito justamente à relação entre as produções literária e musical¹⁸. Em entrevista publicada no livro *A MPB em discussão*¹⁹, o compositor José Miguel Wisnik (1948-) afirma que um papel importante da música popular no Brasil é manter acesa a tradição literária, tão dialogante com a produção de letras. Também segundo ele, referindo-se às letras da MPB,

O Brasil é um dos raros lugares do mundo em que foi possível a passagem de uma cultura popular, que faz parte de um repertório de massas, para um nível de densidade poética altíssima. [...] Houve um momento em que a música presente nos rádios era o que nós poderíamos considerar a melhor canção do Brasil. [...] Teve um momento em que a música popular era um lugar de reflexão tanto sobre a vida quanto sobre o país e a própria canção (apud NAVES, 2006, p. 204).

¹⁸ Em sua tese de doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Nelson Barros da Costa (2001) chamou de lítero-musical o discurso do cancionista brasileiro que se propôs a analisar, em que se incluem todos os gêneros citados neste trabalho, a partir do samba.

¹⁹ NAVES, Santuza; COELHO, Frederico; BACAL, Tatiana (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Rodrigues, em seu trabalho que mapeia as interfaces da produção musical brasileira e da literatura, reforça essa relação ao afirmar que

Atendo-se somente às letras de música popular brasileira elaboradas no século XX, século do Modernismo, pode-se dizer que tanto esse movimento literário como as letras de música popular fizeram, cada um de maneira específica, o diálogo com a tradição estética (RODRIGUES, 2003, p.19).

É largamente aceita, se não a inserção, a aproximação do gênero de canção brasileira, incluídas aí letra e música, e da literatura. Parte-se agora para o momento deste trabalho em que as noções de crônica e letra de música apresentadas previamente são confrontadas, ajustadas e flexibilizadas na busca da aproximação efetiva das letras de MPB e do gênero crônica.

4.3 A LETRA DA MPB COMO CRÔNICA

Assumir a letra de música como crônica pressupõe que se flexibilize a definição de crônica enquanto gênero literário. A letra de música não tem a forma de um texto em prosa, mas sim a de um poema. Ainda que a crônica seja um tipo de texto curto, a letra de música é, em geral, ainda menor. Se na letra de música identificam-se versos e estrofes, a crônica é composta de frases e parágrafos. Não faltam, porém, tanto na academia quanto no falar cotidiano, comparações entre crônica e poesia, desconsideradas suas formas, é claro.

O próprio gênero jornalístico-literário, longe de ser incensado entre teóricos da literatura, passou por diversas modificações ao longo de sua história, relegando a própria crônica jornalística à posição de uma entre diversas ramificações.

Entende-se, assim, a crônica jornalística como representação literária do fragmentário, do ambíguo, do efêmero. Por isso mesmo, a expressão literária pelas crônicas é múltipla, contendo significados que podem ser perceptíveis a um vasto público. Por isso, pensa-se o cronista não como alguém que produz crônica enquanto “pura” atividade estética (SCHNEIDER, 2008).

Embora a crônica brasileira, principalmente jornalística e opinativa, diferencie-se da hispano-americana, em que o essencial é a natureza cronológica da narrativa, Melo (2006) sublinha que isso se deve à dependência do jornal apresentada desde o princípio do gênero no Brasil. O autor não deixa de ressaltar, porém, que são textos que se configuram como “relatos poéticos do real” (MELO, 2006, p. 201).

Para além de sua esfera poética, a crônica parece ser um gênero em constante construção, configurado tanto na forma quanto na narrativa de maneiras diferentes em cada país; trata-se de um gênero que não objetiva a pureza estética, como definiu Schneider (2008). Assim, não seria absurdo assumir a música popular brasileira como uma encarnação de muitas características do gênero.

Na crônica tudo é possível [...] a crônica brasileira tornou-se o lugar da experimentação – e é tão mais ou menos bem sucedida quando não foge a esse destino. [...] A crônica se tornou o lugar da experiência, um laboratório; o espaço sem forma, para o qual os velhos gêneros confluem. (CASTELLO, 2003, p. 19)

Assim, a crônica concentra estas qualidades muito próprias dentro do jornalismo: a dimensão poética e a liberdade experimental. Se a letra de música tem, em geral, a forma do poema e, em muitos casos, características poéticas, existe aí um novo ponto de contato entre ela e crônica. Tal afirmação encontra respaldo em Galvani (2005). Ao mesmo tempo em que compara a crônica à poesia, o autor parece descrever as letras de música compreendidas neste trabalho e que serão apresentadas no próximo capítulo, ao discorrer sobre a ambivalência das funções que a crônica é capaz de cumprir:

[A crônica] Trata-se do vôo livre da palavra, tão solta quanto na poesia, capaz de elevar o pensamento até os mais distantes confins, estabelecer os laços com a realidade ou se perder nas brumas da ficção, engajar-se às questões políticas ou se alienar nos domínios do amor, aprofundar-se na busca da verdade ou flutuar pelos imensos campos da dúvida. Ligada pelo cordão umbilical aos fatos do dia ou à época que se atravessa, ao momento histórico ou à situação eventual de uma comunidade (GALVANI, 2005, p. 18).

O mesmo Galvani, na página 36 de seu *Crônica: o vôo da palavra*, conta que o escritor colombiano Leonardo Peña Calderón, ao receber do cronista Affonso Romano Sant'Anna a crônica *Eu vi um arco-íris*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), respondeu:

Gracias por dejarme leer esa joya que, para mí y a pesar de mi escaso entendimiento del idioma, bien podría calificarse de poema. [...] Yo creo que, definitivamente, la poesía debe estar al servicio de la narrativa, como em la crónica de Drummond. [...] Yo diria que la crónica de Drummond es uma

crônica poética. Me parece que es la calificación que le hace justicia²⁰ (CALDERÓN apud GALVANI, 2005, p.36).

Assim, a crônica brasileira encontra, no que a diferencia das crônicas de outras nacionalidades, as características que a aproximam da poesia e, por que não, das letras de música. Sant'Anna reafirmou essa idéia em declaração publicada no livro de Galvani (2005):

Aí fora [do Brasil] o que eles chamam de crônica é um pouco diferente. Não há consciência de que aquilo é realmente um gênero literário. [...] Poesia, como a crônica, é aquilo que brota na fresta do dia. A crônica é quando, no jornal ou revista, o dia-a-dia respira (apud GALVANI, 2005, p. 37).

Destarte, não parece absurda – bem pelo contrário, mostra-se relevante – a leitura das letras da MPB como se fossem crônicas, desde que as duas cumpram o papel de relato do cotidiano, carreguem os signos de seu tempo. Para levar a aproximação a um campo mais concreto, a partir daqui, passa-se a aprofundar a pesquisa em alguns compositores e gêneros da MPB que mais repetidamente foram referenciados como “cronistas da música popular”. Não serão esses os únicos, nem deve-se esperar que sejam os principais, a constarem na análise das letras feita a seguir. É neles, entretanto, que se evidencia a aproximação que se buscou viabilizar ao longo deste capítulo.

4.3.2 Os grandes cronistas da música popular brasileira

O historiador Antônio Marcelo Jackson publicou artigo em que discorre sobre as duas fases da crônica social de Chico Buarque. Segundo ele, "na música brasileira, as letras sob a forma de 'crônica' têm em Noel Rosa seu fundador na década de 1930 e, a contar desse período, tornou-se tema recorrente na MPB – ao lado da canção romântica" (JACKSON, 2009). Existe então, para além do senso comum, a noção acadêmica de que a aproximação de letra de música e de crônica é possível e válida.

Sobre Chico Buarque, Jackson afirma que, até o lançamento do álbum *Construção*, em 1970, sua crônica discorria sobre tipos brasileiros puros, influenciada por Dorival Caymmi, Ismael Silva e Wilson Batista. "A contar do disco *Construção*, [...] o 'tipo ideal' weberiano passou a ser a tônica" (JACKSON, 2009); quer dizer, o historiador explica que esse tipo ideal,

²⁰ Tradução do autor: “Obrigado por me deixar ler essa jóia que, para mim e apesar do meu escasso entendimento do idioma, bem poderia ser classificada como poema. [...] Acredito que, definitivamente, a poesia deve estar a serviço da narrativa, como na crônica de Drummond. [...] Eu diria que a crônica de Drummond é uma crônica poética. Me parece que é a classificação que lhe faz justiça”.

teorizado pelo sociólogo alemão Max Weber (1864-1920), consiste no exagero, na acentuação dos pontos de vista sobre o membro de uma determinada sociedade, como uma fórmula a gerar a amostra de uma sociedade.

Em sua dissertação de mestrado, Antonio de Azevedo Monteiro buscou uma aproximação semelhante a que se objetiva neste trabalho. Segundo o autor, “a crônica em Noel [Rosa] não se manifesta como gênero puro, mas apresenta todos os elementos fundamentais desta forma de expressão de literatura” (AZEVEDO, 2000, p. 136). No trabalho de Azevedo, diferentemente do que se buscou neste, não houve preocupação tão evidente em justificar a tomada das letras como crônicas. O autor o fez de forma mais “solta”. No entanto, existem passagens significativas, como esta a seguir, em que a “crônica de Noel” é definida:

A crônica de Noel se dá em forma de poesia. Seus versos dão unidade e eternizam os fragmentos da realidade, coisas e personagens “sem importância” do dia-a-dia. É a literatura construída com as ruínas da história efêmera de todo dia. O cronista Noel vai assim à maneira de um diretor de cinema fazendo uma montagem, juntando os cacos, da “vida como ela é”, como disse Nelson Rodrigues (AZEVEDO, 2000, p. 136).

Azevedo arrematou seu trabalho escrevendo que a crônica de Noel Rosa “atemporaliza a condição humana, vai além do discurso do poder, das colunas sociais e ideologias do momento, que pretendiam trazer a ‘realidade’ presa a um cabresto, tentando esconder as diferenças existentes neste país continental e heterogêneo” (2001, p. 141). Se parece forçosa, sua afirmação não deixa de carregar uma verdade: em alguma medida, possivelmente tanto quanto os cronistas no sentido institucionalizado da palavra, os cronistas da MPB retrataram a realidade brasileira e legaram este retrato como registro histórico – uma vez que se tem admitido concepção da própria história como narrativa (PESAVENTO, 1999).

Como foi apresentado na introdução desta pesquisa, julgou-se importante a tentativa de se utilizar as letras de música como documento historiográfico, à semelhança do que se faz com a literatura e com o jornal. E, assim como a crônica, as letras de música situam-se entre esses dois mundos, o da ficção e o do relato da realidade. Assim, ao fim do próximo capítulo, em que se fará a análise das letras de música, será possível deduzir, por exemplo, em que medida as narrativas do cancionário carioca se caracterizam como históricas e em que medida são obras ficcionais. Há ainda um outro conceito a se considerar, frequentemente citado ao longo deste trabalho: o imaginário.

Sandra Jatahy Pesavento foi uma estudiosa das relações entre literatura e história. Em seu livro *O Imaginário da Cidade*, ela ressalta que é importante “admitir que a representação

do mundo é, ela também, parte constituinte da realidade” (PESAVENTO, 1999, p. 8). Isso implica não só, no caso das letras de música, assumi-las como relatos válidos de acordo com o vetor resultante de suas parcelas reais e ficcionais, mas considerá-las representações da cidade, uma vez que “a representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade” (PESAVENTO, 1999, p. 8).

Partindo para termos menos subjetivos, Sandra dedica um capítulo de sua obra a um ensaio sobre o imaginário do Rio de Janeiro. Nele é possível identificar indícios de como as letras de música, se não são fonte do imaginário da cidade, são retroalimentadas por ele. Vide o caso da figura caracteristicamente carioca do malandro, seguramente um dos personagens mais presentes na obra da MPB, perdendo apenas para a figura feminina.

5 O RIO DE JANEIRO NAS LETRAS DA MPB - ANÁLISE

A questão central deste trabalho é descobrir como o Rio de Janeiro foi retratado nas letras de MPB ao longo de todo o século XX. Um dos objetivos é o de revelar a cidade, pelo olhar de compositores considerados mais expressivos em cada gênero ou momento, durante o século em que ela se tornou metrópole e cartão postal do país no Exterior. Para tanto, as letras de música foram admitidas como crônicas, relatos sobre o cotidiano da cidade. O Rio, tal como as narrativas temporais sobre as quais se debruça esta análise, modificou-se, e as nuances dessa transformação aparecem no olhar dos letristas da MPB carioca. Ao colocarem-se esses letristas na posição de cronistas da metrópole, consegue-se trazer luz a aspectos menos percebidos de suas composições e, principalmente, enriquecer e ampliar a noção de Rio de Janeiro presente nas letras analisadas.

Para que fosse possível evidenciar os traços do Rio revelados pelos compositores da MPB no correr do último século, fez-se necessária, primeiro, a definição da amostragem das canções cujas narrativas foram consideradas significativas para o propósito desta pesquisa. Para tanto, estabeleceram-se os critérios listados a seguir, e as letras selecionadas deveriam obedecer a pelo menos um deles:

- a. Nome: menção direta à cidade do Rio de Janeiro no título ou na letra da canção.
- b. Geografia: menções a traços geográficos, a monumentos do Rio e à natureza. Por exemplo, as praias e o Corcovado.
- c. Personagens: menção a personagens conhecidos ou típicos da capital carioca. Por exemplo, o malandro e a mulata.
- d. Favela e morro: as favelas que ocuparam progressivamente os morros cariocas ao longo do século XX são um componente marcante da paisagem e da cultura carioca.
- e. Carnaval e samba: vem do Carnaval a motivação para a criação inclusive de novos gêneros, como a marchinha e o samba, que acabou se tornando uma extensão da festa.
- f. Comportamento: músicas cuja narrativa revelasse traços da vida cotidiana carioca ao longo do século XX. Por exemplo, o aporte de influências norte-americanas.

- g. Relações sociais: a cidade é um espaço de relações. De conversa em botequim ou de violência, uma vez identificadas, dialogam com outros critérios, como o comportamento.

Alguns dos exemplos dados acima poderiam se encaixar em mais de um dos critérios, posto que nenhum destes é estanque. Eles garantem, entretanto, que não sejam analisadas letras cujo discurso pouco tenha a acrescentar à investigação. Importante notar também que, quando houve narrativas semelhantes, que valorizassem os mesmos elementos do Rio de Janeiro de maneira similar, dentro de um mesmo gênero, considerou-se a recorrência como evidência importante.

Definida a amostragem, partiu-se para a leitura de cada uma das letras escolhidas, a fim de identificarem-se traços da cidade, de seus habitantes, da cultura local, do contexto político-social etc. Uma a uma, as letras foram lidas minuciosamente. Buscou-se perceber que sentido os elementos concernentes aos critérios de seleção assumiam e conferiam à narrativa. Paralelamente, cruzaram-se essas informações com a realidade carioca à época da canção. Assim foram evitados erros de interpretação das letras que, em especial nos períodos do início do século XX, apresentavam discursos simples, os quais, sem o cruzamento com a informação histórica e a noção do contexto em que foram produzidas, pouco revelariam para a investigação.

As amostras foram divididas por gêneros e períodos, conforme apresentados nos capítulos 2 e 3. Dentro destes, estão organizadas cronologicamente. Um gênero não se encerra no ano em que o outro começa, porém as canções tendem a estar concentradas em uma determinada época e são analisadas poucas letras que tenham sido produzidas muito depois do núcleo de desenvolvimento do gênero em questão, à exceção do samba, cuja obra inicia-se na década de 1910 e só deixa de ser analisada na década de 1960.

Após cada letra, antes do desenvolvimento da análise, destacou-se o critério de seleção predominante na canção, acompanhado de um complemento, algum traço que a especifique. Por exemplo, em canções com conteúdo explícito sobre violência, os critérios destacados foram relações sociais e, mais especificamente, violência. O complemento, então, não é necessariamente um critério de seleção previamente estabelecido, mas um traço que se considerou importante ressaltar da música.

Foram analisadas 66 canções, sendo 3 maxixes, 5 marchas, 16 sambas, 13 músicas da bossa nova, 6 composições de Jorge Ben, 5 músicas concernentes à era dos festivais e da

canção de protesto, 7 músicas do BRock e 10 funks cariocas, compreendendo o período entre 1899 e 2004.

A amostragem foi mais numerosa nos gêneros samba e bossa nova porque ambos têm forte presença no imaginário carioca no Brasil e no Exterior e porque são centros ativos da construção desse imaginário. O funk também teve uma amostra mais numerosa porque está aparentemente distante em termos temáticos e é composto por tipos distintos (proibidão, batidão etc.) justamente em termos de letra. Nenhum gênero ou período foi negligenciado. Todas as amostras levaram em conta a representatividade necessária para revelar as representações da cidade. É natural, entretanto, que gêneros mais ligados à cidade, muitas vezes nascidos nela, como os supracitados, sejam mais representativos e tenham repertório mais extenso em acordo com a questão de pesquisa. A seguir, parte-se para a análise das letras.

5.1 CHORO, MAXIXE, TANGO E VALSA

Como descrito no capítulo 2, o período entre o fim do século XIX e o início do XX é marcado por uma MPB cuja definição e identificação maior com o país estava em estágio inicial. A maior parte dos ritmos de vertente popular era importada – o tango, a polca, o scottish. É no início do século XX que os traços da sociedade carioca passam a figurar com mais frequência nas letras de MPB, em parte considerável nas músicas de Chiquinha Gonzaga. A representatividade da música desse período, porém, não é sequer comparável à que tiveram as canções do samba, da bossa nova e do funk carioca, gêneros cujo universo lírico está muito mais ligado à cidade, aos costumes e aos personagens do Rio de Janeiro.

5.1.1 Corta-Jaca

Ano: 1895

Composição: Chiquinha Gonzaga e Machado Careca

Neste mundo de misérias / quem impera / é quem é mais folgazão.
 É quem sabe cortar a jaca / nos requebros / de suprema perfeição, perfeição.
 Ai, ai, como é bom dançar, ai! / Corta-jaca assim, assim, assim / Mexe com o pé!
 Ai, ai, tem feitiço tem, ai! / Corta meu benzinho assim, assim!
 Esta dança é buliçosa / tão dengosa / que todos querem dançar

Não há ricas baronesas / nem marquesas / que não saibam requebrar,
 requebrar
 Este passo tem feitiço / tal ouriço / Faz qualquer homem coiô
 Não há velho carrancudo / nem sisudo / que não caia em trololó, trololó
 Quem me vê assim alegre / no Flamengo / por certo se há de render
 Não resiste com certeza / este jeito de mexer

Critério predominante: Comportamento

A letra do maxixe *Corta-Jaca* começa fazendo menção a três elementos marcantes do Rio de Janeiro: a miséria, a malandragem e o requebrado. O primeiro aparece como motivo para as outras duas: é preciso ser folgazão (brincalhão) no Rio de Janeiro de 1895 e saber requebrar. Chiquinha Gonzaga insinua que dançar o ritmo *Corta-Jaca*, um tipo de dança rural requebrada, não era exclusividade das classes mais populares, embora a música tenha gerado um escândalo em sua apresentação no Palácio do Catete, em 1901 (conforme episódio descrito no capítulo 2) – não é por menos, a letra é repleta de lascívia, para os padrões da época. Chiquinha era uma mulher à parte na sociedade carioca de então. Como relata Castro (2003), ela divorciou-se do marido, que não queria a esposa tocando músicas libidinosas no piano e, anos mais tarde, mostraria estar à frente do seu tempo: aos 55 anos, começou a namorar um homem de dezenove.

Em *Corta-Jaca*, é no bairro do Flamengo, habitado principalmente por descendentes dos navegadores europeus, que essa moça conquista seguidores do seu jeito de mexer. O Rio de 1895 não parece diferir do que conhecemos hoje: uma cidade que, além da maravilha do desenvolvimento industrial, irradiava também novos valores, como a liberdade sexual que Chiquinha Gonzaga escancara em sua letra. Percebe-se também a noção de que para quem vivia as misérias do mundo, já se apresentava a idéia de que era preciso ter “requebrado” e malandragem.

5.1.2 Vem cá, mulata

Ano:1906

Composição: Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre

Vem cá, mulata / Não vou lá, não / Vem cá, mulata / Não vou lá, não
 Sou Democrata / Sou Democrata / Sou Democrata / De coração
 O Democráticos, gente jovial / Somos fanáticos do carnaval
 Do povo, vivas nós recolhemos / De nós cativas almas fazemos
 Ao povo damos sempre alegria / E batalhamos pela folia
 Não receamos nos sair mal / E letra damos no carnaval

Crítérios predominantes: Mulata e Carnaval

Vem cá, mulata apresenta no título uma das personagens mais recorrentes na história da MPB. A mulata já marcava presença na canção popular brasileira em uma música cujo ritmo não era nem samba nem marchinha – à época, foi catalogada como tango e como polca. O Carnaval, no entanto, se fazia acontecer bem antes de o povo carioca chegar a um consenso sobre qual seria o ritmo ideal para animar a festa.

A música foi feita para o Clube Democráticos, um dos mais antigos clubes carnavalescos cariocas. O Carnaval é retratado como uma folia em que o povo se alegra. e em que a "gente jovial" e "fanática" do Democráticos vai às ruas conquistar novos seguidores. Não receiam saírem-se mal na festa, marcada pela disputa entre blocos e cordões em nome dos quais se publicavam muitas das músicas a consolidar a MPB de então.

5.1.3 O Rio antigo

Ano: 1954

Composição: Altamiro Carrilho e Augusto Mesquita

O Rio antigo, quero lembrar / E o maxixe que ele conheceu
Alguma coisa, para confortar nossos amores / Ao mundo, a você quero falar
No bonde que o burrinho esperava / A gente se aprontar
E na vaquinha, que parava há nossa porta / Pra nos deleitar.

As nossas ruas / Que eram bastante estreitas, então / Bem pensado, eram
mais largas
Relativamente, do que hoje são / E falando, da iluminação /
O que é verdade é que a luz era fraca / Mas nunca faltou luz num lampião.

Naquele tempo, era Zona Norte / E nas cantinas de toda cidade
Pois quem disse / Independência ou Morte, ali passou / A sua mocidade
São Cristovão, era sem igual / Com seu pomposo, Passo Imperial
E as leiteiras que andavam todo o dia / O bairro, maioral.
Que é da rua famosa / Que até inspirou a versão / Do Cai, Cai Balão
Onde estás ó Rua do Sabão / Que fizeram de ti? / E da tua colega do Piolho?
Na cabeceira, puseram mais flores / Passaram a mudar, tudo por aí.

No Carnaval, usava-se de tudo, que era água / E às vezes era tudo e que
gozado
O tal limão de cheiro / Que nem sempre era lisonjeiro
Zé Pereira, teve o seu passado / Naquele tempo, que não volta mais / Dava
prazer o encontro / Com as fantasias, tão originais.

Pra terminar / Eu não posso deixar de falar no Castelo / Nesse morro, que foi
abaixo
Para ali surgirem, ó quanta ironia / Castelos, castelos mais castelos

Com o progresso, cresceu a cidade / E o preço do pão, que calamidade!

Critério predominante: Rio de Janeiro

O maxixe *Rio antigo* saúda o Rio de Janeiro do início do século XX. Os compositores recontam o meio século que os separava da época em que as ruas da cidade, mesmo mais estreitas, eram mais largas, e em que a Zona Norte não havia tido sua importância ofuscada pelo requinte e pelas praias famosas da Zona Sul. A música faz uma queixa recorrente na MPB, a dos pobres que não viram no progresso da modernidade nenhuma vantagem significativa no que tangia sua situação sócio-econômica – "Com o progresso, cresceu a cidade / E o preço do pão, que calamidade!". Além disso, os realizadores das reformas urbanísticas não costumavam preocupar-se muito com os pobres, o que levou à implosão de diversos morros, como o do Castelo, localizado no Centro. Esta foi comandada pelo então prefeito Carlos Sampaio e destruiu parte da história do Rio, uma vez que o Castelo tinha sido um dos primeiros sítios onde situara-se a sede da administração no século XVI e onde a cidade começara a ser edificada.

5.2 MARCHA DE CARNAVAL

A marcha é o primeiro gênero típico do Carnaval. Ela surge em 1899, com a composição *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga, mas só volta a ser desenvolvida mais de duas décadas depois. Por estar muito ligada às festividades de fevereiro, as marchas foram importantes retratantes do Rio em festa, do povo cantando, pulando, dançando e correndo nas ruas. Inclui também uma séria de canções que exaltam o Rio de Janeiro como uma cidade paradisíaca, sem defeitos, o paraíso absoluto na Terra, ainda que as letras não isentem a Capital de uma boa dose de miséria, e da necessidade de o pobre ter jogo de cintura para levar a vida adiante.

5.2.1 Ó abre alas

Ano: 1899

Composição: Chiquinha Gonzaga

Ó Abre-Alas / Que eu quero passar / Ó Abre-Alas/ Que eu quero passar
Eu sou da Lira não posso negar / Eu sou da Lira não posso negar

Ó Abre-Alas que eu quero passar / Ó Abre-Alas que eu quero passar
Rosa de Ouro é quem vai ganhar / Rosa de Ouro é quem vai ganhar

Critério predominante: Carnaval

Composta em 1899 para o Carnaval do ano seguinte, *Ó abre alas* é considerada a primeira marcha de Carnaval (TINHORÃO, 1974). Caso se considerasse aqui o andamento, ou seja, a parte musical das canções, se notaria que o andamento de *Ó abre alas* inovou ao referenciar o próprio do andamento povo durante as ruas em semana de Carnaval.

Embora faça menção ao cordão Rosa de Ouro, o excerto mais famoso da música é sua primeira estrofe. Ser da Lira significava ser boêmio, ser da farra. De qualquer maneira, se uma das maiores compositoras da história da MPB não compôs *Ó abre alas* especialmente para um bloco de Carnaval, o fez para toda a festa, o que demonstra a importância que o feriado já assumia nessa altura da história carioca.

5.2.2 Good-bye

Ano: 1933

Composição: Assis Valente

Good-bye, good-bye, boy / Deixa a mania do inglês / É tão feio pra você
Moreno frajola que nunca frequentou / As aulas da escola

Good-bye, good-bye, boy / Antes que a vida se vá
Ensinaremos cantando a todo mundo / B e Bé, B e Bi, B a Ba
Não é mais boa noite / Nem bom dia / Só se fala good morning / Good night
Já se desprezou o lampião de querosene / Lá no morro / Só se usa luz da
Light

Critério predominante: Comportamento

Em *Good-bye*, cruzam-se os universos do morro, tipicamente carioca, e da industrialização, um estrangeiro recém-chegado no Brasil de então. A música ficou conhecida na voz de Carmen Miranda, um dos símbolos das relações diplomáticas estreitadas entre Brasil e Exterior. A Light que substituíra o querosene no morro, era a concessionária que em 1905 passou a implementar na Capital a modernidade da luz elétrica. E os “good byes” e “good nights” do rapaz que não frequentava a escola eram sintomáticos desse novo tempo.

Porque não teve um processo de modernização compassado como foram o europeu e o norte-americano, o brasileiro precisou importar as maneiras de lidar com essa nova realidade. O moreno frajola de *Good-bye* está, provavelmente, imitando os requintados *businessmen* cariocas que andavam “à americana” (rapidamente) pelo Rio. Estes, por sua vez, copiavam os trejeitos que europeus e norte-americanos aprenderam para lidar com a nova velocidade e o novo tempo da modernidade (SEVCENKO, 1998). Porém a letra de Assis Valente mostra que a incorporação desses hábitos pelo rapaz do morro não era bem vista pelo compositor, quem sabe a exemplo de outros moradores do morro. Na reprovação da americanização da fala, bem como nos versos “Já se desprezou o lampião de querosene / Lá no morro / Só se usa luz da Light”, fica aparente um certo desgosto e desconfiança – é o olhar crítico dos artistas do morro sobre os avanços que não se traduziam em melhores condições de vida para os seus.

5.2.3 Moleque indigesto

Ano: 1933

Composição: Lamartine Babo

Eta, moleque bamba / Pega a cabrocha / Pisca o olho / E cai no samba
 Esse moleque / Sabe ser bom / Faz o footing / Lá no Leblon
 Bebe, joga, fuma Yolanda / Toca trombone na banda
 Esse moleque / É de encomenda / Já foi vaqueiro / Numa fazenda
 Pega, pega, como ninguém / Aquelas vacas de cem...
 Esse moleque / É bom rapaz / Tem um defeito / Come demais
 Come, come, não deixa resto / Ó que moleque indigesto!

Critério predominante: Comportamento

Talvez seja sintomático da década de 1930, em que os costumes estrangeiros eram transmitidos pelo rádio emergente e pelo cinema, que a juventude, sempre ávida por identificação e incorporando as novidades, fosse assunto de predileção pelos mais velhos. Em *Moleque indigesto*, mais uma vez, como em 5.2.2, é o comportamento jovem o tema da canção brasileira. A letra da música se assemelha ao discurso de um pai sobre seu filho. O "moleque" em questão é um trabalhador que já foi vaqueiro, de dar orgulho a qualquer malandro: bebe, joga e fuma. Não fuma qualquer cigarro, mas sim Yolanda, uma vez que o cigarro e maneira de um homem fumá-lo eram então sinais de distinção que diziam muito sobre a personalidade (SEVCENKO, 1998). Não recai crítica alguma sobre esses costumes do moleque – o samba é a favor da malandragem. A influência da língua inglesa sobre o

comportamento é citada, o moleque não caminha no Leblon, faz *footing*. Mas isso não é problema. O que o torna indigesto, o que incomoda o compositor-pai, não é a busca por distinção do menino, mas sim a atitude dele quanto à comida, uma das principais preocupações dos pobres no Brasil hoje e sempre. O moleque não deixa resto, não sabe dividir, e por isso, não importa o quão exemplar ele seja – é indigesto.

5.2.4 Cidade maravilhosa

Ano: 1934

Composição: André Filho

Cidade Maravilhosa / Cheia de encantos mil
Cidade Maravilhosa / Coração do meu Brasil

Berço do Samba e das lindas canções / Que vivem na alma da gente
És o altar de nossos corações / Que cantam alegremente

Critério predominante: Rio de Janeiro

Foram as *Crônicas da Cidade Maravilhosa* – título de um quadro do programa radialísticos de César Ladeira em que Genolino Amado lia crônicas sobre o Rio – que inspiraram André Filho a escrever a marcha de Carnaval que imortalizou uma das alcunhas maiores da cidade do Rio de Janeiro. Tal como as crônicas de Amado, a canção de Filho canta algumas das características que já então fixavam o Rio no imaginário dos cariocas, dos brasileiros e do mundo.

No início da década de 1930, o Rio era embelezado com a estátua do Cristo Redentor e a modernização de vários trechos da cidade, criando maiores condições para deixar o turista maravilhado. Foi nesta ocasião que, motivado por uma promoção chamada Festa da Mocidade, em que se elegia a Rainha da Primavera, André Filho compôs "Cidade Maravilhosa" (SEVERIANO e MELO, 1997, p. 130).

A cidade, então o “coração do Brasil”, é exaltada por ser o berço do samba (embora saiba-se que o samba é meio carioca, meio baiano) e das lindas canções. A ligação entre o Rio e a música, recorrente em boa parte das canções analisadas aqui, é colocada por André Filho como um dos motivos para se louvar o Rio, isso em um momento em que a chegada crescente do rádio vinha disseminar ainda mais não só a música brasileira, mas artistas estrangeiros e estilos modernos fervilhantes como o jazz.

5.2.5 Primavera no Rio

Ano: 1934

Composição: João de Barro

O Rio amanheceu cantando / Toda a cidade amanheceu em flor
E os namorados vem pra rua em bando / Porque a primavera é a estação do amor

Rio / Lindo sonho de fadas / Noites sempre estreladas / E praias azuis
Rio / Dos meus sonhos dourados / Berço dos namorados / Cidade da luz

Rio / Das manhãs prateadas / Das morenas queimadas / Ao brilho do sol
Rio / És cidade desejo / Tens a ardência de um beijo / Em cada arrebol

Crítério predominante: Rio de Janeiro

Por volta de 1934, exaltar as qualidades do Rio havia tornado-se muito recorrente, e só por isso já se poderia incluir *Primavera no Rio* na presente amostragem. A canção reitera a ardência, a lascívia e a paixão que pairam sobre a Cidade Maravilhosa, características que Chiquinha Gonzaga havia apontado três décadas antes (conforme capítulo 5.1.1). Se nas letras da MPB até este momento a vida parece ser só festa, há no meio de toda a utopia a noção de que tudo era, de fato, um sonho ("Rio / Lindo sonho de fadas / Noites sempre estreladas / E praias azuis"). Mesmo assim, ainda que fosse um sonho, João de Barro preferiu continuá-lo. *Primavera no Rio* retrata uma cidade ensolarada, com as ruas tomadas por casais apaixonados, morenas queimadas e lindas praias.

5.3 SAMBA

Trilha sonora do Rio de Janeiro e do Brasil para o resto do mundo, o samba mantém-se vivo porque os compositores têm nele um berço referencial. Por isso, o gênero atravessou o século XX e refletiu as mudanças pelas quais a sociedade carioca passou. Pode-se esperar da produção musical do samba o retrato mais amplo da cidade do Rio de Janeiro, pois os cronistas do samba não apenas vieram de todas as classes sociais, mas circularam por todos os meios, tiveram seus momentos de glória e de ostracismo e, muitas vezes, foram colocados na posição de "cronistas do país".

5.3.1 Pelo telefone

Ano: 1917

Composição: Donga e Mauro de Almeida

O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar
 Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar
 Ai, ai, ai, / Deixa as mágoas para trás, ô rapaz
 Ai, ai, ai / Fica triste se és capaz e verás

Critério predominante: Relações sociais, outros elementos.

Polícia e jogatina não deveriam andar juntas, por isso, ainda que seja supostamente baseada em fatos reais, a letra de Donga e Mauro de Almeida causou polêmica. Até hoje não se sabe se a versão original da letra é a que está transcrita acima ou uma outra, registrada pelos mesmos compositores, mas que troca o verso "Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar" por "Que com alegria / Não se questione / Para se brincar". A própria mudança do texto é representativa: no Rio de 1917, a alegria, o samba, o "não se questionar" eram a melhor alternativa funcionavam para se esquecer de todas as mazelas, fosse a miséria, fosse o fato de a polícia ser corrupta e incentivar a roleta.

5.3.2 Miserê

Ano: 1924

Composição: Freitinhas

O padre diz miserê / Miserere nobis / Miserê
 Fui na igreja / E rezei com muita fé / No espiritismo / Eu acredito em Pai André
 Na lei da Bíblia / Eu cantei com muita fé / Fui na macumba / Mas adotei o candomblé

Critério predominante: Comportamento, religião.

Em *Miserê*, Freitinhas fez um jogo com a palavra miséria e a frase "Miserere nobis" (tende piedade de nós), entoada pelo padre na missa. Dá a entender que, ao pobre, resta crer em Deus e esperar Dele a piedade. Além disso, a canção faz menção a religiosidade plural do brasileiro que crê nas entidades de religiões diversas. O sincretismo pode ser interpretado como uma consequência da miséria – embora, como é sabido, tenha origem muito antes, na

mistura das culturas jesuíticas, indígenas e africanas. O carioca, ao se ver miserável, apela para todas as religiões.

5.3.3 A Favela vai abaixo

Ano: 1927

Composição: Sinhô

Minha cabocla, a Favela vai abaixo / Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira / que nos enche de carinho o coração
Que saudades ao nos lembrarmos das promessas / que fizemos
constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar / por nós da malandragem e pelo morro
da Favela
Vê agora a ingratidão da humanidade / O poder da flor sumítica, amarela
quem sem brilho vive pela cidade / impondo o desabrigo ao nosso povo da
Favela

Minha cabocla, a Favela vai abaixo / Ajunta os troço, vamo embora pro
Bangu
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco / Eu só te esqueço no buraco
do Caju
Isto deve ser despeito dessa gente / porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente / Não é como o luar que se vê desta Favela
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro / meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova / pra voltar meu coração para o morro da Favela

Critério predominante: Favela

A favela, a religiosidade e a malandragem coexistem neste samba de Sinhô. O carioca favelado é retratado como um homem apegado ao morro, ao seu estilo de vida e a uma espécie de idealização da favela – trata-se da vista mais privilegiada da cidade e, mais do que isso, do berço do samba, o que causa inveja no resto da população: "Isto deve ser despeito dessa gente / porque o samba não se passa para ela". A música relata o medo do personagem de que o Morro da Favela seja demolido – o que de fato aconteceu, repetindo o ocorrido no Morro do Castelo (ver 5.1.3), etapas de uma série de reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro na década de 1920. Sinhô antevê um movimento de migração contrário ao que havia acontecido no século XIX, quando a população pobre que morava nos bairros Cidade Nova e Saúde começou a ver-se obrigada a ocupar os morros. É claro que tantas outras favelas não vieram abaixo, seguiram edificando-se e ocupando praticamente todos os morros da cidade do Rio de Janeiro.

Esse saudosismo e apego à favela é recorrente. Apenas para citar um exemplo, a canção *Favela* (1936), de Roberto Martins e Waldemar Silva, tem a mesma temática que *A favela vem abaixo* – a tristeza dos favelados ao terem que abandonar o morro.

5.3.4 A malandragem

Ano: 1928

Composição: Alcebíades Barcelos e Francisco Alves

A malandragem eu vou deixar / Eu não quero saber da orgia
 Mulher do meu bem querer / Esta vida não tem mais valia
 Mulher igual / Para gente é uma beleza
 Não se olha a cara dela / Porque isso é uma defesa
 Arranji uma mulher / Que me dá toda a vantagem
 Vou virar almofadinha / Vou deixar a malandragem
 Esses otário / Que só sabe é dar palpite
 Quando chega o Carnaval / A mulher lhe dá o suíte
 Você diz que é malandro / Malandro você não é
 Malandro é seu Abóbora / Que manobra com as mulhé

Critério predominante: Personagens típicos

O malandro era o tipo ideal nos morros cariocas. Representava o homem que, tendo nascido pobre, alcança o triunfo de dar o troco à sociedade, sabendo aproveitar-se de toda brecha do sistema. Em *A malandragem*, os autores são irônicos ao relatar o suposto "endireitamento" do malandro em benefício do seu amor. A música é como se fosse cantada por um legítimo malandro, evidenciado em sua ironia ao dizer que vai "virar almofadinha". E no fim justifica para o resto da malandragem sua postura, dizendo que ser malandro é saber lidar com as mulheres, é saber ser flexível. A idéia de que para ser malandro é necessária uma parcela de bom senso e bom caráter tornar-se-ia recorrente na MPB, sendo resgatada, por exemplo, por Chico Buarque em seu álbum *Ópera do malandro* (1979).

5.3.5 Com que roupa?

Ano: 1931

Composição: Noel Rosa

Agora vou mudar minha conduta / eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta / pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?

Agora, eu não ando mais fagueiro / pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro / não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa?
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo / pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo / eu vou acabar ficando nu
 Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?

Critério predominante: Comportamento

Em *Com que roupa?*, o estreado Noel Rosa se coloca no lugar de um malandro preocupado com os novos tempos em que "o dinheiro não é fácil de ganhar". A malandragem "trapaceira" também sofre com a crise financeira que se abate sobre o mundo, e o personagem, que se vê coberto de farrapos e empobrecendo progressivamente, se pergunta como se vestir para uma suposta festa elegante.

5.3.6 Coisas nossas

Ano: 1932

Composição: Noel Rosa

Queria ser pandeiro / Pra sentir o dia inteiro
 A tua mão na minha pele a batucar / Saudade do violão e da palhoça
 Coisa nossa, coisa nossa / O samba, a prontidão
 E outras bossas / São nossas coisas,

Malandro que não bebe / Que não come / Que não abandona o samba
 Pois o samba mata a fome / Morena bem bonita lá da roça /
 Coisa nossa, coisa nossa [...]

Baleiro, jornaleiro / Motorneiro, condutor e passageiro
 Prestamista e o vigarista / E o bonde que parece uma carroça
 Coisa nossa, muito nossa [...]

Menina que namora / Na esquina e no portão
 Rapaz casado com dez filhos, sem tostão / Se o pai descobre o truque dá uma
 coça
 Coisa nossa, muito nossa [...]

Critério predominante: Comportamento

O samba, o rapaz casado com dez filhos, o malandro que não bebe nem come, o bonde que parece uma carroça e outras bossas são coisas nossas. Em *Coisas nossas*, Noel Rosa retrata a sociedade carioca com ironia. Qualidades e defeitos do Brasil na década de 1930 fazem sentido juntos também no samba de Noel. A palavra "bossa", que significava um jeito próprio de se fazer alguma coisa e seria utilizada para descrever a bossa nova surgida anos mais tarde, aparece aqui como que a enfatizar as particularidades da sociedade brasileira. Enquanto a bossa nova seria um movimento principalmente das classes mais abastadas, as bossas de Noel Rosa são a do jornaleiro e do baleiro, a do condutor e do passageiro, a da mulata e do malandro que tem dez filhos para criar. Com a modernidade, o Rio de Janeiro virou palco de inovação sem que as dificuldades saíssem de cena. Para lidar com elas, o povo dispões de duas respostas principais: o samba e a prontidão.

5.3.7 Alvorada

Ano: 1934

Composição: Synval Silva

Vem raiando a aurora / Vai clareando o dia
E vem o sol raiando, lá no céu / Para findar nossa alegria.
A cuíca, lá no alto, ronca a noite inteira / Embalando aquela gente, lá do morro de Mangueira

E o samba se prolonga, até alta madrugada / Mas o dia vem raiando, vai cessando a batucada.
Pra gozar a mocidade, fiz um samba no terreiro
E tinha gente da Favela, da Mangueira e do Salgueiro
E até mesmo da cidade, tinha gente que é "Dotô"
E que sambavam de verdade, pra mostrar o seu valor.

Critério predominante: Carnaval

O morro da Mangueira, berço de uma das mais tradicionais escolas de samba do Rio, é palco do encontro entre ricos e pobres no samba de Synval Silva. A alegria do povo do morro acaba quando acaba o samba. Mais do que a música, o samba é o momento em que os cariocas entram em comunhão, pois dançar o samba é "mostrar o seu valor". Enquanto o samba se prolonga, antes de raiar o dia, apagam-se as diferenças entre favela e Zona Sul e mesmo entre a gente dos diferentes morros cariocas.

5.3.8 Dama do cabaré

Ano: 1936

Composição: Noel Rosa

Foi num cabaré na Lapa / Que eu conheci você / Fumando cigarro
 Entornando champanhe no seu soirée
 Dançamos um samba / Trocamos um tango por uma palestra / Só saímos de
 lá meia hora depois de descer a orquestra
 Em frente à porta um bom carro nos esperava / Mas você se despediu e foi
 pra casa a pé
 No outro dia lá nos Arcos eu andava / À procura da Dama do Cabaré
 Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
 A carta que recebi, não me lembro de quem
 Você nela me dizia que quem é da boemia / Usa e abusa da diplomacia
 Mas não gosta de ninguém

Crítério predominante: Comportamento

Em *Dama do cabaré*, Noel Rosa capta um momento que estava com os dias contados nos cabarés da Lapa. Os hábitos franceses da dama que bebia champanhe, fumava cigarro na sua festa e em breve ficaria sem emprego. No fim da década de 1930, época em que a publicidade colocava bebês no papel de incentivadores do fumo²¹, a polícia do Estado Novo fechou todas as casas de prostituição da Lapa. A partir de então, o bairro passaria muito tempo abandonado, deteriorando-se aos poucos. Mas antes disso, como conta Castro,

a noite da Lapa congregou todos os homens válidos do Rio: grã-finos, escritores, jornalistas, pintores, músicos, políticos, juízes, advogados, malandros. As profissões e os saldos bancários variavam, mas, ali, ninguém era melhor que ninguém, exceto pelos padrões da própria Lapa cabaré. [...] A Lapa abrigava simultaneamente o pecado e a redenção. (CASTRO, 2003, pp. 203-204)

5.3.9 Acertei no milhar

Ano: 1940

Composição: Wílson Batista e Geraldo Pereira

²¹ Em propagandas disponíveis no site <<http://www.adme.com.br/2008/08/as-propagandas-de-cigarro-absurdas.html>>, um bebê e um dentista recomendam suas marcas de cigarro preferidas. Acesso em 31 maio 2009.

- Etlvina, minha filha! / - Que há, Morangueira? / - Acertei no milhar
 Ganhei 500 contos / Não vou mais trabalhar
 E me dê toda a roupa velha aos pobres / E a mobília podemos quebrar
 Isto é pra já / Passe pra cá

Etlvina / Vai ter outra lua-de-mel / Você vai ser madame / Vai morar num
 grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde / De marquês, Dom Jorge Veiga, de
 Visconde
 Um professor de francês, mon amour / Eu vou trocar seu nome / Pra madame
 Pompadour
 Até que enfim agora eu sou feliz / Vou percorrer Europa toda até Paris

E nossos filhos, hein? / - Oh, que inferno! / Eu vou pô-los num colégio
 interno
 Me telefone pro Mané do armazém / Porque não quero ficar / Devendo nada
 a ninguém
 E vou comprar um avião azul / Pra percorrer a América do Sul

Aí de repente, mas de repente / Etlvina me chamou / Está na hora do
 basquente
 Etlvina me acordou / Foi um sonho, minha gente

Critério predominante: Comportamento

Ainda que na MPB fosse recorrente a afirmação do contentamento do pobre com o morro (ver 5.3.3), por outro lado havia diversas menções ao pobre almejando o estilo de vida dos ricos (ver 5.2.2 e 5.2.3). *Acertei no milhar* discorre sobre a possibilidade de o morador do morro ascender socialmente ao ganhar na loteria e não precisas mais trabalhar. Enquanto não acorda do sonho, o personagem conversa com sua esposa sobre todas providências a serem tomadas agora que ele ficou rico: pagar as dívidas, comprar um avião para poder viajar, dar a roupa velha aos pobres. "Até que enfim agora eu sou feliz / Vou percorrer Europa toda até Paris" desmente a idéia de que o favelado é feliz em sua maloca, e certamente o que existia era esse sentimento duplo: o contentamento em viver a vida do morro, com o samba para alegrar, e a frustração de não se ter perspectiva. O sonho acaba quando a mulher chama o personagem para o batente, e ele então anuncia que tudo não passou de um sonho, do qual a "sua gente" de certo compartilha. A vontade de aprender o francês e mudar de identidade reflete a influência da França na *Belle Époque* carioca, que seria enaltecida em canções como esta e criticada em outras tantas, como no samba *Rio é amor* (1954), de Bruno Marnet (diz a letra: "Falam de Paris, de La France, de l'amour / Dizendo que lá tudo é bom / Mas é aqui que a gente sente / Neste Rio quente, quente / O verdadeiro hino do amor").

5.3.10 O bonde se São Januário

Ano: 1941

Composição Wilson Batista e Ataulfo Alves

Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde São Januário / Leva mais um operário: / Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo / Mas resolvi garantir meu futuro / Vejam vocês: / Sou feliz, vivo muito bem / A boemia não dá camisa a ninguém / É, digo bem.

Critério predominante: Personagens típicos

O malandro encontra o bom caminho, e diferentemente do que aconteceu outrora (ver 5.3.4), o personagem do samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves "diz bem". A mudança radical tem explicação: desde que assumiu o poder, o governo estadonovista, em suas relações estreitadas com o Exterior, esforçou-se em "limpar" da cidade do Rio de Janeiro o que considerasse sujo e que, se não fosse eliminado, tornar-se-ia elemento inconveniente no imaginário do resto do mundo sobre o Rio. A exemplo do que ocorreu com o fechamento dos bordéis da Lapa (ver 5.3.9), o Departamento de Imprensa e Propaganda de Getúlio Vargas passou a "aconselhar" os compositores do morro. Uma das novas recomendações – ou regras – era que se parasse de enaltecer a figura do malandro. "A aceitação do conselho determinou o surgimento de uma série de sambas descrevendo personagens bem-comportados, alguns até ex-malandros convertidos em ordeiros operários" (SEVERIANO e MELO, 1997, p. 196).

5.3.11 Boogie-woogie na favela

Ano: 1945

Composição: Ciro Monteiro

Chegou o samba minha gente / Lá da terra do Tio Sam com novidade / E ele trouxe uma cadência que é maluca / Pra mexer toda a cidade / O boogie-woogie, boogie-woogie, boogie-woogie / A nova dança que balança, mas não cansa / A nova dança que faz parte / Da política da boa vizinhança

E lá na favela toda batucada / Já tem boogie-woogie / Até as cabrochas já dançam / Já falam do tal boogie-woogie / E o nosso samba foi por isso que aderiu / Do Amazonas, Rio Grande, São Paulo e Rio / Ao boogie-woogie, boogie-woogie, boogie-woogie

Crítérios predominantes: Favela e samba

O próprio samba é o tema da canção de *Ciro Monteiro*. A influência norte-americana já era tema na música brasileira desde o início da década de 1930 (ver 5.3.2 e 5.3.3). Mas com o início da Segunda Guerra Mundial, Brasil e Estados Unidos alinhados passariam a intercambiar influências também musicais. *Ciro Monteiro* capta a influência crescente dos Estados Unidos no universo carioca. Para o compositor, "a política da boa vizinhança" era a culpada pela adesão ao boogie-woogie pelo samba, que ele, no entanto, não demonstra ver negativamente.

5.3.12 Copacabana

Ano: 1946

Composição: João de Barro e Alberto Ribeiro

Existem praias tão lindas / Cheias de luz / Nenhuma tem os encantos / Que tu possuis
 Tuas areias / Teu céu tão lindo / Tua sereia / Sempre sorrindo
 Copacabana, princesinha do mar / Pela manhã tu és a vida a cantar
 E à tardinha o sol poente / Deixa sempre uma saudade na gente

Copacabana, o amor eterno cantor / Ao te beijar fico perdido de amor
 E hoje vive a murmurar / Só a ti Copacabana eu hei de amar

Crítério predominante: Geografia, Copacabana.

A praia de Copacabana foi o reduto em que o samba-canção passou das mãos dos sambistas do morro para os ouvintes e ídolos das classes mais altas. O encontro do samba com a canção, com o bolero e outros ritmos estrangeiros foi um primeiro passo para o aparecimento da bossa nova, em que as praias da Zona Sul seriam imortalizadas e teriam suas belezas disseminadas mundo afora. A paixão metafórica do compositor pela Copacabana mulher sugere que o samba do morro, ao encontrar a tranquilidade descabida do carioca abastado da Zona Sul, apenas mudou a idealização da favela perfeita para a praia perfeita. Ao desembocar na bossa nova, em meio à tensão que atentava contra as democracias no mundo inteiro, esse idealismo foi considerado alienado e ufanista. À época da Era do Rádio e do samba-canção no Beco das Garrafas, no entanto, muitos dos que criticariam a bossa mais tarde, como *Carlos Lyra*, eram fãs de *Dick Farney* (1921-1987), na voz de quem a música *Copacabana* ficou conhecida (CASTRO, 1990).

5.3.13 Rio

Ano: 1948

Composição: Ary Barroso

Rio / Barulho de rodas rangendo / Barulho de gente correndo / Que vai pro trabalho e é feliz

Rio / Batida de bumbo e pandeiro / Batuque do bom no terreiro / Cabrochas gingando seus quadris

Rio / Que conta anedota no bar / Que vai pros estádios gritar / Canta samba de improviso

Rio / Copacabana feiticeira / Jóia da terra brasileira / Pedaco do paraíso

Bate tamborim / Oi, baticum lelê / Rio de Janeiro / Rio, Rio / Céu azul
Verdes montanhas / E o mar de águas verdes / Praias inundadas de sol

Pra Iaiá, Iaiá / Pra Ioiô, Ioiô / Pra Sinhá, sinhá / E pra Sinhô

Terra de amor / De luz / De vida / E de resplendor

Critério predominante: Rio de Janeiro

O *Rio* de Ary Barroso tem elementos que até então não eram comuns na MPB. A "Copacabana feiticeira" reafirma a praia paradisíaca de João de Barro e Alberto Ribeiro (ver 5.3.12); a figura do malandro é atenuada por um boêmio mais leve e tranquilo, que "conta anedota no bar / Que vai pros estádios gritar / Canta samba de improviso". As montanhas do Rio de Barroso não são ocupadas por favelas, mas verdes como o mar das "Praias inundadas de sol". No entanto, em meio às "rodas rangendo" de uma cidade habituada à modernidade, e da Sinhá, do Sinhô e do terreiro de um Rio arraigado nas religiões afrobrasileiras, Rio fala da mesma capital multifacetada que se poderia abstrair da produção da MPB nas décadas anteriores. Na canção de Ary Barroso, o Rio encarna os seus personagens típicos, como se a Cidade, por ser Maravilhosa, tornasse felizes e positivasse todos seus habitantes típicos, fosse o pobre que trabalhava contente ou os frequentadores de Copacabana.

5.3.14 Barracão

Ano: 1953

Composição: Luís Antônio e Oldemar Magalhães

Vai barracão / Pendurado no morro / E pedindo socorro / A cidade a seus pés
Vai barracão / Tua voz eu escuto / Não te esqueço um minuto / Porque sei que tu és

Barracão de zinco / Tradição do meu país / Barracão de zinco / Pobre és tão infeliz....

Critério predominante: Favela

O *Barracão* de Luís Antônio (1921-1986) e Oldemar Magalhães tem "a cidade a seus pés", como se houvesse aí um duplo sentido: ao mesmo tempo em que está marginalizado, à beira da cidade, o barracão é superior a ela, pois é ele quem supre a tradição do país. Aí, outra ambivalência, já que a tradição pode também ser uma chaga, uma vez que o compositor se solidariza com o barracão, que simboliza o "pobre que é tão infeliz". *Barracão* sintetiza a idéia de que o favelado encontra a felicidade no seu universo marginal, ainda que, na verdade, goze de uma vida ingrata. É como se o morador do morro fosse triste até o momento em que se faz sambista.

5.3.15 Zé Marmita

Ano: 1953

Composição: Luís Antonio e Brasinha

Quatro horas da manhã / Sai de casa o Zé Marmita
 Pendurado na porta do trem / Zé Marmita vai e vem
 Numa lata, Zé Marmita traz a bóia / Que ainda sobrou do jantar
 Meio-dia Zé Marmita / Faz o fogo para a comida esquentar
 E o Zé Marmita / Barriga cheia / Esquece a vida / Num bate-bola de meia

Critério predominante: Personagens típicos

A figura do operário é encarnada por Zé Marmita, um homem que vai para o trabalho às quatro horas da manhã. Pendurado na porta do trem, ele vai e vem do trabalho e – talvez haja aí um sentido velado – vai e vem como um bêbado ainda tonto da cachaça do dia anterior. A alegria de Zé Marmita é a mesma que aos poucos se tornava a paixão de todo o brasileiro: o futebol, que para um pobre malandro como ele, era jogado com uma bola de meia os com os colegas operários, no intervalo do almoço.

5.3.16 Mãe solteira

Ano: 1954

Composição: Wilson Batista e Jorge de Castro

Hoje não tem ensaio não / Na escola de samba
 O morro está triste / E o pandeiro calado
 Maria da Penha / A porta-bandeira / Ateou fogo às vestes / Por causa do
 namorado

O seu desespero / Foi por causa de um véu / Dizem que essas Marias
 Não tem entrada no céu / Parecia uma tocha humana / Rolando pela
 ribanceira
 A pobre infeliz / Teve vergonha de ser mãe solteira

Critério predominante: Comportamento

Diferentemente do que acontecia na maioria dos casos, em que a mulher era tema de música ou no papel da mulata desejada e idealizada, ou como coadjuvante, esposa do malandro, há no samba de Wilson Batista (1913-1968) uma questão social. A porta-bandeira que fica grávida antes do casamento e sucumbe às pressões morais, a ponto de tirar a própria vida, mostra que, embora se falasse da sexualidade abertamente na MPB desde o *Corta-Jaca* (ver 5.1.1), a mulher estava longe de conquistar a autonomia e o respeito pelo qual seguiu lutando ao longo dos séculos XX e XXI.

5.4 BOSSA NOVA

São diversas as temáticas das canções da bossa nova, embora sua obra tenha ficado estereotipada como o relato do Rio de Janeiro, especificamente de Copacabana e de Ipanema. O gênero abriga músicas cujas temáticas se assemelham às do samba – até porque há quem considere que o que se faz de novo a partir do lançamento, em 1958, da canção *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é tocar o samba de um jeito diferente (TINHORÃO, 1974). Esses dois Rios, o Rio de Janeiro dos sambistas e o das elites, das garotas bronzeadas que caminhavam pelas praias da Zona Sul, estão representados nas letras analisadas a seguir.

5.4.1 A felicidade

Ano: 1959

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Tristeza não tem fim / Felicidade sim

A felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor
 Brilha tranquila, depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor
 A felicidade do pobre parece a grande ilusão do Carnaval
 A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho, pra fazer a fantasia
 De rei ou de pirata ou jardineira / e tudo se acabar na quarta feira

A felicidade é como a pluma / Que o vento vai levando pelo ar
 Voa tão leve, mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar
 A minha felicidade está sonhando / Nos olhos da minha namorada
 É como esta noite passando, passando / Em busca da madrugada, falem baixo, por favor
 Pra que ela acorde alegre como o dia / Oferecendo beijos de amor

Critério predominante: Carnaval

"A felicidade do pobre parece a grande ilusão do Carnaval". Tem-se aqui a reafirmação de que o compositor do morro, quando diz no samba que é feliz, o faz muito porque é feliz escrevendo sambas. Em *A felicidade*, Vinícius de Moraes diz que a felicidade é efêmera como o Carnaval – muito trabalho para pouco sonho. O pobre já sabe inclusive o dia em que a felicidade acaba todos os anos.

5.4.2 Desafinado

Ano: 1959

Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça

Se você disser que eu desafino amor / Saiba que isto em mim provoca imensa dor
 Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu / Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar / Meu comportamento de anti-musical
 Eu mesmo mentindo devo argumentar / Que isto é bossa nova, isto é muito natural
 O que você não sabe nem sequer pressente / É que os desafinados também têm um coração
 Fotografei você na minha Rolley-Flex / Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor / Este é o maior que você pode encontrar
 Você com a sua música esqueceu o principal / Que no peito dos desafinados
 No fundo do peito bate calado / Que no peito dos desafinados também bate um coração

Critério predominante: Comportamento

O termo bossa nova aparece em uma letra de música pela primeira vez em 1959. *Desafinado* se auto-denomina bossa nova para justificar a melodia nada convencional. As dissonâncias eram traços distintivos da bossa – herança do jazz norte-americano. Porém Tom Jobim compôs a melodia de *Desafinado* com vistas a dar a impressão de que, ao cantar o "desafino amor", o vocalista parecesse desafinar mesmo. O interlocutor galanteador faz-se de desentendido de música para conquistar o amor de uma mulher supostamente mais erudita que ele. Os traços da zona sul do Rio de Janeiro aparecem na câmera fotográfica do personagem: uma Rolley-Flex, câmera alemã, requintada para os padrões cariocas – mesmo os de Copacabana – que Tom Jobim tentou convencer Newton Mendonça (1927-1960) a excluir da letra (CÂMARA et al, 2001).

5.4.3 Corcovado

Ano: 1960

Composição: Tom Jobim

Um cantinho um violão / Este amor uma canção / Pra fazer feliz a quem se ama
 Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar
 Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor que lindo

Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama
 E eu que era triste / Descrente desse mundo
 Ao encontrar você eu conheci / O que é felicidade, meu amor

Critério predominante: Geografia, o Corcovado.

O Corcovado aparece na janela da canção homônima como de fato podia ser visto do apartamento na rua Nascimento Silva, número 107, em Ipanema, onde Tom Jobim compôs *Corcovado* e boa parte de sua obra. A felicidade de Tom ao conhecer o amor não é efêmera como a de Vinícius de Moraes na parceria dos dois gravada em 1959. É recorrente nas letras da bossa nova a idéia de felicidade plena obtida por aqueles habitantes da região litorânea entre o Leme, no extremo-norte de Copacabana, e o Leblon, ao sul de Ipanema. Diferente do que acontecia em *A felicidade* (1959), que faz parte da bossa nova mais por questões temporais do que discursivas, o resto da obra de Tom Jobim trataria da felicidade (e às vezes da tristeza) como um sentimento duradouro, frequentemente creditado às belezas do Rio e a

sua natureza exuberante – Tom era um amante da natureza e se considerava um dos maiores conhecedores de pássaros do Brasil²².

5.4.4 Meditação

Ano: 1960

Composição: Tom Jobim e Newton Mendonça

Quem acreditou / No amor, no sorriso, na flor / Então sonhou, sonhou...
E perdeu a paz / O amor, o sorriso e a flor / Se transformam depressa demais
Quem, no coração / Abrigou a tristeza de ver tudo isto se perder
E, na solidão / Procurou um caminho e seguiu / Já descrente de um dia feliz

Quem chorou, chorou / E tanto que seu pranto já secou
Quem depois voltou / Ao amor, ao sorriso e à flor / Então tudo encontrou
E a própria dor / Revelou o caminho do amor / E a tristeza acabou

Critério predominante: Comportamento

O amor, o sorriso e a flor simbolizam o otimismo que marcou a obra da bossa nova, e deram nome a um famoso show realizado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1960 – dado significativo, que ressalta como a bossa nova foi um movimento liderado em grande parte por jovens universitários. O Rio de Janeiro enquanto espaço físico desaparece das composições de Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça. Mantém-se, porém, nas entrelinhas, na paixão metaforizada e traduzida pela natureza, um conceito muito presente na vida dos habitantes de uma cidade tão privilegiada naturalmente como o Rio.

5.4.5 Se é tarde, me perdoa

Ano: 1960

Composição: Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra

Se é tarde me perdoa / Mas eu não sabia que você sabia / Que a vida é tão boa
Se é tarde, me perdoa / Eu cheguei mentindo / Eu cheguei partindo / Eu cheguei à toa

²² Conforme depoimento no documentário *Maestro soberano* (2007), dirigido por Roberto de Oliveira.

Se é tarde, me perdoa / Trago desencantos / De amores tantos pela
 madrugada
 Se é tarde me perdoa / Eu vinha só cansado

Critério predominante: Comportamento, a boêmia

É tarde quando o homem chega em casa com a consciência pesada. Certamente, por habitar uma canção da bossa nova, ele vinha de um dos bares do Beco das Garrafas, em Copacabana. Nos anos 1960, mesmo no moderno Rio de Janeiro, as circunstâncias normais eram aquelas em que a mulher ficava em casa, com seu companheiro rádio ou sua nova amiga televisão, enquanto o marido se dava o direito de compensar o dia de trabalho bebendo com os amigos de bar. Não se tratava sempre de malandragem, embora os perfis fossem semelhantes e as histórias povoassem o texto da bossa nova como o faziam no samba. O boêmio de Lyra e Bôscoli é diferente: chega arrependido e, melhor alfabetizado que o homem médio do morro, preenche de poesia seu discurso de arrependimento.

5.4.6 O barquinho

Ano: 1961

Composição: Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli

Dia de luz / Festa de sol / E um barquinho a deslizar / No macio azul do mar
 Tudo é verão e o amor se faz / Num barquinho pelo mar / Que desliza sem
 parar
 Sem intenção, nossa canção / Vai saindo desse mar e o sol
 Beija o barco e luz / Dias tão azuis

Volta do mar desmaia o sol / E o barquinho a deslizar / É a vontade de cantar
 Céu tão azul ilhas do sul / E o barquinho, coração / Deslizando na canção
 Tudo isso é paz, tudo isso traz / Uma calma de verão e então
 O barquinho vai / A tardinha cai / O barquinho vai.

Crítérios predominantes: Geografia e relações sociais.

Sol, verão e azul do mar – embora o samba já falasse das belezas do Rio, foram compositores como Ronaldo Bôscoli e Vinícius de Moraes que tornaram, a partir do fim da década 1950, essas paisagens mundialmente famosas. *O barquinho* de Menescal e Bôscoli nem poderia servir de inspiração a um sambista do morro. Tinha motor a gasolina e levava o compositor, o jornalista e seus amigos para pescar e mergulhar em Cabo Frio, arquipélago a aproximadamente 200 quilômetros do Rio. Embora a paisagem praiana de *O barquinho*

estivesse baseada em outra cidade, as imagens suscitadas são genuinamente cariocas da Zona Sul: tranquilidade, paz, "calma de verão" de quem não precisa se preocupar com nada enquanto "o barquinho vai" e "a tardinha cai".

5.4.7 Influência do jazz

Ano: 1962

Composição: Carlos Lyra

Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê?, não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz

Quase que morreu / E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro / O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto / Influência do jazz
No afro-cubano, vai complicando / Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso / Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu / Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais / Não ser um samba torto pra frente pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar / Da influência do jazz

Critério predominante: Samba

Influência do jazz faz autocrítica: está na leva da bossa nova e lamenta a influência do ritmo estrangeiro nas harmonias e no ritmo do samba. A música é ao mesmo tempo uma ode ao samba, o ritmo que tem "o gingado que mexe com a gente". Saudava o ritmo dos compositores do morro, embora para ele a bossa nova estivesse pecando por manter deste as letras românticas. A nostalgia é recorrente na MPB e aparece também em canções como *Rio antigo* (ver 5.1.3). Na verdade, o carioca vive pelo menos desde a Belle Époque o dilema entre a promessa da mudança e a certeza do passado (PESAVENTO, 1999). A partir de 1963, um pouco graças aos esforços do CPC em engajar a bossa, as letras da bossa nova deixam de falar apenas de amor, sorriso e flor para falar do espaço urbano e natural do Rio: do morro, da cidade que se aproxima no avião e, e claro, da praia em que desfilam as mulheres bonitas.

5.4.8 Ela é carioca

Ano: 1963

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Ela é carioca, ela é carioca / Basta o jeitinho dela andar
 Nem ninguém tem carinho assim para dar / Eu vejo na cor dos seus olhos
 As noites do Rio ao luar / Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu / Vejo o
 mesmo mar

Ela é meu amor, só me vê a mim / A mim que vivi para encontrar
 Na luz do seu olhar / A paz que sonhei
 Só sei que sou louco por ela / E pra mim ela é linda demais
 E além do mais / Ela é carioca, ela é carioca

Critério predominante: Personagens típicos

A mulher carioca como modelo de perfeição, à semelhança da Cidade Maravilhosa que a envolve. Se não tivessem sido lançadas no mesmo ano, se poderia dizer com segurança que *Ela é carioca* é como um ensaio para *Garota de Ipanema*. De certa forma, se, como Castro (2003) deixa claro, a mulher é a única unanimidade na história do Rio de Janeiro, a bossa nova trata de colocar ela e a cidade juntas na posição de musas. O Rio não estava mais belo em 1960 do que 30 anos antes, quando Noel Rosa descrevia em seus sambas a sociedade com ironia e as mulheres, com paixão. O compositor da bossa, no entanto, tem duas fidelidades que o sambista não parecia ter: uma à mulher e outra, que o samba certamente não tinha, ao próprio Rio. O traço de orgulho com aspecto ufanista aparece nos últimos versos: "pra mim ela é linda demais / E além do mais / Ela é carioca, ela é carioca". Ou seja, mais do que linda, a garota é carioca, como se isso bastasse, como se a cidade fosse mais bela que a própria beleza.

5.4.9 Garota de Ipanema

Ano: 1963

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Olha que coisa mais linda / Mais cheia de graça / É ela menina / Que vem e
 que passa
 Num doce balanço, a caminho do mar

Moça do corpo dourado / Do sol de Ipanema / O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, porque estou tão sozinho? / Ah, porque tudo é tão triste? / Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha / E também passa sozinha

Ah, se ela soubesse que quando ela passa / O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo / Por causa do amor

Crítérios predominantes: Personagens típicos e geografia

As meninas que passavam a caminho de Ipanema estão para a bossa nova como as mulatas que requebravam estão para o samba. Diz-se que foi sentado no bar Veloso que Vinícius de Moraes rabiscou a letra de *Garota de Ipanema*. Se foi assim, ele estava a poucas quadras do mar, e é bem possível que a garota tenha mesmo passado exibindo o corpo dourado. O amor, esta palavra que o bossanovista usa como se tivesse o mais concreto significado, é emanado pela garota para o mundo, que se torna mais belo. Figuras poéticas como esta são repetidas à exaustão na bossa nova. O doce balanço da menina tem mais a ver com a síncope do "samba jazz" e com o Rio de Janeiro da Zona Sul do que os requebros do samba do morro. *Garota de Ipanema* está de tal forma associada ao Rio de Janeiro, especialmente para os estrangeiros, que muitas das imagens suscitadas pela canção não provêm da letra, e sim do lugar que a canção ocupa no imaginário.

5.4.10 O morro não tem vez

Ano: 1963

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

O morro não tem vez / E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês / Quando derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem / Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro / Tamborim vai falar
É 1, é 2, é 3, é 100, é 1000 a batucar
O morro não tem vez / Quando derem vez ao morro / O mundo inteiro vai cantar

Crítérios predominantes: Favela e samba

O morro visita o território da bossa nova, e não é por acaso. E, diferentemente do que se poderia pensar, não é do Pão de Açúcar que Tom e Vinícius falam em *O morro não tem vez*. Instigados pela fundação do CPC, dois dos maiores articuladores da bossa deram vez ao morro, como se entregassem o segredo de 50% das suas composições. Os "1000 a batucar" mostram que, na Zona Sul, estava silenciado esse milhar de tambores, pandeiros e atabaques. Realmente, a cena noturna de Copacabana e Ipanema era povoada por ritmos estrangeiros, como o fox, o bolero e o jazz, emulações brasileiras dos mesmos e a nova bossa, que invadira a cena e passara a vestir o significado de música brasileira de qualidade naquela região.

5.4.11 Balança Zona Sul

Ano: 1963

Composição: Tito Madi

Balança toda pra andar / Balança até pra falar / Balança tanto que já balançou
 Meu coração / Balança mesmo que é bom / Do Leme até o Leblon
 E vai juntando um punhado de gente / Que sofre com seu andar
 Mas ande bem devagar / Que é pra não se cansar / Vai caminhando
 Balam balançando sem parar / Balance os cabelos seus / Balance e vai mas não vai
 E se cair vai caindo, caindo / Nos braços meus

Crerios predominantes: Comportamento e personagens típicos

Como a *Garota de Ipanema*, a menina da Zona Sul balançava de um jeito diferente. Os trejeitos e o caminhar da garota descrita por Tito Madi conquista "um punhado de gente". O sofrimento, a tristeza de que Vinícius de Moraes tanto fala, aparece aqui e, como nos sambas de Vinícius, é causada e curada pelo amor, que é parte abalo de coração, parte deleite.

5.4.12 Rio

Ano: 1963

Composição: Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal

Rio que mora no mar / Sorrio pro meu Rio que tem no seu mar
Lindas flores que nascem morenas / Em jardins de sol
Rio serras de veludo / Sorrio pro meu Rio que sorri de tudo
Que é dourado quase todo o dia / E alegre como a luz

Rio é mar / Eterno se fazer amar / O meu Rio é lua / Amiga branca e nua
É sol, é sal, é sul / São mãos se descobrindo em tanto azul
Por isso é que meu Rio da mulher beleza / Acaba num instante com
qualquer tristeza
Meu Rio que não dorme porque não se cansa / Meu Rio que balança
Sorrio, sorrio, sorrio, sorrio, sorrio

Critério predominante: Rio de Janeiro

A mulher sofre todo tipo de metáforização na bossa nova. Ela é praia, é mar, é sol, é flor – ela é a própria cidade do Rio de Janeiro. A essa altura da análise, percebe-se que as letras da bossa até este momento não são dotadas de muita originalidade temática. Apontam todas para a ode infinita à cidade, à mulher e a natureza.

5.4.13 Samba do avião

Ano: 1963

Composição: Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Eparrê / Aroeira beira de mar / Canoa / Salve Deus e Tiago e Humaitá
Eta, costão de pedra dos home brabo do mar / Ê, Xangô, vê se me ajuda a
chegar

Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades
Rio, seu mar / Praia sem fim / Rio, você foi feito prá mim
Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara
Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você
A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar
Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão / Copacabana, Copacabana

Critério predominante: Rio de Janeiro

Como em *O morro não tem vez*, a cultura negra aparece em *O Samba do Avião*. Jobim e Vinícius reverenciam Xangô, orixá filho de Iemanjá. Reverenciam também a morena, que recupera o posto de tradutora da beleza do Rio. Mais do que tudo isso, *Samba do avião* expressa a íntima ligação de amor entre o carioca e sua cidade, a idéia de que para seus habitantes, sair de casa significa sentir muita saudade.

5.5 INCLASSIFICÁVEIS

Como justificado em 2.7, houve artistas que não se enquadraram em nenhum gênero específico, e sua inclusão em períodos não é válida, posto que tiveram carreiras musicais longas e duradouras. Foram brevemente caracterizadas as obras de Jorge Ben e Tim Maia, porém aqui serão analisadas apenas as letras de Ben, já que ele exerceu um papel de compositor mais sólido e identificado com a cidade do Rio de Janeiro. Cabe dizer aqui que muitas das músicas de Tim Maia que se enquadrariam neste capítulo tratam de temas também recorrentes na obra de Jorge Ben e é seguro crer que a análise não ficará de maneira alguma comprometida, já que ambos os compositores têm visões parecidas da cidade – fato sinalizado pela sua amizade e pelas parcerias que firmaram ao longo da vida.

5.5.1 Mas que nada

Ano: 1963

Composição: Jorge Bem

Ô, ô, ô, ô, ô, ariá, raiô / Obá, obá, obá
 Mas que nada sai da minha frente / Que eu quero passar
 Pois o samba está animado / E o que eu quero é sambar
 Esse samba / Que é misto de maracatu / Samba de preto velho / Samba de pretutú
 Mas que nada / Um samba como este tão legal
 Você não vai querer / Que eu chegue no final

Critério predominante: Carnaval e samba

Mas que nada é especialmente significativa para esta análise pelo conteúdo da letra, por tratar do samba como música "de preto" sem nenhum tipo de ranço ou crítica. Jorge Ben manteve ao longo da carreira uma postura de isenção das discussões políticas. Nas suas letras a preocupação social aparece em histórias de escravos, refletidas na situação do negro à sua época.

5.5.2 Amor de Carnaval

Ano: 1967

Composição: Jorge Bem

Mas ela é minha alegria / Ela é minha dor / Ela é meu pensamento / Ela é meu amor
 Eu chorei quando acabou o Carnaval, chorei / Pois eu sou muito sentimental
 Amor de Carnaval é fantasia / E dura pouco, só dois dias
 Mas eu sei perder e sei ganhar / Esperarei até o outro Carnaval chegar
 Para de novo com ela ir brincar / Tentando novamente seu amor conquistar
 E se não der certo / Novamente eu vou chorar

Critério predominante: Carnaval

A efemeridade da alegria do Carnaval foi repetida à exaustão na música brasileira. Em especial, é claro, pelos compositores cariocas. Em *Amor de Carnaval*, Jorge Ben canta a dualidade de sentimentos que tem pela mulher com quem "brincou" durante o feriado de festa. Como tantos sambistas cantaram no passado e como Chico Buarque cantaria pouco tempo depois, Jorge Ben diz que "esperará até o outro Carnaval chegar". Ben cantara as tristezas de Carnaval anteriormente, em *Carnaval infeliz*, de 1962.

5.5.3 Cadê Tereza?

Ano: 1969

Composição: Jorge Bem

Cadê Tereza? / Onde anda a minha Tereza?
 Tereza foi ao samba lá no morro / E não me avisou
 Será que arrumou outro crioulo / Pois ainda não voltou...
 Tereza minha nêga, minha musa / Eu gosto muito de você
 Sou um malandro enciumado, machucado / Que espera por você...

Eu juro por Deus / Se você voltar / Eu vou me regenerar
 Jogo fora o meu chinelo / Meu baralho / E a minha navalha
 E vou trabalhar

Mas! Por Deus! / Cadê Tereza? / Aonde anda a minha Tereza?
 Minha amada idolatrada / Salve! Salve! / A mais amada / Adorada do meu Brasil
 Tereza a minha / Glória nacional...

–Tereza, o negocio é você voltar, nêga. A rapaziada toda lá em cima já tá arrumando, olha aí! Pinteí o barraquinho todinho de azul e rosa, todinho prá você, aquilo tudo. Tereza! Come back, minha nêga, come back. Sou malandro apaixonado, caí na realidade que te amo. Só quero você. Depois de você Tereza, bem depois, só o Flamengo. Olha aí! Volta Tereza, volta. O negócio é você voltar.

Critério predominante: Personagens típicos

Jorge Ben teve inúmeras mulheres, mas poucas tão célebres como Tereza, não apenas por esta música, mas porque ela é o orgulho de Ben em seu grande sucesso *País tropical*, também de 1969 ("Sou flamengo e tenho uma nega chamada Tereza"). Em *Cadê Tereza?*, o interlocutor é um "malandro enciumado e machucado" que foi deixado pela sua amada Tereza e agora promete se endireitar. Seria leviano associar a vontade do malandro de Ben se endireitar à censura, como acontece em 5.3.11 – não que os militares fossem mais democráticos que Getúlio Vargas, mas porque o tema do malandro que se endireita é recorrente (ver 5.3.4). É claro que esse malandro direito é sempre sujeito à desconfiança – diz que vai se endireitar só para ter a mulher de novo.

Ao fim das estrofes da canção, o malandro faz um discurso, como se os esforços em reconquistar Tereza não obtivessem resultados. É então que Ben declara sua paixão e de boa parte dos habitantes da Cidade Maravilhosa: o Flamengo – e, por consequência, o futebol. O "Mengão" é recorrente nas letras de Ben: é o time de Zico, homenageado em *Camisa 10 da Gávea*, por exemplo.

5.5.4 Cosa Nostra

Ano: 1972

Composição: Jorge Bem

Cosa nostra, cosa nostra, cosa nostra, mas se você quiser
 Dar um presente lindo para seu amigo, ou mesmo que seja
 Para seu inimigo, e que esteja no exterior / Falando mal da gente, como por
 exemplo
 Dizendo que o Tarso de Castro, que não entende de jornal
 E que o Sergio Cabral é Vasco por fora, mas Flamengo por dentro
 Que o Luiz Carlos Maciel, está entre o Hip e a Tropicália
 Que o Ziraldo é anti-Mineiro, e so trabalha com barulho
 Que o Jaguar é *manager* e aproveitador do SIG
 Que o Millor é o ex-marido daquela mulher
 Que o Fortuna vai deixar de fazer o humor para fazer fortuna
 Que o Paulo Francis esta inserido no contexto da consumação
 Do uísque da Agepê, Paulo Garcez / Fique e complique na Cuca
 O Pedro Perret, que fala, fala mete o pau e não aparece
 Que o Sig morre de amor, pela vedete Odete Lara e não e correspondido, que
 perigo
 E o Henfil, teve um problema patológico, ele é o próprio pra ratinho
 baixinho
 E dizendo que eu só namoro empregadinhas, e que eu sou duro, e só ando de
 trem
 Mas o que vai vai, o que vem vem / Mas o que vai vai, o que vem vem

É cosa nostra / É cosa nostra / Você é cosa nostra / Sinceridade / É cosa
 nostra
 Esse seu sorriso / É cosa nostra / Esse seu jeitinho lindo de andar
 Quando vai à praia / É cosa nostra / A sua simpatia / É cosa nostra
 Esse sol de 40 graus / É cosa nostra / Farinaity / É cosa nostra
 O supersônico / É cosa nostra
 Mas o que vai vai / Mas o que vem vem / É cosa nostra
 O peixinho da lagoa / É cosa nostra / O sorriso da vovó / É cosa nostra
 O sorriso dessa criança / É cosa nostra / O raciocínio / É cosa nostra
 O pensamento / É cosa nostra / Esse suingue / É cosa nostra
 Essa escola de samba que vem, vai passando / É cosa nostra
 República livre de Ipanema / É cosa nostra / Essa menina de tanga / É cosa
 nostra
 Maracanã aos domingos com Flamengo / É cosa nostra / Esse céu azul / É
 cosa nostra
 Essa vontade de viver / É cosa nostra / Esse Pa-tropi, esse Pa-tropi / É cosa
 nostra

Crítérios predominantes: Comportamento, geografia, personagens típicos.

É difícil enquadrar *Cosa nostra* em algum critério, justamente por a letra da música ser tão plena de referências cariocas. Jorge Ben introduz a contraposição que fará ao longo da canção cantando: "Cosa nostra, cosa nostra, cosa nostra, mas se você quiser / Dar um presente lindo para seu amigo, ou mesmo que seja / Para seu inimigo, e que esteja no exterior / Falando mal da gente". A partir daí, Ben parte – no que talvez seja um dos momentos de maior inserção de sua obra no contexto político-social – para uma enumeração de possíveis críticas a serem feitas a diversos personagens, inclusive aos fundadores do jornal *Pasquim*, Ziraldo, Millor Fernandes e Jaguar.

Do otimismo que é característico de Jorge Ben surgem então todos os contrapontos, como se o interlocutor dissesse "se você for falar mal do Rio, lembre disso" e partisse para uma enumeração de qualidades cariocas. Praticamente tudo de carioca que a MPB louvara até então está ali: a natureza ("o peixinho da lagoa", "o sol de 40 graus"); a liberdade, principalmente, sexual ("República livre de Ipanema", "essa menina de tanga"); a felicidade do povo ("o sorriso da vovó", "essa vontade de viver"). o Carnaval ("essa escola de samba que vem e vai passando"). O traço forte das paixões próprias de Jorge Ben aparecem nos últimos versos ("Maracanã aos domingos com Flamengo"). Não é de espantar que em seu momento politizado, a música de Jorge Ben acabe compensando qualquer crítica na "vontade de viver" da gente desse "Pa-tropi" (jeito suingado de falar país tropical na canção homônima, de 1969).

5.5.5 Jesualda

Ano: 1975

Composição: Jorge Ben

Jesualda parou com o morro / Pois ela estava no alto / Mas não estava por cima
 Moça simpática, prendada, ano ginásial completo / Toda certinha ainda donzela
 Pra ninguém botar defeito / Cheia de afeto
 Desceu pra ver de perto o asfalto quente
 Sentir a brisa e a água salgada do mar / Molhando seu corpo delgado
 Procurou um emprego e achou / Foi trabalhar num duplex na Zona Sul
 De cozinha de forno e fogão / La, la, la, la, la, la, la, la
 Na flor da idade / Tão pura tão linda tão meiga / No ponto do ônibus
 Num domingo à tarde / Sua felicidade pintou / Pois um moço simpático

Que ia no seu carro meio apressado / Com bandeira e tudo
 Com bandeira e tudo ao Maracanã / No que olhou pro lado, parou
 Saltou levou um papo / E a linda simpática donzela ele amarrou
 Hoje Jesualda é feliz / Casou de véu e grinalda / E agora espera baby
 Espera baby no Exterior

Critério predominante: Comportamento e morro.

Jesualda era uma moça atípica: embora habitasse o morro, a moça já tinha completado o Ginásio. Por isso, resolve deixar a vida do morro – e talvez haja aí uma indicação de que muito do contentamento do pobre com o morro residisse no fato de ele não ter escolha, não se sentir capaz para buscar ascensão social. A personagem de Jorge Ben resolve "descer para ver de perto o asfalto quente" e, talvez por ser "simpática e prendada", começa a trabalhar em um duplex da Zona Sul e conquista um rapaz simpático. No caminho de carro para o Maracanã, o moço se apaixona e Jesualda sobe mais um degrau em sua escalada: a educação que tinha lhe garantiu que fosse de moradora do morro a trabalhadora doméstica e, finalmente, casasse com um homem "endinheirado" e fosse morar no Exterior.

5.5.6 Jorge da Capadócia

Ano: 1975

Composição: Jorge Bem

Jorge sentou praça na cavalaria
 E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia
 Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
 Para que meus inimigos tenham pés, não me alcancem
 Para que meus inimigos tenham mãos, não me peguem, não me toquem
 Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam
 E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal

Armas de fogo, meu corpo não alcançará
 Facas, lanças se quebrem, sem o meu corpo tocar
 Cordas, correntes se arrebentem, sem o meu corpo amarrar
 Pois eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge

Jorge é de Capadócia, viva Jorge! / Jorge é de Capadócia, salve Jorge!
 Perseverança, ganhou do sórdido fingimento / E disso tudo nasceu o amor

Ogam toca pra Ogum

Critério predominante: Comportamento, religiosidade.

Jorge da Capadócia é São Jorge, de quem Jorge Ben é devoto e a quem fez inúmeras homenagens. O tema recorre em muitas canções do compositor (por exemplo, em *Domingo 23*, de 1972, e em *A história de Jorge*, de 1976). Em *Jorge da Capadócia*, Ben demonstra fé de que o santo lhe assegura proteção contra todos seus inimigos, desde que esteja "vestido com as roupas e as armas de Jorge". O sincretismo de que já se escreveu em 5.3.2 aparece ao fim da letra, nas referências ao candomblé em "Ogam" e "Ogum".

5.6 MÚSICA DE FESTIVAL E CANÇÃO DE PROTESTO

Parte-se agora para analisar um período. Diferentemente das outras subseções do capítulo 5, esta claramente não designa um gênero. É de extrema relevância porque abrange as décadas de 1950 e 1960, período de transição entre o que se convencionou chamar neste trabalho de Era da Ingenuidade da MPB e o período que a sucedeu, em que o cancionista popular passa a incluir referências claras à violência. Das letras analisadas a seguir, há exemplos cuja música pode ser classificada de bossa nova, de marcha, de samba – não interessou dividi-los por gênero, posto que talvez o que mais interesse seja esse retrato de uma realidade nova (do regime militar) que impõe uma nova postura, mais crítica, dos compositores. A predominância de Chico Buarque não aponta para algum tipo de displicência, mas para o fato de os Festivais trazerem artistas de todas as partes do país e, do Rio de Janeiro, Chico Buarque e Vinícius de Moraes serem os autores das canções mais representativas desse período de análise. A canção de protesto não foi um gênero

predominantemente carioca e, dentro da lógica dos festivais, também aparece mais como traço das canções de Buarque.

5.6.1 A voz do morro

Ano: 1956

Composição: Zé Kéti

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro
 Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros
 Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país
 Salve o samba, queremos samba / Essa melodia de um Brasil feliz

Critério predominante: Favela, crítica.

Bem antes de Carlos Lyra começar seus esforços pela politização da bossa nova e sua aproximação do samba do morro, Zé Keti se colocava no lugar do ritmo dos morros para reivindicar seu lugar no mundo. Ironicamente o samba logo mostraria para o mundo que tinha valor, vestido com uma nova batida e rebatizado de "brazilian jazz".

5.6.2 Pedro pedreiro

Ano: 1965

Composição: Chico Buarque

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem / Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém / Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Pedro pedreiro espera o Carnaval / E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol /
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte

E a mulher de Pedro está esperando um filho prá esperar também

Pedro pedreiro está esperando a morte ou esperando o dia de voltar pro Norte

Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo

Maior do que o mar, mas pra que sonhar, se dá o desespero de esperar demais

Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar

Esperando, esperando, esperando, esperando o sol

Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem

Esperando um filho pra esperar também

Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte

Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além

Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando / Pedro pedreiro pedreiro esperando

Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem / Que já vem, que já vem, que já vem...

Critério predominante: Comportamento, crítica.

Pedro é um operário que só espera. É como Chico Buarque, então com 20 anos, iniciou sua discografia: um cantor que tocava samba, mas compunha letras que iam além do fabulário tradicional do gênero – a exemplo do que o sambista Zé Keti fizera junto à turma do CPC, no espetáculo *Opinião*, em 1964. Em certa medida, *Pedro pedreiro* resume as temáticas das canções do samba analisadas em 5.2: o Carnaval e o prêmio da loteria como signos da esperanças, "a festa" e "a sorte" como alternativas idealísticas à pobreza e à morte, que são mais certas que as primeiras, mas menos desejadas.

Como o malandro e o favelado de tantas canções anteriores a ele, Pedro pedreiro sempre começa feliz com a perspectiva do Carnaval (que Vinícius de Moraes cantou como uma "grande ilusão" em *A felicidade*, 5.4.1) e vai aos poucos dando de cara com a realidade, a ponto de sua espera descarrilar e acabar como "esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem" que sempre vem.

Em 1966, Chico Buarque reafirmaria o Carnaval como a felicidade do carioca em *A banda*, dessa vez sob uma ótica mais "otimista". Nela, "a cidade toda se enfeita para ver a banda passar tocando coisas de amor", mesmo "o homem sério que contava dinheiro" e "o faroleiro que contava vantagem".

5.6.3 Sabiá

Ano: 1967

Composição: Chico Buarque e Tom Jobim

Vou voltar / sei que ainda vou / vou voltar / para o meu lugar
Foi lá / e é ainda lá / que eu hei de ouvir cantar / uma sabiá
Cantar / o meu sabiá

Vou voltar / sei que ainda vou voltar / Vou deitar a sombra de uma palmeira
que já não há
Colher a flor que já não dá / e aí talvez algum amor
Possa espantar / as noites que eu não queria / e anunciar / o dia

Critério predominante: Geografia, exílio.

A metáfora de *Sabiá* é muito interessante por dois motivos principais: o primeiro é o mais óbvio – a canção marca o exílio de Chico Buarque na Itália e faz uma referência clara ao poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias (1823-1864), que diz: "Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá [...]". Dias, por coincidência, morreria um século antes da instauração do regime militar. Em 1967 no Brasil, ainda que a natureza permanecesse efetivamente como parte da paisagem e do imaginário, já não era possível falar das palmeiras que emolduravam as praias, do sabiá que cantava, já não havia nem flor para se colher.

A canção de Buarque e Jobim, respectivamente descendente direto e mentor da bossa nova, sinaliza o fim desse período. Como se a visão realista de Chico Buarque – uma figura de imagem pública fortíssima, que fora obrigada a deixar o país dada a perseguição que sofria da ditadura – tornasse insustentável por parte dos outros artistas brasileiros continuar a cantar as belezas do país, quando havia uma organização determinada a calar a arte.

5.6.4 Apesar de você

Ano: 1970

Composição: Chico Buarque

Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não.
A minha gente hoje anda / Falando de lado e olhando pro chão. / Viu?
Você que inventou esse estado / Inventou de inventar / Toda escuridão
Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar o perdão.

Apesar de você / amanhã há de ser outro dia.
 Eu pergunto a você onde vai se esconder / Da enorme euforia?
 Você que inventou esse estado / Inventou de inventar / Toda escuridão
 Água nova brotando / E a gente se amando sem parar.

Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros. /
 Juro!
 Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Esse samba no escuro.
 Você que inventou a tristeza / Ora tenha a fineza / de desinventar.
 Você vai pagar, e é dobrado / Cada lágrima rolada / Nesse meu penar.

Critério predominante: Relações sociais, violência

Apesar de você é uma afronta escancarada ao governo dos militares. Chico reconhece o poder opressor da ditadura e não se esforça em disfarçar que se dirige ao regime ("Você que inventou esse estado / Inventou de inventar / Toda escuridão"). No fim, promete dar o troco e acusa o regime militar de insustentável (Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros / Juro!), que, com o AI-5, "esquecera de inventar o perdão".

5.6.5 Samba de Orly

Ano: 1971

Composição: Vinícius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque

Vai, meu irmão / Pega esse avião / Você tem razão de correr assim / Desse
 frio, mas beija
 O meu Rio de Janeiro / Antes que um aventureiro / Lance mão

Pede perdão / Pela duração dessa temporada / Mas não diga nada / Que me
 viu chorando
 E pros da pesada / Diz que vou levando / Vê como é que anda / Aquela vida
 à toa
 E se puder me manda / Uma notícia boa

Crítérios predominantes: Rio de Janeiro e exílio.

O final da década de 1960 foi marcado pelo exílio de parte considerável das classes intelectual e artística brasileiras. Chico Buarque voltou da Itália em 1971 e, junto a Vinícius de Moraes e Toquinho, compôs *Samba de Orly*, um recado que começa ambíguo: pode destinar-se a qualquer amigo que tivesse que sair do país por razões políticas como "correr desse frio"; porém, como a estrofe seguinte confirma, trata-se na verdade de um pedido ao amigo que vai embora do exílio, rumo ao Brasil: que ele não fale a quem encontrar no país

natal, da tristeza que se passa no Exterior. E que, se puder, mande de volta uma notícia boa, como a possibilidade de se retornar ao país também.

5.7 ROCK BRASIL (BROCK)

Há uma lacuna temporal entre a Era dos Festivais e o início do período do BRock no Brasil. Este pode ser situado entre o início dos anos 1980 e o mesmo período da década seguinte, mas seu momento de maior exposição e concentração foi o Rock in Rio, em 1985, na cidade do Rio de Janeiro. Entre essa época e a que se analisou em 5.4, há diferenças claras. Uma delas é a da violência urbana, que vem num crescente cujo ponto máximo no período compreendido neste trabalho situa-se contemporaneamente ao último gênero analisado, o funk carioca, como será evidenciado mais adiante. Outra é a abertura política que se aproximava, o que confere ao rock carioca de então o retorno de uma alienação política, ao passo que a idealização de uma cidade segura já não se sustenta.

5.7.1 Pro dia nascer feliz

Ano: 1983

Composição: Cazuzza

Todo dia a insônia / Me convence que o céu / Faz tudo ficar infinito
E que a solidão / É pretensão de quem fica / Escondido, fazendo fita

Todo dia tem a hora da Sessão Coruja / Só entende quem namora
Agora vam'bora / Estamos, meu bem, por um triz / Pro dia nascer feliz
O mundo acordar / E a gente dormir / Pro dia nascer feliz
Essa é a vida que eu quis / O mundo inteiro acordar / E a gente dormir

Todo dia é dia / E tudo em nome do amor / Essa é a vida que eu quis
Procurando vaga / Uma hora aqui, outra ali / No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente / Só pra exercitar / Todo o músculo que sente
Me dê de presente o teu bis / Pro dia nascer feliz / Pro dia nascer feliz
O mundo inteiro acordar / E a gente dormir, dormir

Critério predominante: Comportamento

Filho do diretor de uma grande gravadora, Cazuzza cresceu perto da MPB. No entanto, em *Pro dia nascer feliz* não se vê o retrato de um Rio de Janeiro como se costumava retratar

no cancionero popular. Na música o boêmio é o jovem da geração da década de 1980, que "nada contra a corrente" e dorme depois que o dia nasce feliz e o carioca padrão, trabalhador, acorda para trabalhar. Embora seja considerado um dos grandes poetas da MPB, em especial na década de 1980, o Cazuzza de *Pro dia nascer feliz* expõe a visão de um jovem de classe alta da Zona Sul: a preocupação em aproveitar a vida é traduzida em festa, sexo e noites em claro.

5.7.2 Egotrip

Ano: 1984

Composição: Evandro Mesquita, Antonio Pedro, Ricardo Barreto, Patrícia Travassos

Um indivíduo alto magro vestindo um terno azul / Desceu de um coletivo às 4h30 da manhã
 Atravessou a rua assoviando uma canção / Só uma suspeita silhueta na escuridão
 Tem um cara na esquina / O que ele tem na mão? / Qual será sua intenção?
 Não foi difícil entrar no edifício 1003 / Da avenida Copacabana, bloco cinco, posto seis
 O porteiro disse que ouviu o vento soprar / E alguma coisa estranha vindo lá do nono andar
 Tem um cara na escada / O que ele tem na mão? / Qual será sua intenção?
 Quem é? / Quem é? / Batata, a essa hora? / Ah! Desculpe, princesa, mas tinha que ser agora
 Ai, deixa pelo menos eu vestir alguma coisa / Hum! Você tá linda / Sabe o que é, princesa
 Hoje eu encontrei a pessoa que eu procuro / Bom, se isso te satisfaz, eu juro, disse que juro
 Uma pessoa que eu quisesse comigo vinte e cinco horas por dia
 Uma pessoa que me entendesse que eu pudesse confiar
 Oh Batatinha, eu sinto isso também / E essa pessoa princesa / Essa pessoa / Sou eu!

Eu te amo, eu me adoro / Eu não consigo te ver sem mim

Hei! Vamos ver o sol nascer ali na praça / Você faz café ou quer que eu faça
 Ah! Já não sei mais se eu quero que você vá ou que você fique / Nem sei que eu quero aturar sua egotrip porque

Ninguém entendeu quando o dia amanheceu / Os dois pelados na Praça da Bandeira cantando o samba da Mangueira
 Quando chegaram os camburões / Saíram assoviando o hino da República dos Camarões

Crítérios predominantes: Relações sociais e comportamento

A cidade do Rio de Janeiro na década de 1980 era um lugar em que se precisava andar atento. *Egotrip* trata de "um indivíduo alto e magro vestindo um terno azul" causa desconfiança. Em Copacabana, às 4h30min, a figura adentra um prédio em frente ao posto seis. Se no fim das contas tratava-se de um rapaz em uma "egotrip", precisando falar à namorada que ama a si próprio, a primeira parte da canção mostra que a violência tornara-se presente em uma das praias mais conhecidas do planeta. Talvez o garoto seja de uma classe menos abastada – de qualquer maneira, ao cantarem o samba da Mangueira, os dois personagens reafirmam que o samba e o Carnaval formam os universos em que o Rio torna-se um só, em que Zona Sul e morro ficam próximos.

5.7.3 Óculos

Ano: 1984

Composição: Hebert Vianna

Se as meninas do Leblon / Não olham mais pra mim / Eu uso óculos
 E volta e meia / Eu entro com meu carro pela contramão
 Eu tô sem óculos
 Se eu tô alegre / Eu ponho os óculos e vejo tudo bem
 Mas se eu tô triste eu tiro os óculos / Eu não vejo ninguém

Por que você não olha pra mim? / Me diz o que é que eu tenho de mal
 Por que você não olha pra mim? / Por trás dessa lente tem um cara legal

Critério predominante: Comportamento

À semelhança de *Egotrip* (5.7.2), *Óculos* é uma música típica de um jovem da Zona Sul. À geografia da bossa nova adicionou-se uma nova praia: o Leblon. Os óculos escuros haviam se popularizado e eram como um pré-requisito para que "as meninas" olhassem para o personagem. Ao fim da letra, sem obter resultados, o personagem apela para o discurso contrário: "por trás dessa lente tem um cara legal".

5.7.4 Selvagem

Ano: 1986

Composição: Herbert Vianna

A polícia apresenta suas armas / Escudos transparentes, cassetetes
 Capacetes reluzentes / E a determinação de manter tudo / Em seu lugar
 O governo apresenta suas armas / Discurso reticente, novidade inconsistente
 E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard

A cidade apresenta suas armas / Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos
 E o espanto está nos olhos de quem vê / O grande monstro a se criar

Os negros apresentam suas armas / As costas marcadas, as mãos calejadas
 E a esperteza que só tem quem tá / Cansado de apanhar

Critério predominante: Relações sociais, violência.

Dois anos depois da ingênua *Óculos*, o Paralamas do Sucesso lançou o álbum *Selvagem*, carregado de crítica social. A canção homônima ao disco coloca o governo e a polícia como opressores da liberdade, que “cai por terra” com a proibição em cinemas brasileiros imposta pelo governo Sarney ao longa *Je vous salue, Marie* (1985), dirigido por Jean-Luc Godard. O resultado desse jogo em que todos têm suas armas é a miséria, são os "meninos nos sinais, mendigos pelos cantos". Duas décadas antes de o tráfico tomar controle da cidade do Rio de Janeiro e ganhar os televisores do país, a MPB já cantava a noção do "grande monstro a se criar". A posição social do negro, retratada ao longo de toda MPB, é justificada: "cansados de apanhar", precisaram arranjar uma nova arma para jogar o jogo, fora as "mãos calejadas" e as "costas marcadas".

5.7.5 Alagados

Ano: 1986

Composição: Herbert Vianna e Bi Ribeiro

Todo dia o sol da manhã / Vem e lhes desafia
 Traz do sonho pro mundo / Quem já não o queria /
 Palafitas, trapiches, farrapos / Filhos da mesma agonia
 E a cidade que tem braços abertos / Num cartão postal
 Com os punhos fechados na vida real
 Lhes nega oportunidades / Mostra a face dura do mal

Alagados, Trenchtown, Favela da Maré / A esperança não vem do mar
 Nem das antenas de TV / A arte de viver da fé / Só não se sabe fé em quê

Critério predominante: Favela

Tal qual o Zé Marmitta de 30 anos antes (ver 5.3.15), os alagados da Favela da Maré continuavam sendo "desafiados todo o dia pelo sol da manhã". A composição concisa de

Herbert Vianna e Bi Ribeiro não precisa de segundas interpretações: "a cidade que tem braços abertos num cartão postal, com os punhos fechados na vida real, lhes nega oportunidades". Quer dizer, há décadas pintado como plenamente belo e feliz, o Rio começava a mostrar a "face dura do mal", e a "arte de viver da fé" – e do samba – já não era suficiente para que os favelados cariocas, comparados aos miseráveis de Trenchtown, na Jamaica, conseguissem ser felizes. *Alagados* é uma canção pessimista em seu realismo, e esse realismo iria se impor cada vez mais, como se a idealização da Cidade Maravilhosa finalmente se tornasse insustentável. Quase uma década depois, Herbert Vianna reafirmaria o Rio sob uma nova alcunha, bem menos iluminada que a Cidade Maravilhosa de André Filho (ver 5.2.4): o *Rio severino*, em referência à obra prima de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*.

5.7.6 Babilônia maravilhosa

Ano: Incerto, foi trilha da novela *Top Model*, de 1989

Composição: Evandro Mesquita

Hoje acordei, nem li o jornal my brother / Eu te liguei pra dizer nada
 Já é verão e a cidade ferve, my brother / Andar no Rio com sol na cara
 Falida, ferida cidade / Babilônia maravilhosa
 Côco pelas praias da princesinha do mar / E em câmera lenta eu e você
 fazendo amor / Vem, vem dançar / A música não vai parar / Não, não
 Vem, dance, dance, dance / O sonho não pode acabar / Rio, cidade do
 arrepio, essa é nossa casa my brother / Tem futebol, porrada no Maraca
 Nossos heróis estão em maus lençóis, my brother / Andar no fio dessa
 navalha / Rio caótico e agonizante / De antibiótico e anabolizante / A tua
 piada é uma desgraça
 Corre tanto perigo quando a tua vidraça / No chiclete da criança / Um grito
 alucinado
 E um punhal cravado na esperança / Recuperar as esquinas de antes
 Te levarei a um céu de diamantes

Critério predominante: Comportamento

Babilônia maravilhosa faz um retrato amplo do comportamento de um jovem morador da Zona Sul. A alienação de quem não lê o jornal para, em vez disso, aproveitar o verão da cidade, é contraposta pelo desejo de que ela "recupere as esquinas de antes". Se nas letras de gêneros como o samba e a bossa nova havia um predomínio de uma visão idealizada de um Rio de Janeiro sempre feliz, em *Babilônia maravilhosa* o interlocutor é irônico. Em tudo de inocente e belo há um pouco de perigoso e triste: a "Babilônia maravilhosa" é uma cidade "falida" e "ferida". Talvez pela violência, a mesma que crava o "punhal na esperança". Na

última estrofe, quando o interlocutor enfileira problemas da cidade caótica – o antibiótico para manter a saúde, o anabolizante para manter a aparência – e parece ter resignado-se em estar alheio aos defeitos da cidade, surpreende ao recobrar a esperança que acabara de declarar estar apunhalada. Mais uma vez, o Rio é ambíguo: encanta na medida em que engana, está perdido ainda que tenha esperança. *Babilônia* maravilhosa já não ousa relatar o Rio como se este fosse apenas a Cidade Maravilhosa.

5.7.7 Bang bang

Ano: 1989

Composição: Herbert Vianna

Se o sol pudesse ver / Tudo que iria acontecer / Talvez não nascesse aquele dia
 Se as orações das mães / Tivessem sido ouvidas / Nada disso acontecia
 Mas naquele dia até Deus se escondeu / Não quis ouvir pedidos de socorro
 A voz da razão sumiu / Quando a polícia civil subiu o morro
 Fogo sobre os dois irmãos / Nem mão nem contra-mão
 É só sangue, terra e cocaína / A ferida rasga a terra e mostra um coração
 Que sangra e se contamina

Critério predominante: Favela e relações sociais, violência

Na batalha de polícia contra tráfico, *Bang bang* não está do lado de ninguém: não tem "mão nem contramão" quando "some a voz da razão". A repressão às drogas não está em questão na letra de Herbert Vianna, mas sim as vidas. No Rio de Janeiro de 1989, o uso de drogas já se tornou há tempos um problema menor do que o tráfico e a violência que a proibição da "cocaína" gera.

5.8 FUNK CARIOCA

O funk carioca é a principal forma de expressão musical do movimento Hip Hop no Rio de Janeiro. Por isso, grande parte de sua obra recebeu o nome de "rap", expressão musical do Hip Hop (por exemplo, *Rap da Felicidade* e *Rap das Armas*). Tal qual o rap, o funk carioca tem uma forte ligação com o universo da violência. Não implica dizer, de maneira nenhuma, que os funkeiros possuam relação com o crime organizado, mas sim que retratam o mundo do crime e as consequências da violência no Rio com crueza e realismo. Pensou-se em

escrever aqui que, a partir do fim do século XX, os funkeiros passaram a fazer uma cobertura do cotidiano da favela com mais afinco e proximidade que os jornalistas, mas isso é assunto para outra pesquisa.

Duas observações sobre a maneira que se apresenta a análise das letras de funk: dada a dificuldade de se descobrir os compositores das canções, em especial dos proibidões, quando não foi possível identificá-los, isso foi indicado no campo da autoria. O mesmo vale para o ano, já que os discos de funk circulam em mercados paralelos ao mercado fonográfico majoritário; nesses casos, está apontado o período aproximado de gravação. Como quase todas as letras dos funks analisados são muito extensas, o autor do trabalho se deu a liberdade de colocar apenas os trechos que julgou mais relevantes.

5.8.1 Feira de Acari

Ano: 1989

Composição: MC Batata

Numa loja na cidade / eu fui comprar um fogão / Mas me assustei com o preço
 E fiquei sem solução / Eu queria um fogão / Quando ia desistir
 Um amigo me indicou / A Feira de Acari
 Ele disse que na feira / Pelo preço de um bujão / Eu comprava a geladeira
 As panelas e o fogão / Tudo isso tu encontra / Numa rua logo ali
 É molinho de achar / É lá na feira de Acari / É sim lá em Acari
 Lá existe um barraqueiro / Que atende por Mané / Ele vende muita coisa
 Sempre tem o que tu qué / A barraca muito grande / Nela você sempre passa
 Com merreca paga as pilhas / E o rádio vai de graça
 [...]
 Já levei o meu avô / Pra mostrar que eu não minto / Ele foi no troca troca
 Da barraca do Jacinto / Meu avô trocou as calças / Meu avô trocou o cinto
 Meu avô trocou cueca / E trocou até um pinto
 [...]
 Preste muita atenção / No que agora eu vou falar / Se você quer transação
 Acari cê vai achar / Se levar algum dinheiro / Maloca a merreca
 Põe no bolso, no sapato / E o resto na cueca
 Porque lá tem gente boa / E malandro adoidado
 Já venderam prum otário / O morro do Corcovado

Critério predominante: Relações sociais, contravenção.

Feira de Acari foi um dos primeiros funks a ganhar atenção mais ampla, fora do universo dos bailes e da favela. Ainda que não se compara aos funks do tipo "proibidão", que fazem forte referência às armas e ao tráfico, *Feira de Acari* fala abertamente de uma prática

de comércio extremamente suspeita, provavelmente ligada a roubo e criminalidade. Trata-se de uma feira onde se pode comprar produtos de difícil acesso para o morador da favela – geladeiras, fogões – por preços muito baixos. As letras longas, que começam a ficar mais próximas da prosa do que do poema, são características do funk carioca – uma característica que pode ser atribuída ao fato de as músicas, tanto do funk quanto do rap, se aproximarem de protestos e, por isso, precisarem de objetividade.

5.8.2 Melô da mulher feia

Ano: 1989

Composição: Abdulah e Nirton

Eu estava lá no baile quando eu encontrei / Uma mulher feia cheira mal como urubu
 E o que ela queria logo eu saquei. Por quê? / Mulher feia cheira mal como urubu
 Ei mina, ei mina / Entra numa, entra numa
 Sai dessa, sai dessa / Essa mina e Raimunda
 [...]
 A danada da mulher tinha um bundão / E de longe o teco-teco parecia um avião
 Que corpinho, que corpinho / Violão, violão
 Mas a cara, mas a cara / Parecia um canhão
 [...]
 Quando o baile terminou ela me cercou / Mulher feia cheira mal como urubu
 Ela estava aflita é no meu braço segurou / Mulher feia cheira mal como urubu
 Socorro, socorro / Um dragão, um dragão
 Tira a mão, tira a mão / Eu não sou São Jorge, não
 A criatura me deu mole mais eu não papei. Por que?
 Mulher feia cheira mal como urubu

Critério predominante: Relações sociais, sexualidade.

O baile é um espaço comum para o desenvolvimento das letras de funk. Por ser um ambiente em que a sexualidade está à flor da pele, embalada pelo ritmo hipnotizante e o álcool, é natural que as letras carregadas de erotismo se desenrolem durante a festa. *Melô da mulher feia* é um dos primeiros funks cariocas parecidos com os que conhecemos hoje. Nela convivem a sexualidade, o “escracho” (A danada da mulher tinha um bundão / [...] / Mas a cara parecia um canhão) e o traço religioso do carioca (Socorro, um dragão / [...] / Tira a mão, eu não sou São Jorge, não). A mistura de religiosidade e sexualidade encontra no funk

um espaço possível, em uma nova época na qual reúnem-se a tradição religiosa e a humildade do “pobre que é feliz na favela”, com a liberdade sexual do fim da década de 1980.

5.8.3 Endereço dos bailes

Intérprete: Mc Júnior e Mc Leonardo

Ano: 1994

No Rio tem mulata e futebol / Cerveja, chopp gelado, muita praia e muito sol, é...
 Tem muito samba, Fla-Flu no Maracanã / Mas também tem muito funk rolando até de manhã
 Vamos juntar o mulão e botar o pé no baile Dj
 [...]

 Ê ê ê ah! Peço paz para agitar / Eu agora vou falar o que você quer escutar
 Ê ê ê ê! Se liga que eu quero ver / O endereço dos bailes eu vou falar pra você
 É que de sexta a domingo na Rocinha o morro enche de gatinha
 Que vem pro baile curtir / Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,
 É funk em cima, é funk embaixo / Que eu não sei pra onde ir
 [...]

 O Vidigal também não fica de fora / Fim de semana rola um baile shock legal
 A sexta-feira lá no Galo é consagrada / A galera animada faz do baile um festival
 [...]

Critério predominante: Rio de Janeiro

Endereço dos bailes é, como o nome indica, uma espécie de guia dos bailes que acontecem em diversos morros e favelas cariocas. Além de listar todas as festas, o interlocutor fala do Rio de uma maneira que é interessante comentar. Diferentemente do que acontece em muitos dos funks, os MCs cantam um Rio semelhante ao que as letras da MPB retrataram em boa parte desta análise: a cidade ensolarada, povoada por mulatas e marcada pelo futebol que encanta o povo devidamente abastecido de cerveja. Não há hostilidade do homem do morro em relação ao homem da Zona Sul, ao contrário do que se poderia esperar de uma música tão associada ao crime decorrente da desigualdade social.

Outro traço recorrente na MPB que aparece em *Endereço dos bailes* e em diversos outros funks é a descrição do ambiente urbano periférico, a comunidade pobre como tema da canção, assim como foi para o samba, e à semelhança do que foi a Zona Sul para a bossa

nova. Alguns funks (ou raps, como eram intitulados) inclusive tinham no título o nome da localidade de que falavam, como o *Rap da Cidade de Deus*, de Cidinho e Doca.

5.8.4 Rap da felicidade

Composição: Cidinho e Doca

Ano: 1995

Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é.
E poder me orgulhar / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.
Fé em Deus, DJ

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver.
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado.
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora.
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela.

[...]

Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar
Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar.
Ficar lá na praça que era tudo tão normal
Agora virou moda a violência no local.
Pessoas inocentes, que não tem nada a ver
Estão perdendo hoje o seu direito de viver.
Nunca vi cartão postal que destaque uma favela
Só vejo paisagem muito linda e muito bela.
Quem vai pro exterior da favela sente saudade
O gringo vem aqui e não conhece a realidade.
Vai pra Zona Sul, pra conhecer água de coco
E o pobre na favela, vive passando sufoco.
Trocaram a presidência, uma nova esperança
Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança.
O povo tem a força, precisa descobrir
Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.

Critério predominante: Favela

O *Rap da felicidade* é um dos funks mais famosos da década de 1990. O morador da favela, ao contrário do que se observa na MPB, ao menos até a década de 1950, quer conseguir "ser feliz" e "poder se orgulhar" de ter o seu lugar na "favela onde nasceu". Mas é difícil para ele, uma vez que de todos os lados vêm motivos em oposição: a oração que seus antepassados faziam com tranquilidade agora é "interrompida a tiros de metralhadora"; nos bailes funks e nos lugares em que costumava se divertir, ele é humilhado e "virou moda a

violência"; as benesses do Rio, que atraem os turistas, não significam nada de positivo para a vida do pobre, que "sofreu na tempestade e agora quer a bonança". Mas, como tem-se observado em boa parte das letras desta análise, "tristeza e alegria" sempre "andaram lado a lado" para o morador dos morros cariocas.

De 1990 para o fim da primeira década do século XXI, uma das principais mudanças da realidade apresentada é que a favela tornou-se destino de alguns "gringos" que vão ao Rio. Talvez pela imposição tão forte da violência, tenha-se arranjado uma maneira de tornar a favela e a miséria atrações que revertam dinheiro para essas comunidades.

5.8.5 Rap das Armas

Ano: 1995

Composição: Júnior e Leonardo

Morro do Dendê é ruim de invadir / Nós, com os Alemão, vamo se diverti
 Porque no Dendê eu vo dizer como é que é / Aqui não tem mole nem pra
 DRE
 Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
 Não tem mole pro exército civil nem pra PM
 Eu dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas Morro Do Dendê Também é terra de Deus

Parapapapapapapapa / Parapapapapapapapa
 Paparapaparapapara clack bum / Parapapapapapapapa

Venho de AR15 e outro de 12 na mão
 Vem mais um de pistola e outro com dois oitão
 [...]
 Esse rap é maneiro eu digo pra vocês
 Quem é aqueles cara de M16
 A vizinhaça dessa massa já diz que não aguenta
 Nas entradas da favela já tem ponto 50
 E se tu toma um pá, será que você grita
 Seja de ponto 50 ou então de ponto 30
 Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã
 Acabo com o safado dou-lhe um tiro de pazã
 Porque esses Alemão são tudo safado
 Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado
 E se não for de revolver eu quebro na porrada
 E finalizo o rap detonando de granada

Critério predominante: Relações sociais, violência.

Segundo conta em Essinger (2005, pp. 236-237), MC Leandro não criou o *Rap das armas* da maneira que ela ficou conhecida estrondosamente após o sucesso como trilha do longametrage *Tropa de Elite*, de 2007. A inserção dos nomes de armas se deu porque o compositor teria percebido o pouco que se falavam nos funks da questão do tráfico, intrínseca à favela. "De repente comecei a falar das razões de existir o tráfico aqui dentro", contou. A versão original da música não falava sobre o Morro do Dendê, mas sim sobre a Rocinha. O verso que introduzia a estrofe sobre as armas dizia "o meu Rio de Janeiro é um cartão postal, mas eu vou falar de um problema nacional". Os versos que seguem enumeram as armas de alto poder de fogo utilizadas pelo tráfico na batalha contra a polícia e as facções inimigas – combatidos a qualquer custo, sempre até a instância da morte.

Os funks proibidões, como são conhecidos aqueles cujas letras fazem alusão ao crime, às drogas e às armas, são frequentemente usados como acusação central ao gênero musical. A grande maioria deles circula apenas de maneira clandestina, em CD-Rs (gravados em escala artesanal). Leandro acabou como um dos bodes expiatórios, chamado para depor na Divisão de Proteção à Criança e ao Adolescente. Na ocasião, disse que aprendera os nomes das armas lendo os jornais. O impresso diário, enquanto espelho da cidade, seria a fonte para um morador do morro conhecer os fuzis e metralhadores que circulam no meio em que vive. Na ponte feita entre o compositor e morador do morro, das páginas dos jornais para o *mainstream* da música pop, a audiência massiva da música nos grandes meios de comunicação, está-se alimentando o imaginário da favela.

5.8.6 Rap do Silva

Ano: 1995

Composição: Bom Rum

Todo mundo devia nessa história se ligar / Por que tem muito amigo
 Que vai pro baile dançar / Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá
 E entender o sentido quando o DJ detonar
 Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
 Para jogar seu futebol, deu uma rosa para a irmã
 deu um beijo nas crianças prometeu não demora
 Falou para sua esposa que ia vim pra almoçar
 Era trabalhador, pegava o trem lotado
 Tinha boa vizinhança, era considerado
 Todo mundo dizia que era um cara maneiro
 Outros o criticavam porque ele era funkeiro
 E anoitecia, ele se preparava

Para curtir o seu baile, que em suas veias rolava
Foi com a melhor camisa, tênis que comprou suado

E bem antes da hora ele já estava arrumado
Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
Os seus olhos brilhavam, ele estava animado,
Sua alegria era tanta ao ver que tinha chegado
Foi o primeiro a descer, e por alguns foi saudado
Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu
com a cara amarrada, sua mão estava um breu,
carregava um ferro em uma de suas, mãos
apertou o gatilho sem dar qualquer explicação
e o pobre do nosso amigo, que foi pro baile curtir
Hoje com sua família, ele não irá dormir!

Critério predominante: Relações sociais, violência.

Rap do Silva foi gravada em 1995, durante a primeira explosão local de popularidade do funk, e contava a história de um rapaz querido que só ia aos bailes funk para se divertir e relaxar. Mesmo "tendo boa vizinhança", era alvo de críticas ser funkeiro. Em um certo dia, "sem qualquer explicação", o "amigo Silva que foi pro baile curtir" levou um tiro. Enquanto para alguns o baile só tinha graça se houvesse briga, uma outra parte do público posicionava-se de maneira oposta. Uma pesquisa superficial em repositórios online de letras de funk revelou o quanto foi recorrente a gravação de funks que pediam a paz nos bailes (por exemplo, *Rap da Cidade de Deus*, de Cidinho e Doca, e *Rap do Borel*, de William e Duda).

Havia também uma necessidade de se melhorar a imagem do funk, associada ao tráfico e à banalização do sexo desprotegido. Os MCs Claudinho e Buchecha conseguiram exposição durante anos, muito por terem uma imagem de rapazes "de família", pacíficos, religiosos. *Rap do Silva* fez parte da coletânea *Rap Brasil*, gravada pela Som Livre, da Rede Globo – a mesma que colocou Claudinho e Buchecha em diversos programas de grande audiência (ESSINGER, 2005).

5.8.7 Rap proibido 9

Ano: Entre 1995 e 1999

Composição: Desconhecida

E os Terceiros vão descendo a ladeira
Levando tiro pela frente pelas costas
E o Comando traficando a noite inteira
Que coisa linda que coisa maravilhosa

E os Terceiros tão de bricadeira
 E eles querem invadir o morrão
 Mas eu dou tiro na cabeça, na cintura
 [...]
 E os X9 tão de bricadeira
 Eles querem trazer esfolação
 Mas eu dou tiro na cabeça e na cintura
 Também dou tiro na bunda de X9 vacilão
 [...]
 E os Terceiro são o quê? / Filha da puta!
 E os X9 dão o quê? / Dão a bunda!

Crítérios predominantes: Favela e relações sociais, violência.

A guerra entre favelas é tão ou mais violenta do que a que extravasa para além dos limites da favela. O funk descreve a batalha com tremenda naturalidade, como um fato comum do cotidiano – e certamente o é dentro dessas comunidades. Se pode-se considerar *Rap proibido 9* uma espécie de crônica, é a mais sangrenta e chocante delas, escrita por quem muitas vezes faz parte da guerra, é algoz ou condenado. Não existe misericórdia nem com os membros da mesma facção. Quando o inimigo captura um deles, normalmente o pressiona para que revele informações. O sucesso do oponente em obter confissões resulta na sentença de morte dada pelos companheiros. É o chamado X9, o delator, cometedor de um crime imperdoável na "lei do tráfico".

5.8.8 O simpático

Ano: 1999

Composição: Catra

Com marra de cão, vem um vacilão de bobera no movimento
 Sei que tá mancando, a massa tá sacando, estamos ligados no
 Procedimento
 Simpatico oculto não é do justo, porque dos irmãos se disfaz
 Errado vira certo, se acha esperto, só fortalece quem tem mais
 O tempo é o remédio e o proceder se mostra no dia-a-dia
 A caosada, a simpatia, já tá virando epidemia
 Falei uma vez, eu tô bolado e novamente vou falar
 Pra curar safado, é bom tá ligado, vacina é bala de ak
 [...]

Crítério predominante: Relações sociais, violência.

Em *O simpático* o interlocutor adverte um "simpático", que nada mais é do que o delator, a mesma figura condenada em 5.8.8. Acusado de fazer apologia ao crime, o MC Catra se defendeu afirmando que o crime faz parte da cultura da favela e que ele está apenas relatando a realidade. A atividade do MC não seria, então, muito diferente da exercida pela mídia, com a diferença de que "quem não vive no morro não sabe o que acontece lá", e por isso o relato dessa realidade gera espanto e polêmica (ESSINGER, 2005, p. 235).

5.8.9 Só as cachorras

Ano: 2000

Composição: Bonde do Tigrão

Só as cachorras / As preparadas / As popozudas / O baile todo
Pula, sai do chão / Esse é o Bonde do Tigrão
Libere a energia / E vem pro meio do salão
O baile está tomado / Eu quero ver você dançar
Tá tudo dominado / E o planeta vai gritar
Assim!

Vem pra cá / Que eu sou tigrão / Vou te dar / Muita pressão
Quando vejo um popozão / Rebolando no salão
Não consigo respirar / Fico louco pra pegar
Melhor tu se preparar / Que o tigrão vai te ensinar
[...]

Critério predominante: Comportamento

A vulgarização da figura feminina, colocada como um mero objeto de desejo, não deixa de ser uma derivação da mulata do samba e da morena da bossa nova. A diferença talvez esteja no fato de que, no funk, regras de conduta não são respeitadas, e o funkeiro fala o que pensa. Embora a mulher seja colocada na posição de objeto de desejo, existe uma relação de respeito, quase culto, à imagem de "deusas do sexo" das garotas (Quando vejo um popozão / [...] / Não consigo respirar).

Em 2001 o funk carioca atingiu grande exposição no Brasil, principalmente por meio das músicas da coletânea *Furacão 2000* (GESSINGER, 2005). Um dos grupos de maior participação na coletânea foi o Bonde do Tigrão. A *Furacão* era repleta de funks com forte conteúdo sexual, que dariam a cara do funk vindo do Rio no século XXI e a receita de sucesso do mesmo no Exterior. Entre as canções mais pornográficas estavam a *Chatuba de mesquita* (Máquina de sexo / Eu transo igual a um animal / A Chatuba de Mesquita / Do bonde sexo

anal) e *Entra e sai* (Entra e sai / entra e sai / na porta da frente / na porta de trás), esta última também de autoria do Bonde do Tigrão.

5.8.10 Dako

Ano: 2004

Compositor: Márcio dos Santos Silva

Entrei numa loja, estava em liquidação / Queima de estoque, fogão na promoção.
Escolhi da marca Dako porque Dako é bom!
Dako é bom / Dako é bom / Calma minha gente, é só a marca do fogão!

Critério predominante: Comportamento

Um dos grandes sucessos do funk carioca nos anos 2000, *Dako* ficou conhecida na voz da MC Tati Quebra-Barraco, mas foi composta pelo seu irmão, Márcio Silva. O universo do morador da favela que vai comprar eletrodomésticos – o mesmo da *Feira de Acari*, em 5.8.1 – encontra o da liberdade sexual no baile funk. O trocadilho "Dako é bom" foi entoado por jovens de todas as classes sociais. Ao mesmo tempo em que as letras de conteúdo explícito se tornam populares em meio à disseminação incontrolável da internet, as letras do funk carioca se tornam mais curtas, quase como pequenos gritos de liberdade.

6 CONCLUSÃO

Na introdução deste trabalho, foi colocada uma questão central – quais as representações da cidade do Rio de Janeiro nas músicas de vertente popular ao longo do século XX? –, cuja resposta buscou-se viabilizar em seu desenvolvimento. Depois de se mapear os gêneros da MPB no período escolhido; de se fazer a aproximação proposta entre as letras de música e o gênero híbrido de jornalismo e literatura, a crônica; de se expor a metodologia utilizada para a constituição de uma amostragem representativa das canções populares do século XX, analisadas uma a uma segundo critérios previamente estabelecidos, é possível fazer algumas considerações, com o intuito de atender ao problema de pesquisa.

Pôde-se notar que desde os primeiros passos, quando a música popular no país ainda buscava definir seu universo temático, já existia a presença de traços da cultura carioca que seriam fixados posteriormente pelo samba: a malandragem, a mulata e o Carnaval. Mesmo canções do século XIX, como o *Corta-Jaca*, da consagrada Chiquinha Gonzaga (esposa de um militar), apresentavam essa espécie de “paradigma da vida miserável” do Rio: “Neste mundo de misérias / quem impera / é quem é mais folgazão”. Fora a noção de que essa malandragem era necessária para o carioca menos abastado sobreviver, o que se notou de mais representativo neste período ainda incipiente da MPB foi a supremacia do Carnaval não só como tema, mas como propulsor da produção musical. Conforme apontaram tantos historiadores da MPB, como Tinhorão (1974) e Severiano (2008), as festividades de início do ano foram o motivo para a composição de parte significativa do repertório musical carioca e constituíram, também, matéria-prima para os letristas. Todos os anos, uma nova safra de canções era originada para o Carnaval. Grande parte delas, como a marchinha inaugural *Ó abre alas*, falavam sobre o próprio rito da festa, as andanças pela rua, o entoar das músicas, que cada cordão encomendava dos compositores, e a competição quase sempre saudável entre os cordões.

O Rio do fim do século XIX à década de 1920 é representado pela música popular produzida na “Gema” como sendo principalmente a cidade do Carnaval. Se esta era uma festa em que se envolviam tanto as classes mais baixas quanto as mais abonadas, a produção da música popular, no entanto, reflete em geral apenas a realidade do morro e dos bairros habitados pelos pobres, como a Cidade Nova e a Saúde. Essa parte da população parecia apropriar-se da MPB porque não estava ligada à tradição e aos valores da elite. Exemplo disso é o episódio já citado do choque que causou a apresentação de *Corta-Jaca* no Palácio do Catete, em 1914. Interessante notar que, quase um século depois, o funk também causaria

polêmica pelo conteúdo sexual explícito de suas letras. Gradativamente aceito pelas classes mais altas, assim como a MPB embrionária, o funk é hoje entoado por garotas de classe média, como se tivesse traduzido anseios e vontades que já estavam latentes nos jovens. Não é o cronista aquele que encontra no ordinário o detalhe?

O samba havia nascido indeciso entre falar de corrupção ou de música e de festa – contraposição presente na cultura brasileira, a “grande ilusão do Carnaval” que apaga a tristeza – em *Pelo telefone*, que tinha diferentes versões, uma em que a polícia incita a contravenção, outra em que conclama o povo para a festa. Mas foi só no raiar da década de 1930, quando o morador do Rio de Janeiro começava a habituar-se à modernidade e às novidades tecnológicas como a energia elétrica, que o samba fixou suas bases enquanto gênero popular (TINHORÃO, 1974). O *crack* na bolsa de Nova Iorque, em 1929, gerou uma subsequente crise mundial. Aos olhos do morro, era o desenvolvimento que não solucionava a miséria. Ainda como principal abastecedor do cancionário popular carioca, o sambista se posicionou de maneiras distintas, mas concordantes, que questionavam a beneficência do desenvolvimento – afinal, ele continuava pobre – e manifestavam um certo ufanismo. Exemplo disso é a música *Cidade maravilhosa* (5.2.4) e algumas canções de Noel Rosa que serão comentadas a seguir.

Também na década de 1930, o aportar da música estrangeira pelo rádio, somado às influências europeias elencadas pela *Bélle Epoque*, tinham um impacto tremendo no comportamento do carioca. Da mesma forma que João do Rio e Machado de Assis escreveram amplamente sobre esse Rio em ebulição (como consta em SEVCENKO, 1998 e em PESAVENTO, 1999), os jovens em especial eram alvo de crítica dos sambistas, que não compreendiam “a mania do inglês”.

Culturalmente, o favelado continua sendo abastecedor da cultura popular. Em tempos de crise, a figura do malandro é enaltecida à exaustão – trata-se de um “procedimento de sobrevivência” (PESAVENTO, 1999). São reforçadas também a superstição e a religiosidade, esta última, bastante presente em quase todos os gêneros analisados no trabalho, com exceção dos mais elitistas, a canção de protesto, a era dos festivais e o BRock. Extrai-se daí a ideia de que a religiosidade é mais forte quanto maior for a interface do gênero com a pobreza, o morro e a favela (e pobreza aqui é sempre usada em termos estritamente financeiros). A bossa nova tinha de religiosidade o que buscou no samba, na influência afro que preenche de sincretismo a composição do sambista.

Aliás, a presença do sincretismo nas letras da bossa nova – em especial nas parcerias de compositores da bossa com Vinícius de Moraes – aponta para o traço importante que é a

relação entre ricos e pobres na sociedade carioca. A MPB registra o encontro entre classes econômicas distintas quando a elite vai ao samba. É o caso, por exemplo, na música *Alvorada*, em que Synval Silva canta que sambou a noite inteira no morro da Mangueira e “até mesmo da cidade, tinha gente que é ‘dotô’, e que sambavam de verdade pra mostrar o seu valor”. Foi assim que, em lugares como a Lapa (ver 5.3.9), compositores do morro e do asfalto se encontraram, puderam ser desenvolvidos subgêneros como o samba-canção e revelados nomes como Noel Rosa, que dariam um dos primeiros passos de um processo que culminou no nascimento da bossa nova, décadas mais tarde.

Os sambas de Noel fazem coro ao que foi dito sobre o louvor ao malandro na terceira década do século XX. Aliás, um de seus sambas mais consagrados, *Conversa de botequim* (1935), retrata exatamente a situação de um homem que vai a um botequim e, depois de fazer as mais atrevidas exigências, pede para pendurar a conta. Para Severiano e Melo, “não existe em nossa música popular crônica mais espirituosa sobre uma cena do cotidiano” (1997, p. 135). Talvez por vir da classe média, Noel conseguisse fazer um retrato mais amplo da sociedade carioca. Ao mesmo tempo em que se refutava o aporte da cultura estrangeira, havia certa descrição da brasileira no momento de crise e ode ao estrangeiro – muitas vezes isso se fazia com ironia, como pôde-se ver em *Com que roupa?* (5.3.5), noutras, como valorização, a exemplo de *Coisas nossas* (5.3.6).

Na década de 1940, as ações do Departamento de Imprensa e Propaganda estadonovista (DIP) esforçaram-se em exterminar alguns fantasmas da MPB, como o malandro e as garotas de programa, em favor de uma imagem mais bela do país – como uma limpeza no imaginário. Ainda que, na prática, continuasse existindo, a malandragem era desaprovada em sambas de diversos artistas do morro, aconselhados pelo DIP, como *O bonde de São Januário* (5.3.10). Datam dessa década também algumas das primeiras marchas e sambas dedicados às praias da Zona Sul, como *Copacabana* (5.3.13) e *Rio* (5.3.14), indicando não a existência de um novo bairro, mas a presença de ritmos populares na cena noturna local, ou ao menos a presença mais forte da praia no imaginário de quem estava compondo, o que não deixa de indicar um novo foco de composição.

A influência crescente da música estrangeira contemporânea, intensificada pelo rádio consolidado e o advento da TV, na década de 1950, viria a deslocar ainda mais a produção musical carioca dos morros para o asfalto. Enquanto o pobre continuava vendo a ascensão social como uma possibilidade remota, apenas imaginável (o bilhete premiado de *Acertei no milhar* foi só um sonho), havia uma parcela dos compositores cariocas que poderia satisfazer a vontade do governo de que se retratasse um Rio de Janeiro feliz e sem mazelas. O samba-

canção reforçou a temática da dor-de-cotovelo, principalmente sentimental, e permitiu tentativas de misturar o ritmo brasileiro com o jazz e o bolero. Se musicalmente a bossa nova significou refinamento harmônico e mudanças rítmicas, em termos de letra, a mudança era principalmente no espaço temático. Basicamente, saía-se das imagens carregadas da boêmia, da malandragem e do submundo para as praias ensolaradas, a moça de família – mas com "doce balanço" – e o próprio universo do samba, descrito com o requinte poético de quem tinha estudado em colégios de primeira linha – muito embora se saiba que os músicos da bossa frequentavam os "infernhos" do Beco das Garrafas, em Copacabana. A idealização própria do samba mudara de foco: a tristeza e a felicidade não vinham mais de se viver na favela, de se ter apenas o samba. Herdada da "fossa" do samba-canção, havia na bossa nova uma sensibilidade masculina de só ser feliz ao lado de quem se ama.

O universo da bossa era então um universo exclusivista – a população em geral não tinha como se identificar com os habitantes de Copacabana e de Ipanema (MARIZ, 1985). Não é à toa que se popularizaram aquelas músicas com temas mais próximos do samba-canção, como *Garota de Ipanema* e *Wave*. A partir de 1961, com a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC), o morro é resgatado por compositores como Carlos Lyra (*Influência do jazz*) e a dupla Tom e Vinícius (*O morro não tem vez*). Ou seja, a rigor, o universo da MPB de maior alcance não passou nem uma década distante daquele tematizado pelo samba. Até porque cantores mais “popularescos”, como Jorge Ben, seguiram cantando o negro, a mulata, o samba e as entidades afros e cristãs, de uma forma acessível.

Soma-se à alienação bossanovista a tensão política que culminaria no golpe militar de 1964 e se entende porque a década de 1960 é marcada por uma politização da MPB carioca. As músicas de Chico Buarque resgatam os temas do samba, colocados sob a ótica crítica de um universitário que via o morro de fora. Na passagem do que se chamou de *Era da Ingenuidade* para essa nova época, as metáforas da poesia bem construída de Chico apresentam questões comuns: o carioca médio era um homem pobre, operário, que passava a vida esperando por alguma oportunidade de mudança, mas, na falta dela, contentava-se com a cachaça e com o Carnaval. E o Carnaval, sempre cantado como o sonho e a alegria do brasileiro, era também nas letras de Chico uma ilusão, mas uma boa ilusão porque levava o povo às ruas. Os personagens de Chico são os mesmos de tantos sambistas, é o *Zé Marmita* de quase duas décadas antes.

O que se tem depois do primeiro momento de terror ditatorial é um amortecimento cultural. Ao longo da década seguinte, os artistas da MPB dariam continuidade a suas obras, mas desde a Tropicália, no fim dos anos 1960, nenhum grande movimento assumiu forma no

Rio. Mesmo o BRock, no engatinhar da década de 1980, acabou tendo importância maior devido ao deslocamento da atenção da mídia para o Rock in Rio de 1985, primeiro festival de música a reunir um grande número de bandas internacionais no país. Importado dos Estados Unidos e da Inglaterra desde os tempos da Jovem Guarda, o rock invadiu o Brasil como fenômeno televisivo. Era um gênero vendável para as elites, e é delas que provêm as grandes bandas do BRock.

Um dos "grandes poetas" da geração do BRock, dividindo o posto apenas com Renato Russo, Cazuzza tem sua produção voltada principalmente para temáticas tocantes ao jovem da Zona Sul e reflete a cidade nesses termos. Grande parte do repertório da Blitz também fala de garotos e garotas que não tinham grandes preocupações financeiras, tampouco poderiam ser chamados de boêmios, uma vez que gostavam de praia, de surfe e de manter o corpo sarado. Ou seja, em grande parte o BRock retrata o mesmo Rio da bossa nova.

Um dos compositores do BRock que teve a sensibilidade de perceber que a verdadeira "selva carioca" não era a dos corpos suados ao sol de Ipanema foi Herbert Vianna. *Selvagem*, de 1986, é um dos discos mais consistentes do BRock em termos de letra – certamente porque tinham como influência os *punk rockers* ingleses do The Clash. *Selvagem* antecipa, do ponto de vista da Zona Sul, a cidade em guerra, que tem "os braços abertos num carão postal", mas traz "os punhos fechados na vida real".

Por estar situado no mesmo período, o funk carioca surge como uma versão da favela para os fatos expostos pela música do Paralamas. A polêmica em torno das letras do funk está em ele revelar para a cidade aos pés da favela o que acontece lá dentro – um mérito menosprezado e fortemente criticado por quem não dedica um olhar mais aprofundado às músicas do gênero – e ainda resgatar a mulata do samba em uma versão ainda mais permissiva e objetivada do que a de meio século antes. Porém essa mulher existe, é um personagem novo para o imaginário, mas é tão observável no ambiente em que a descrevem quanto a moça que balançava o corpo indo para a praia e a "nêga" a quem o malandro dava explicações.

É possível observar duas diferentes linhas de desenvolvimento geral das temáticas nas letras da MPB, e as duas respondem, em parte, à questão central deste trabalho. Uma diz respeito ao espaço do Rio de Janeiro que é retratado nelas, a outra, à presença ou não da violência como objeto de crítica ou exposição. A primeira iniciar-se-ia com o samba, que se desenvolve nos bairros ocupados pelos pobres, a Cidade Nova e a Saúde, e, posteriormente, migra para os morros. Com o samba-canção, faz ponte com o asfalto, onde a bossa nova, a

música de festival, a canção de protesto e o BRock se desenvolvem. O próximo gênero de maior expressividade, o funk, leva a linha espacial novamente para o morro.

A segunda linha, que diz respeito à presença ou não da violência nas letras, apontaria para a ingenuidade presente nas músicas até a bossa nova. Os primeiros esforços da canção de protesto e as reações à ditadura que vieram a seguir levam as composições da MPB a um novo patamar, em que a violência é constante. Mesmo no BRock carioca, cujas letras voltam-se principalmente para o comportamento dos jovens da Zona Sul, a violência urbana é citada com recorrência por compositores como Herbert Vianna. Com o funk, a idealização de um Rio de Janeiro de “amor, sorriso e flor” tornou-se tão insustentável que a representação crua da criminalidade passa a ser comumente aceita como “retrato da realidade”.

Em termos gerais, as letras da MPB produzidas no século XX tratam de um Rio de Janeiro não-elitista, em que valores mais permissivos eram cultivados, desde o *Corta-Jaca* até a transição entre o samba-canção e a bossa nova. Durante todo esse período, a religiosidade, a malandragem e o Carnaval foram temáticas recorrentes. É claro, o samba não se extingue, apenas deixa de ser o gênero com maior produção e exposição quando a bossa nova desloca o foco do cancionário carioca, que passa a ocupar-se de narrativas ambientadas na Zona Sul. É um período marcado por descrições da geografia, das praias, do comportamento singular da classe média-alta. A música carioca se volta novamente para o morro com o aparecimento do funk, no início da década de 1990. As favelas, as relações sociais que envolvem menções explícitas à criminalidade e o comportamento do jovem são relatados, inclusive, por meio de uma linguagem própria dos moradores do morro. Assim como aconteceu com o samba, o rock continuou a ser tocado por bandas reconhecidas nacionalmente, mas o funk foi o gênero que evidenciou uma realidade até então relativamente oculta – a criminalidade e a permissividade de costumes nos morros.

Sob o ponto de vista da violência, é possível esboçar uma outra linha do tempo. Há, entre os primeiros momentos da MPB e o ápice da bossa nova, o retrato de uma cidade tranquila. A violência não se impõe como temática, e a MPB torna-se a representação de uma cidade ideal. Mesmo as pequenas contravenções dos malandros são retratadas com humor. A crônica do Rio de Janeiro violento fica evidente com as canções de Chico Buarque, que se referem principalmente à barbárie do regime militar. A violência urbana, inevitável, aparece em meio às diversas canções ingênuas do BRock. Ganha proporções impressionantes na década de 1990, quando a mídia estabelece relações entre arrastões que tomavam as praias cariocas e o nascente movimento do funk na capital fluminense (HERSCHMANN, 2000).

Um olhar sobre a produção musical carioca do século XX revela traços semelhantes aos que se poderiam extrair do jornalismo e da literatura. Cidade musicada por excelência, “berço do samba e das lindas canções”, o Rio de Janeiro foi também a morada de escritores consagrados. O malandro, a mulata, os hábitos afrancesados e americanizados, a corrupção policial, as belezas naturais, a riqueza da favela, a crueldade do tráfico – tudo isso foi contado pelas crônicas de Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga e Rubem Fonseca. E também, como se procurou evidenciar no desenvolvimento deste trabalho, foi relatado com intimidade e riqueza descritiva singular por Donga, Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Herbert Vianna e Catra. Se considerada como uma coletânea de crônicas, a obra da MPB produzida sobre o Rio de Janeiro no século XX incrementa suas temáticas de acordo com o universo de referência da cidade em transformação e permanece igual nos pontos que dizem respeito à essência do Rio – as belezas naturais, o povo apegado às festividades carnavalescas etc.. Seus cronistas ora têm mais vocação enquanto personagens que contam o próprio cotidiano, ora como verdadeiros talentos da narrativa – como foi o caso de Noel Rosa e Chico Buarque, por exemplo –, capazes de recriar o Rio para aqueles que nunca o conheceram, de dar vida aos seus personagens. Presente tanto na obra de Lima Barreto quando na de Chico Buarque, o malandro costuma ser associado ao segundo.

Se a crônica é considerada um texto efêmero, muito atrelado ao tempo, a leitura de uma letra de Noel Rosa ou de um texto de Machado de Assis é dotada de uma vivacidade atemporal. Ao longo deste trabalho, desconsiderou-se a dimensão estritamente musical das canções. É importante notar que, acompanhadas da melodia, as crônicas da MPB tornam-se representações pulsantes do Rio que retratam. A crônica da bossa nova, por mais idealizada que seja, justifica-se como cidade ideal para receber a trilha sonora delicada de *Garota de Ipanema*. A desvalorização das letras da MPB enquanto narrativas da história ou crônicas do cotidiano se dá, em parte, pelo caráter universal da música, que ultrapassa as barreiras espaciais em que foi produzida e não encontra consonância na concepção de cidade do habitante de outra região da metrópole. O próprio samba, amplamente aceito como trilha sonora do Rio, só pode ser tido como relato de uma cidade comum à maioria da população em época de Carnaval.

Deveria residir aí uma das virtudes do cronista musical: ele é um especialista em seu espaço e retrata com fidelidade o contexto em que transita. Atreve-se a dizer aqui que poucos foram os êxitos de pesquisa capazes de identificar o detalhe e relatar a dinâmica interna da favela como o fez o funk. A diferença é que o interlocutor não tem o distanciamento de um

jornalista ou de um historiador: o funkeiro é personagem de suas músicas, agente de seu meio. E o Rio de Janeiro representado nas letras de música de vertente popular ao longo do século XX, por sua vez, é a cidade ideal na medida em que a idealização é possível e engendrada em cada período e local.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Marcos. **Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural**. 2000. Dissertação (Mestrado em Semiologia) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

BICCA JUNIOR, Ramiro Lopes. **Coisas nossas : a sociedade brasileira nos sambas de Noel Rosa**. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre.

CÂMARA, Marcelo; MELLO, Jorge; GUIMARÃES, Rogério. **Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CASTRO, Ruy. **Carnaval no fogo: Crônicas de uma cidade excitante demais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

CASTRO, Ruy. **Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971, v.6.

DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo : Atlas, 2008

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GALVANI, Walter. **Crônica: o vôo da palavra**. Porto Alegre: Mediação, 2005.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JOBIM, Tom. **Ensaio poético**. Rio de Janeiro: Passaredo, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: Movimento, 1976.

LYRA, Carlos. **A Bossa e Eu.** São Paulo: Casa da Palavra, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50.** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo.** São Paulo: Editora 34, 1997, v.1.

MELO, José Marques de. **Teoria do jornalismo: identidades brasileiras.** São Paulo: Paulus, 2006.

MORAES, Vinícius de. **Antologia poética.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

MORAES, Vinícius de. **As coisas do alto: poemas de formação.** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

MOTTA, Marly Silva da. **Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75).** Rio de Janeiro : FGV, 2000.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOTTA, Nelson. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo : ANNABLUME, 2001.

NAVES, Santuza; COELHO, Frederico; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NOVAIS, Fernando e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo : Cia das Letras, 2006.

ORTOLAN, Leandro Henrique. **O que não tem limite: o erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre.

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

RODRIGUES, Nelson Antônio. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. Arte e Ciência, 2003.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 2002.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHNEIDER, Claércio Ivan. **Crônica jornalística: um espelho para a história do cotidiano?**. Advérbio, v. 5, pp. 01-07, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular : da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1999.

VIANNA, Hermano Paes. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitana**. 1987. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

S.A. **Estampas do Rio : a cidade nas décadas de 1940 a 1960**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. ca110 p. : il.

Internet:

S.A. **Bate-Papo com Carlos Lyra**. Disponível em:
<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/ult1750u414.jhtm> . Acesso em: 12 junho 2009.

JACKSON, Antônio Marcelo. **Antologia da música brasileira vol. 25 (parte b): Chico Buarque**. Disponível em: http://antonio-marcelo.zip.net/arch2009-01-11_2009-01-17.html . Acesso em: 16 maio 2009.

CD de áudio:

LEÃO, Nara; KÉTI, Zé; VALE, João do. **Opinião**. Rio de Janeiro: 1995.