

Apontamentos para uma análise sociológica da canção: um estudo sobre os “Brasis” de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Pesquisa de Doutorado em desenvolvimento

GT32: Sociologia da Arte e da Cultura

Daniela Vieira dos Santos¹

Resumo

Esse artigo divide-se em duas partes que, todavia, se interligam. Na primeira busca-se expor os pressupostos teórico-metodológicos sobre o vínculo entre o estudo de música e sociologia. E a seguir, realiza-se uma análise das canções de Chico Buarque e Caetano Veloso a fim de compreender os seus projetos estético-ideológicos referentes ao Brasil dos anos 1960. Tem-se como objetivo demonstrar como os músicos vislumbraram diferenciados projetos para o Brasil no contexto de início da ditadura civil militar. Pensa-se a canção não apenas do ponto de vista da letra, mas em sua totalidade. Nessa medida, considera-se possível entender parte da trajetória do país mediante a sua matéria entoada.

Palavras-Chave: Chico Buarque, Caetano Veloso, Nacional Popular.

1. Introdução: pressupostos para a análise da forma canção popular

O trabalho orienta-se pelo exame da forma canção a partir das obras de Chico Buarque e Caetano Veloso; especificamente, busca-se reconhecer pelas canções “Pedro Pedreiro”, “Samba em Paz” e “Cavaleiro”, qual o sentido dos seus projetos estético-ideológicos de nação, vinculados ao ideário nacional-popular, dentro do contexto da MPB (Música Popular Brasileira) durante os anos 1960. Considera-se a matéria cantada como objeto singular de análise, capaz de desvelar aspectos essenciais do processo social brasileiro. A relação entre matéria artística e análise social inspira-se em Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (2003) e Raymond Williams (1979) e, em igual medida, na tradição literária brasileira de Antonio Candido (2000; 2004) e Roberto Schwarz (2012). Especialmente sobre a forma canção, encontra-se escopo nos trabalhos de Walter Garcia (2013; 1999; 2007), o qual segue nessa vertente analítica. Ademais, esse estudo compreende uma mirada multidisciplinar; e dada a relação dialética que se pretende entre música e processo social – condição primeira para um exame materialista da cultura –, recorre-se a fontes documentais, depoimentos, capas dos álbuns etc, na perspectiva de conciliar essa tradição dialética com um estudo sociológico da cultura. Nessa medida, o artigo sintetiza as referências metodológicas que primam pela investigação da forma estética, com aquelas centradas em análises externalistas.

2. Caetano e Chico no contexto de institucionalização da MPB nos anos 1960

Chico Buarque de Hollanda (1944) e Caetano Veloso (1942) viram as possibilidades de se tornarem artistas em um instante onde o mercado cultural brasileiro ainda não se encontrava racionalizado e a produção da cultura estava efervescente. Ambos de classe média tiveram acesso à universidade – embora não tenham concluído o curso – e se fartaram das discussões e contingências propiciadas pelo momento; diante disso, construíram um projeto cancionero autoral que encontrou

¹ Doutoranda em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

solo pelas diversas condições da cena musical emergente a partir de fins dos anos 1950 e legitimada em meados dos anos 1960: a chamada Moderna Música Popular Brasileira, MPB, que, segundo Napolitano (2001) vai além de um gênero, constituindo-se como uma “instituição sociocultural” cujo ambiente musical configurou-se, sobretudo, por meio dos festivais da canção.

A chamada “Era dos Festivais” (1966-1972) possibilitou a entrada de novos artistas no cenário musical, modificou o lugar social da canção – cujo veículo principal de difusão passou a ser a TV –, e colocou-se como uma forma de resistência política e cultural à Ditadura Militar, uma vez que a cultura de esquerda, pelo menos até 1968, obteve relativa “hegemonia cultural” (Schwarz, 1978). Todavia, além do status “glorioso” que tende a mitificar os Festivais, foram certames de impasses estéticos, políticos e ideológicos inseridos num momento específico do desenvolvimento da indústria cultural, bem como do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira². Desta contradição entre bens simbólicos e interesses comerciais, aliados também pelos debates da política cultural de esquerda, Chico e Caetano colocaram-se como expressões de duas vertentes opostas: vislumbrou-se em Caetano o salto à modernidade e em Chico o apego à tradição musical. Porém, mesmo reconhecendo que havia entre os compositores projetos musicais e políticos divergentes, a grande polêmica gerada na época, entre tantas, foi instigada significativamente pelas mídias.

Numa outra correspondência, o artigo visa demonstrar como esses compositores incorporaram e ajudaram a construir, no campo da MPB, uma “estrutura de sentimento nacional-popular”, cara aos artistas e intelectuais da década de 1960³. É notável o quanto a MPB encontra alcance e traz componentes substantivos para apreender o Brasil. Na mesma proporção, a canção popular, de forma geral, carrega em si características contraditórias, pois se insere no desenrolar da modernidade e, por outro lado, incorpora elementos seletivos da tradição. Assim, pensa-se a música popular como algo moderno (não necessariamente no sentido da linguagem musical), pois inerente ao andamento modernizador, em sentido amplo, das sociedades capitalistas. Alia-se ao processo de formação das nações, colocando-se a partir do século XX como expressiva dos debates e problemas de ordem nacional e social. A reflexão sobre a canção popular, desse ângulo, deve combinar o tema do nacional com os elementos de mercantilização. O caso do samba no Brasil é emblemático deste laço e aponta, dentre outras questões, para os conflitos e preconceitos étnicos raciais de uma sociedade recém-saída do regime escravocrata. Dito isso, propõe-se de forma esquemática que, não sem embates, a música popular brasileira desde o samba até o tropicalismo manteve em seu horizonte um evidente projeto nacional que, nos 1960, ganhou significativa expressão.

Esses anos viram surgir no campo musical vários gêneros e movimentos (Bossa Nova, Canções de Protesto, Jovem Guarda e Tropicalismo) caracterizados por um processo contraditório e tensionado, no qual a ideia de “impasse” estético-ideológico conduziu o debate intelectual em torno da música⁴. Com o advento da Bossa Nova a música popular assume uma posição notória no cenário cultural brasileiro, modificando o próprio conceito de música popular⁵. A “nova batida” traduziu “uma utopia modernizante e reformista, que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental”

² Sobre o processo de implementação da Indústria Cultural no Brasil conferir: ORTIZ, Renato, 2001.

³ O conceito de estrutura de sentimento é utilizado por Raymond Williams (1979; 1977; 2011) e será uma referência para pensar as manifestações culturais nacionais populares dos anos 1960. Para o crítico (2010) esse conceito engloba características comuns de certos grupos em determinada conjuntura histórica. Em contrapartida aos conceitos como ‘visão de mundo’ e ‘ideologia’ ou, até mesmo “espírito do tempo”, a estrutura de sentimento abarcaria de modo mais preciso os valores e significados “tal como são sentidos e vividos ativamente”. Assim, essa formulação engloba o “pensamento tal como sentido” e o “sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”.

⁴ Para uma leitura mais detalhada sobre os impasses que envolveram a música popular brasileira, conferir: ZAN, J.R (2001); PAIANO, E. (1994); NAPOLITANO, M. (2001); NAVES, S.C. (2001); TATIT, L. (2004); VILARINO, R.C (2001); WISNIK, J.M. (2004).

⁵ Cf. PAIANO, Enor. 1994.

(NAPOLITANO, 2007, p. 68). Ainda que a Bossa-Nova tenha surgido inserida na tradição do samba, para a maioria dos nacionalistas ela não passava de mera cópia do Jazz - fato que acirrou a divisão na esquerda nacionalista. Assim, para os artistas “engajados” a música popular seria um meio para conscientizar o “povo” para a revolução. Com isso, surgem em cena canções que mantiveram a estrutura formal bossanovista, mas que procuravam por meio das suas letras um modo de se expressar politicamente: a chamada “canção de protesto”, representativa de uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo para a transformação da sociedade⁶. Em termos gerais, a década de 1960 teve como ideário na produção musical um projeto relacionado a uma cultura política vinculada ao nacional-popular. No entanto, a proposta estética dos tropicalistas - de abertura musical⁷, provocou a ruptura de certos cânones que tinham sido incorporados na música popular brasileira.

Diante desse contexto é possível observar que a “brasilidade” colocava-se ao debate musical como a representação dos anseios nacionais e populares, problemática já presente no início da década com a atuação dos Centros Populares de Cultura da UNE, colocada na ilegalidade com a implantação do golpe militar⁸. Dadas as inúmeras discussões sobre a “brasilidade” nos anos 60, a via representativa dessa “nova identidade” reestruturadora do sistema de produção e consumo de canções no Brasil, foi marcada ao mesmo tempo pelo engajamento político e pela inserção numa Indústria Cultural cada vez mais consolidada. “Este foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcaram o nascimento da MPB renovada” (NAPOLITANO, 2001, p. 53). Ainda que atualmente a MPB designe qualquer gênero musical, a sua trajetória configura-se a partir do golpe militar de 1964, quando a cultura nacional popular buscou outras referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica. Esta sigla sintetizou a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação. “O triunfo da MPB era, num certo sentido, o triunfo do ‘povo-nação’, símbolo da resistência política [...]. Era também a materialização da articulação entre as falas dos intelectuais e do ‘povo’, categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968” (NAPOLITANO, 2001, p. 174).

Contudo, considera-se o nacional popular durante os anos 1960 como manifestações culturais heterogêneas que ajudaram a formar o que se entende como “estrutura de sentimento nacional popular”. Nessa medida, visto a “rivalidade” colocada entre Chico e Caetano, o artigo expõe o quanto as suas canções, em que pesem as diferenças, inseriram-se nessa “estrutura de sentimento” e, igualmente, contribuíram para a sua formação. Mediante tais processos procura-se desvelar a especificidade do nacional-popular nas canções de Caetano e Chico, como elas revelam, elaboram e resignificam aspectos basilares sobre e para a nação, dentro do projeto geral da MPB. Além disso, considera-se importante ressaltar a filiação nacional popular nas primeiras obras de Veloso, por isso a escolha do seu primeiro compacto, visto que essa parte da sua trajetória tem sido quase sempre relegada devido ao merecido reconhecimento que o cancionista obteve com o advento do tropicalismo. E dada a generalidade com que o termo nacional-popular foi tratado nos trabalhos acadêmicos sobre cultura, percebeu-se a necessidade de especificá-lo para não cair numa perspectiva idealista. Por conseguinte, antes de prosseguir às análises, é necessário caracterizar o que se entende por nacional-popular à brasileira.

⁶ Cf. CONTIER, Arnaldo. 1998. Cabe ressaltar que os maiores nomes dos artistas ligados à canção de protesto foram vinculados ao CPC (Centro Popular de Cultura). Temas recorrentes nessas canções são a romantização da solidariedade popular, a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo, e a esperança no futuro redentor: “o dia que virá”.

⁷ Cf. FAVARETTO, Celso. 1996.

⁸ Cf. MARTINS, Carlos Estevam, História do CPC. In: **Arte em Revista**, n.3, 2 março de 1980; SP: Kairos; MARTINS, C.E. Anteprojeto do Manifesto do CPC. In: **Arte em Revista** n.1 Janeiro-março de 1979, SP: Kairos; RIDENTI, Marcelo. In: **Em Busca do Povo Brasileiro**, 2000; HOLLANDA, Heloísa Buarque. In: **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/70**, 1980.

Em termos gerais, o nacional popular não deve ser compreendido como um conceito, pois não houve elaboração teórica a respeito, ademais, deve-se entendê-lo como manifestações culturais heterogêneas e, portanto, o artigo privilegia usar projetos estéticos nacionais populares para compreender os diferenciados projetos elaborados durante os anos 1960 que, não obstante, tinham em comum a perspectiva de revolução socialista e/ou nacional democrática, privilegiando o “povo” como sujeito histórico da revolução. Temas como o imigrante nordestino, a seca, exploração, dentre outros, foram caros aos projetos nacionais populares.

3. “Pedro Pedreiro”

O reconhecimento de Chico Buarque na cena musical brasileira veio com a famosa “A banda” (1966), mas a canção “Pedro Pedreiro”, também presente em seu primeiro LP “Chico Buarque de Hollanda, já exprime parte de seu projeto autoral. Através de uma autocrítica ao seu trabalho, o cancionista declara que com “Pedro Pedreiro” já sentira certa diferença com relação a suas composições anteriores: “Sonho de carnaval ainda estava parecido com alguma coisa, eu tinha essa impressão”. Já com “Pedro Pedreiro” “eu senti que era uma coisa mais minha [...] era diferente de tudo, eu já comecei a gostar mesmo do que eu fazia como eu gostava das coisas que os outros faziam” (HOLLANDA, 1966, entrevista ao MIS).

Segundo Meneses (2002, p. 18), o empenho primeiro de Chico pela questão social estaria “ora rendilhado de romantismo juvenil, como é o caso de “Marcha para um dia de Sol”, “Sonho de um Carnaval”, ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é o caso de “Pedro Pedreiro”⁹. Assim, numa equivalência distinta desta primeira canção, a crítica impressa em “Pedro Pedreiro” reporta-se à condição do trabalhador imigrante brasileiro. Ela se divide em duas partes e não apresenta grandes sofisticções harmônicas¹⁰; o seu campo harmônico simples equipara-se a muitos sambas urbanos da década de 1930, como as canções de Noel Rosa e Cartola, pelas quais Chico se inspirou; todavia, ao contrário desses sambas, é notável o quanto “Pedro Pedreiro” contém estilizações bossanovistas. Desse modo, em oposição à memória social forjada na década de 1960 de que Chico Buarque é um passadista, (sobretudo pela forte referência do samba em suas canções), considera-se que Chico realiza uma leitura do passado a partir da modernidade musical propiciada pela Bossa Nova¹¹. Ademais, essa canção já manifesta o cuidado do compositor na precisa interação entre música e letra que, entoada, soa de forma onomatopeica e numa espécie de trava línguas, conferindo um vínculo entre melodia e divisão rítmica. A sua escuta também revela o quanto a música, de certa forma, dialoga com a letra, procedimento bastante comum nas canções da Bossa Nova, o isomorfismo, uma relação intertextual entre letra e música, tal como acontece em “Samba de uma nota só” e “Desafinado”. Nessa medida, o ouvinte é tomado por um sentimento de pressa, correria, e certa impaciência (ansiedade), embora o sujeito da canção, Pedro, em grande parte da narrativa, concilie-se com a utopia – frustrada – de esperar por melhorias que passam pela simples expectativa da chegada do trem, da festa (carnaval), do aumento salarial, até à mudança de vida através do ganho na loteria. “Pedro Pedreiro” é uma canção épica em que, generalizando, o narrador descreve o cotidiano, os sonhos, e as ilusões de um trabalhador

⁹ Conferir letra na canção em anexo.

¹⁰ Conferir a partitura da canção em CHEDIAK, A. (1999, p.172-175).

¹¹ Essa pecha de passadista a Chico Buarque surgiu, sobretudo, a partir dos artigos escritos pelos irmãos Campos presentes na coletânea “O Balanço da Bossa e Outras Bossas”, onde se torna evidente a tentativa de legitimação do tropicalismo, em especial de Caetano Veloso e Gilberto Gil como exemplos de continuadores da “linha evolutiva” da música popular brasileira, pois expuseram em suas canções o que havia de mais moderno, segundo Campos. Nesse disputa legitimadora do constituinte campo da MPB, a “glória” tropicalista deveria ocorrer pela negação de um dos seus pares, neste caso, Chico Buarque.

das classes populares, e constata, no limite, como a sua condição social será reproduzida por seus “herdeiros”¹². O uso neste samba de cromatismos na harmonia, outro elemento que associa a leitura do passado de Chico através do filtro da Bossa Nova, tensiona a canção e o ouvinte, contribuindo aos sentimentos elencados acima. A sua performance vocal, ao contrário do canto exortativo de várias canções engajadas, limita-se ao intimismo.

O narrador descreve Pedro como “penseiro” e não como um trabalhador totalmente alienado. Pensar seria uma forma de fazer com que o tempo passasse mais rápido, ainda que o tema da canção manifeste como as mudanças não se realizam somente através do pensamento (teoria), e “a gente vai ficando pra trás” apenas almejando as melhorias, aqui metaforizadas pelo sol, a vinda do trem (que imprime mudança) e o aumento no salário. De modo sutil o narrador assevera a necessidade de ação, dado que ao final ele descreve duas opções: “Pedro Pedreiro tá esperando a morte/ ou esperando o dia de voltar pro Norte”. Não obstante seja “penseiro”, ele aguarda algo maior, uma verdadeira mudança, (“Pedro não sabe mas talvez no fundo/espera alguma coisa mais linda que o mundo/maior que o mar”), embora não tenha consciência disso. Mas o cansaço da espera dilui-se em frustração e no declínio dos seus sonhos: “O desespero de esperar demais/”Pedro Pedreiro” quer voltar atrás/quer ser pedreiro pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando”.

O tema do papel dos imigrantes nordestinos e do norte do país para o sudeste em busca de prosperidade não encontrada, contribuindo ao aumento da pobreza e à exploração da sua mão de obra, foi amplamente discutida entre os setores artísticos e intelectuais da sociedade. O trabalhador singularizado na imagem de Pedro divulga esta situação pela qual um grande número de imigrantes do norte e do nordeste brasileiros passava na década de 1960 que, para citar um exemplo, foi problematizado no documentário “Viramundo” (1965) de Geraldo Sarno. Nesta canção, é visível não apenas o lugar social ocupado pelo pedreiro Pedro como, igualmente, a sua condição miserável de classe: um imigrante que não tem dinheiro nem para voltar a sua cidade, restando-lhe apenas a menor das esperas, todavia, com aflição: a vinda do trem. Nesta espera, o procedimento isomórfico fica explícito, pois ao cantar a espera do sujeito da canção pelo trem que já vem, a música faz alusão ao movimento do trem que, no entanto, o ouvinte percebe que não chegará, ainda que ironicamente a letra anuncie que ele “já vem”. Contudo, numa outra interpretação, Isabel Travancas (2003) sugere que a canção exprime certa esperança. Mas de acordo com Medaglia, Chico “se serve da sonoridade de ‘que já vem’, cuja reiteração constante nos dá (...) a ideia do avanço mecânico do trem, que não corresponde ao nível emotivo, a nenhuma abertura otimista (...)”. E no que tange aos aspectos melódicos das suas músicas assevera “o intimismo de sua linguagem” como sugestiva de um “tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais” (MEDAGLIA, 1968, p. 82-3). Assim, o futuro libertário do “dia que virá” é colocado em xeque¹³. O narrador não aposta em um futuro promissor, positivo, ao imigrante que cansado de espera acomoda-se em “ser pedreiro, pobre nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando...” ao dia da transformação da sua condição de classe. A estridência perceptível, sobretudo, pelo ataque dos metais em várias passagens da canção a torna mais tensa e pode ser associada à aflita (e constante) espera. Outro aspecto a destacar são os versos “Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém” em que, além do caráter onomatopéico, o tema sugere a ideia de conciliação entre classes. No plano da cultura o espetáculo “Opinião” é modelar desta concepção conciliadora. Assim, esse trecho da canção coloca em pauta a demanda da espera tanto a setores da classe média quanto aos simples. Ajudando a criar uma estrutura de sentimento nacional popular à brasileira, “Pedro Pedreiro” dialoga com as canções de protesto, no entanto, não aponta para um destino positivo quanto à espera para o fim das diversas opressões pela qual passava (passa!) a

¹² Ver: A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 15-36.

¹³ Para uma análise crítica sobre a perspectiva do dia que virá na canção consultar: GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de Gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976

classe trabalhadora, sobretudo, os imigrantes. No entanto, a questão utópica da conciliação entre classes está colocada. Porém, o verbo parecer traz certa dúvida quanto a essa possível conciliação. Desse modo, ela não demonstra tantas expectativas sobre a possibilidade da “frente única”, mas a problematiza¹⁴. Em igual medida, a harmonia nos versos citados acima (“Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém”) contribuiu para endossar a irresolução do tema, o qual se resolve apenas na frase posterior da canção¹⁵.

4. “Samba em Paz” e “Cavaleiro”

Com o intuito de perceber o impacto e a peculiaridade do nacional popular na sua obra, e igualmente demonstrar a relação com a cultura política dos anos 1960, recorre-se à forma canção, tal como no tópico sobre Chico Buarque, como elemento sintetizador para a compreensão de características relevantes da realidade, assim como da trajetória do compositor que, muitas vezes, manifesta aspectos diferentes daqueles ditos pelo próprio artista. A análise circunscreve-se ao seu compacto de 1965. De antemão, percebe-se como nesse compacto a estrutura de sentimento nacional popular, ou seja, uma manifestação/intervenção cultural que colocava o povo como sujeito da revolução e a crença no futuro promissor mediante a tomada de consciência do “povo” é notável. A ideologia da esquerda brasileira dos anos 1960, principalmente a do CPC e a do PCB é nítida; contudo, essas referências não são tomadas sem as devidas mediações e, além do mais, sabe-se o quanto a política cultural do Partido Comunista Brasileiro e a do CPC não foi homogênea.

Em que pesem as diferenças, a audição deste compacto de Caetano assemelha-se aos discos de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros, expressando, grosso modo, as mesmas aspirações político-ideológicas ao Brasil, conforme a concepção de mundo da experiência romântico-revolucionária da esquerda brasileira, representada, sobretudo, por estudantes, artistas e setores da classe média intelectualizada¹⁶. O compacto incorpora aspectos da estrutura de sentimento da época, tanto do ponto de vista da estrutura musical quanto no tema da canção. Portanto, vale a pena examiná-lo para demonstrar a “faceta nacional popular” de Caetano Veloso antes da sua consagração por via da estética tropicalista. A análise de *Samba em Paz* incorpora e elabora esse sentimento de revolução via ação popular de modo considerável. De acordo com o texto da canção:

O samba vai crescer
Quando o povo perceber
Que é o dono da jogada

O samba vai vencer
Pelas ruas vai correr
Uma grande batucada

Samba não vai chorar mais
Toda gente vai cantar

¹⁴ Grosso modo, a noção de “frente única” foi cara aos princípios do PCB (Partido Comunista Brasileiro), e também esteve presente em parte da proposta ideológica da produção cultural da época. Essa concepção baseia-se na ideia de que todas as classes sociais poderiam se unir através de um compromisso comum para lutar e libertar o Brasil da sua condição de dependência e subdesenvolvimento.

¹⁵ A harmonia desse trecho transita entre os acordes de II grau (Subdominate) e VI grau (Tônica), evitando a relação de tensão e resolução da progressão dominante e tônica. Isso poderia contribuir para a sensação de continuidade e de resolução do tema.

¹⁶ Acerca do Romantismo Revolucionário conferir: Ridenti, Marcelo. 2000.

O mundo vai mudar
E o povo vai cantar
Um grande samba em paz

A canção, fundamentalmente épica¹⁷, divide-se em duas partes onde o narrador expressa a esperança de um futuro renovado quando o povo obtiver a consciência de “que é o dono da jogada”. Com isso haverá a possibilidade de crescimento, ou melhor, se entendermos a matéria entoada no contexto das músicas empenhadas da época, conclui-se a possibilidade de se livrar do subdesenvolvimento, da miséria que assola o povo brasileiro, o qual “não vai chorar mais”. A palavra samba apresenta duplo sentido: nas três primeiras estrofes pode ser entendida não como gênero musical, mas como uma metáfora para Brasil e povo brasileiro. Após a tomada de consciência do “povo” haverá a possibilidade de “sambar em paz”. Assim, o samba como gênero musical aparece somente na quarta estrofe. A perspectiva da “crença no dia que virá”, num futuro redentor possibilitado via revolução também se faz presente, particularmente pelos últimos versos: “O mundo vai mudar/ E o povo vai cantar/ Um grande samba em paz”. Essa canção sintetiza o vínculo com a ideia bastante comum do início dos anos 1960 de resgate e valorização do samba como expressão das classes populares. Na observação de Vasconcelos (1977, p.81-82), “o triunfo do samba, ou a sua popularização, e povo ‘dono da jogada’ (...) andavam de mãos dadas. (...) Ao contrário do que se imaginava (...). Hoje o samba venceu, se popularizou, reconciliou-se com a realidade; mas o povo continua na mesma”.

A forma estética dessa canção, da mesma maneira, se assenta sobre o peculiar chão histórico da década de 1960, dada a instrumentação típica do samba-jazz (baixo, bateria e violão), cujas características formais tal como apresentadas só foram possíveis depois da bossa nova e, também, pela presença do naipe de sopros, com flautas e saxofone. Porém, não há na música o uso de temas folclóricos ou regionais. A sua primazia temática está na exaltação do samba. A canção começa com a introdução orquestral das madeiras – saxofone, clarinete e flauta –, e na primeira frase (“O samba vai crescer/ Quando o povo perceber/ que é o dono da jogada”) observa-se tanto na harmonia quanto na melodia a estética do samba jazz, diferente, portanto, da solução formal verificada na batida de João Gilberto. Entretanto, a dicção de Caetano recupera o intimismo, o canto falado e conciso do seu “mestre” de Juazeiro, ao contrário das canções engajadas de Elis Regina, cuja dicção prima por grandiosas ornamentações. Na segunda parte da música, precisamente quando entoa “o mundo vai mudar”, percebe-se o aumento de dinâmica do timbre, especialmente a intensificação da bateria anuncia a esperança no dia que virá, ou seja, a futura transformação radical da sociedade que, quando “em paz” pode-se intuir a resolução final do projeto revolucionário pela batida intensa da bateria. Na pesquisa realizada por Napolitano (2007), ele demonstra no processo tenso de constituição da MPB a intenção de alguns artistas engajados de afirmarem um repertório popular que servisse como instrumento ideológico, pois provinha das classes populares. Com isso, o legado da bossa nova perdia força em alguns casos, enquanto os sambas ligados à temática do sertão e aos aspectos “tradicionais” sobressaíam. O autor elege três emblemáticas intérpretes, Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso cujos LPs gravados entre 1964 e 1965 seguiram essa linha estética ideológica de “subida ao morro”. Esse compacto de Caetano dialoga, em grande medida, com essa orientação. Em termos gerais, o tema de “Samba em Paz” baseia-se numa crença transformadora da sociedade, contudo o timbre do cancionista expressa essa crença de maneira melancólica, intimista, tal como se pode notar também pela capa do disco: Caetano olhando para baixo denota certa tristeza e melancolia no contexto do pós-golpe civil militar. Apenas para contrapor, cabe notar que essa canção foi gravada em 1966 por Elis Regina e, diferente da dicção contida de Caetano, a canção na versão de Elis é cheia de ornamentações, onde a presença dos metais salta aos olhos. A performance vocal da artista combinada à instrumentação

¹⁷ Cf. Rosenfeld (2000).

são mais sobressalentes do que o “recado” impresso na canção.

Enquanto “Samba em Paz” revela o vínculo entre samba+povo+tomada de consciência = mudança social, de forma esquemática tal como uma simples operação, “Cavaleiro” tematiza um sujeito aparentemente sofrido por ter passado e presenciado situações ruins, mas que volta para modificar a realidade¹⁸. No entanto, essa mudança da realidade não ocorre através da empreitada do cavaleiro, mas por uma ação coletiva que o coloca na vanguarda desse processo: “Sou eu/ Vim chamar meu povo/ Trago tudo de novo/Vamos tudo acabar”. Apenas nesse trecho o eu-lírico sai de si mesmo e propõe a mudança com a ajuda do seu “povo”. A introdução melódica ocorre com o singelo e linear solo das madeiras que, no entanto, vão se intensificando. A melodia inicial das madeiras é repetida três vezes, e a cada repetição percebe-se o aumento da dinâmica. Assim que a canção é entoada esses instrumentos de sopro se entrecruzam com o violão e a bateria. A dicção de Caetano altera-se na segunda estrofe e a canção sofre modulação, configurando-se numa tonalidade menor, a partir da terceira estrofe em que o “cavaleiro” começa a contar os percalços que passou. Essa mudança de clima é visível e conta apenas com o dedilhado do violão e depois com a presença do naipe de sopros, violino e cello, configurando a tensão angustiante que o tema enseja. A canção segue nessa linha até a sétima estrofe, mas logo tem o andamento acelerado e a levada do samba-canção com estilizações da bossa nova dão o tom. Além disso, percebo o aumento da tessitura vocal de Caetano, indicando a perspectiva da mudança; nesse trecho a melodia prima pela *tematização* através dos versos “cavaleiro sou eu”. Tanto pelo tema quanto pela forma estética, “Cavaleiro” se adequa às canções engajadas dos anos 1960 e contribuiu, junto com “Samba em Paz”, para revelar como antes do tropicalismo Caetano, de certa forma, vinculou-se à produção cultural engajada da sua época e, em igual medida, essas canções também desmistificam a naturalização com que a tropicália foi colocada no livro de memória do cancionista, “Verdade Tropical”, como se ele sempre visse o processo histórico no qual estava inserido com distanciamento crítico. Enfim, a análise desse compacto corroborou para a assertiva, já colocada por Ridenti (2010), de que o tropicalismo não teria se desenvolvido sem a referência da cultura política dos anos 1950 e 1960.

5. Considerações

Pelo exame das três canções a estrutura de sentimento nacional popular consolidada a partir dos anos 1960 é notável. “Pedro Pedreiro” revela um problema estrutural da sociedade brasileira, relacionado com a imigração nordestina que, no entanto, desdobra-se em questões como desemprego, reprodução da pobreza, exploração de mão de obra. A canção expõe a problemática através da narrativa sobre a vida de um pedreiro cujo cotidiano resume-se à espera. O ideário nas canções engajadas de que o futuro promissor estaria por vir foi comum, contudo, nessa música, Chico não se filia a essa crença, visto que ocorre a contradição entre letra e música; ou seja, os versos finais, “que já vem”, embora afirmem a vinda do trem, nota-se pela música que essa vinda não ocorrerá. Ademais, a dicção intimista do cancionista e outros aspectos estruturais da música, demonstram a referência da Bossa Nova nesse samba que, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas sociais, não aponta para o futuro. O trem não passa, e o pedreiro continua a sua vida medíocre. Há visível frustração sobre a possibilidade de mudança social nessa canção. Por outro lado, nas canções de Veloso, percebe-se maior filiação à cultura política dos anos 60 – por incrível que pareça – e a crença “no dia que virá”, na mudança social, se faz presente em ambas as canções. Se “Samba em Paz” conclama essa possibilidade utilizando claras metáforas da época, “Cavaleiro” tematiza o nordestino que viria para ajudar o seu “povo”. Porém, as três canções tem em comum a referência da Bossa Nova tanto pela dicção dos cancionistas quanto pelas características musicais. Através dessas análises depreendem-se em Chico frustração e melancolia

¹⁸ Ver a íntegra da letra em anexo.

com a realidade, embora ocorra a denúncia; e em Caetano há a esperança no “dia que virá”, aspecto que o compositor iria criticar severamente tanto em suas canções como nos depoimentos da época.

Referências

ADORNO, Theodor (2003). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

BENJAMIN, Walter (1986). *Mágia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

CAMPOS, Augusto de (1968). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Debates).

CANDIDO, Antonio (2000). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha.

CANDIDO, Antonio (2004). Dialética da Malandragem. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul. (pp. 17-46).

CHEDIAK, Almir (1999). *Songbook Chico Buarque* v1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CONTIER, Arnaldo (1998). Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, (18) 35.

FAVARETTO, Celso Fernando (1996). *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1976). MMPB: uma análise ideológica. **Saco de Gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, (p.p 04-22).

GARCIA, Walter (2013). *Melancolias, Mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013.

GARCIA, Walter (1999). *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra.

GARCIA, Walter (2007). Diário de um detento: uma interpretação. Arthur Nestrovski (Org.). *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, (p.p 179-216).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1980). *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. São Paulo: Brasiliense.

MARTINS, Carlos Estevam, História do CPC (1980). *Arte em Revista* (3), São Paulo: Kairos.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista* (1), Janeiro-março; São Paulo: Kairos.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa (1968). CAMPOS, Augusto de (Org.) **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva.

MENESES, A. B. de – *Desenho Mágico* (2002). Poesia e política em Chico Buarque. 3ª. Ed. São Paulo: Ateliê.

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

NAPOLITANO, Marcos (2007). *A Síncope das ideias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.

NAVES, Santuza Cambraia (2001). *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ORTIZ, Renato (2001). *A Moderna Tradição Brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo.

RIDENTI, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.

RIDENTI, Marcelo (2010). **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política, São Paulo: Editora UNESP.

ROSENFELD, Anatol (2000). A teoria dos gêneros. *O teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, (p.p 15-36).

SCHWARZ, Roberto (1978). Cultura e Política. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (p.p 61-92).

SCHWARZ, Roberto (1987). *A carroça, o bonde e o poeta modernista. Que horas são*. São Paulo: Cia das Letras, (p.p11-28).

SCHWARZ, Roberto (2012). Sobre Adorno. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, (p.p 44-51).

TATIT, Luiz (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê.

TRAVANCAS, Isabel. De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: o trabalhar e o malandro na música de Chico Buarque de Hollanda (2003). *Revista Lugar Comum*, (18), nov.2002-jun. 2003, p. 131-146.

VASCONCELLOS, Gilberto (1977). *Música Popular*: de olho na fresta. São Paulo, Grall.

VELOSO, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras.

VILARINO, Ramon Casas (2000). *A MPB em movimento*: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d' Água.

WILLIAMS, Raymond (1992). *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.

WILLIAMS, Raymond (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

WISNIK, José Miguel (2004). *Sem Receita*: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha.

ZAN, José Roberto (2001). Música Popular, Indústria Cultural e Identidade. *Eccos, Revista Científica*. UNINOVE, São Paulo, 1, (3), p. 105-122.

ANEXOS

Anexo 1: “Pedro Pedreiro”

<p>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</p> <p>Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando pra trás Esperando, esperando, esperando Esperando o sol, esperando o trem Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem</p> <p>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 espera o carnaval</p> <p>E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês Esperando, esperando,</p>	<p>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, esperando um filho pra esperar também</p> <p>Pedro pedreiro penseiro esperando o trem Manhã parece, carece de esperar também Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém</p> <p>Pedro pedreiro tá 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</p> <p>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</p>	<p>Esperando, esperando, esperando Esperando o sol, esperando o trem Esperando aumento para o mês que vem Esperando um filho pra esperar também</p> <p>Esperando a festa, esperando a sorte Esperando a morte, esperando o Norte Esperando o dia de esperar ninguém Esperando enfim, nada mais além Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem</p> <p>Pedro pedreiro pedreiro esperando Pedro pedreiro pedreiro esperando</p> <p>Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem</p> <p>Que já vem Que já vem Que já vem Que já vem Que já vem Que já vem</p>
--	---	--

Anexo 2: “Cavaleiro”

<p>Quem vem lá sou eu, Quem vem lá sou eu Cavaleiro sou eu, Longa estrada do breu Cavaleiro sou eu</p> <p>Quem vem lá sou eu, Quem vem lá sou eu A tarde escureceu No caminho de deus Cavaleiro sou eu</p> <p>Sou eu Sete léguas de estrada, Sete noites acordada, Sete braços de mar</p>	<p>Sou eu, Sete sambas de roda, Sete palmos pra morte, Sete mortes no olhar</p> <p>Sou eu, Sete vidas perdidas Sete zangas sem brigas, Nesse canavial</p> <p>Sou eu, Vim chamar o meu povo Trago tudo de novo, Vamos tudo acabar</p> <p>Quem vem lá sou eu, Quem vem lá sou eu A cancela bateu, Madrugada rompeu Cavaleiro sou eu</p>
--	--