

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

RODRIGO DE BÖER TRUJILLO

**DA ANTROPOFAGIA À TROPICÁLIA:**  
RELAÇÕES ENTRE A POESIA E A CANÇÃO

Porto Alegre  
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

# **Da Antropofagia à Tropicália: Relações entre a poesia e a canção**

RODRIGO TRUJILLO

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2018

## Ficha Catalográfica

T866d Trujillo, Rodrigo de Bøer

Da Antropofagia à Tropicália : Relações entre a poesia e a  
canção / Rodrigo de Bøer Trujillo . – 2018.

185 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Transculturação. 2. Modernismo. 3. Samba. 4. Bossa Nova. 5.  
Tropicália. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus familiares,  
especialmente minha vó e minha mãe, por todo o apoio

Ao meu orientador, Ricardo Barberena,  
pela amizade já de longa data

Aos amores e aos amigos,  
por tornarem toda essa coisa de viver algo suportável

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre as relações entre poesia e canção a partir do conceito de transculturação. A análise é feita baseada em três momentos representativos da cultura brasileira do século XX. São eles: a formação do samba e o modernismo, nas primeiras décadas do século; a bossa nova, no final dos anos 50; e a Tropicália, nos anos 60, a partir do livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Transculturação; Modernismo; Samba; Bossa Nova; Tropicália; Verdade tropical.

## RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio sobre las relaciones entre poesía y canción a partir del concepto de transculturación. El análisis se hace basándose en tres momentos representativos de la cultura brasileña del siglo XX. Son ellos: la formación del samba y el modernismo, en las primeras décadas del siglo; la bossa nova, a finales de los años 50; y la Tropicália, en los años 60, a partir del libro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso.

**PALABRAS-CLAVE:** Transculturación; Modernismo; Samba; Bossa Nova; Tropicália; Verdade tropical.

## **ABSTRACT**

This work presents a study about the relations between poetry and songwriting from the concept of transculturation. The analysis is based on three representative moments of the Brazilian culture in the twentieth century. They are: the formation of samba and modernism in the first decades of the century; bossa nova, in the late fifties; and Tropicália, in the sixties, from the book *Verdade tropical* by Caetano Veloso.

**KEY-WORDS:** Transculturation; Modernism; Samba; Bossa Nova; Verdade tropical.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	10
<b>Cap. 1: A TRANSCULTURAÇÃO</b>	11
1. Fernando Ortiz e a transculturação	12
1.1 Fernando Ortiz e os grandes intérpretes nacionais	13
1.1.1 Da raça à cultura	15
1.2 Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940)	17
1.2.1 O contrapunteo como método	18
1.3 O conceito de transculturação	22
1.3.1 Aculturação e transculturação	23
1.3.2 Dialética da transculturação	27
2. Ángel Rama e a transculturação narrativa	30
2.1 O projeto intelectual da América Latina	33
2.1.1 América Hispânica na primeira metade do século XX	36
2.1.1.1 Pedro Henríquez Ureña	36
2.1.1.2 Mariano Picón-Salas	41
2.1.2 América Latina na segunda metade do século XX	44
2.1.2.1 Regiões culturais: unidade e diversidade	46
2.1.2.2 Culturas regionais e culturas classistas	49
2.2 Literatura e cultura na América Latina	52
2.2.1 Independência, originalidade e representatividade	54
2.3 Da transculturação à transculturação narrativa	59
2.3.1 Língua, estruturas literárias e cosmovisão	63
3. Considerações finais	66
<b>Cap. 2: FORMAÇÃO DO SAMBA E MODERNISMO BRASILEIRO</b>	71
1. Cultura e imigração	71
2. Gravação sonora e arte moderna	79
2.1 Pau-Brasil e o samba	84



2.2 Definição da canção e libertação do poema	90
2.3 A fala coloquial	97
<b>Cap. 3: BOSSA NOVA, O ENCONTRO ENTRE POESIA E CANÇÃO</b>	103
1. Cultura e importação	104
2. Popular e erudito	113
2.1 O amor, o sorriso e a flor	115
2.2 Poesia e canção	119
2.3 Samba de câmara	127
<b>Cap. 4: VERDADE TROPICAL E A CANÇÃO NA VANGUARDA</b>	136
1. Um romance crivado de ensaísmo	136
2. A mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa	142
2.1 O direito de imaginar uma interferência ambiciosa	145
3. Tradições nacionais contra a nacional americanização	148
4. Novos critérios para julgar erros e acertos	155
5. Alegria, alegria	162
<b>CONCLUSÃO</b>	168
<b>Referências bibliográficas</b>	181

## APRESENTAÇÃO

Este estudo está composto de dois momentos:

O capítulo 1 (“A transculturação”) trata-se de uma retomada do conceito desde sua proposição por Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de 1940 até sua revisão por Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* de 1982. O percurso do conceito teórico acompanha a formulação da ideia de América Latina ao mesmo tempo que desvela uma dinâmica própria das culturas deste sub-continente.

Os três capítulos seguintes oferecem um estudo sobre as relações entre poesia e canção vistas a partir do conceito de transculturação. Esse estudo é baseado na análise de três momentos representativos da cultura brasileira do século XX. São eles, respectivamente: a formação do samba e o modernismo, nas primeiras décadas do século; a bossa nova, no final dos anos 50; e a Tropicália, nos anos 60, vista a partir do testemunho presente no livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso.

Nestes capítulos busca-se equacionar os processos sociais, os impactos modernizadores na cultura e seus reflexos em realizações estéticas de cada época. Esta análise está feita a partir das transformações formais, linguísticas e de visão de mundo presentes nas obras estudadas. Cada um desses momentos compreende um processo de transculturação completo por si só, mas, vistos em conjunto, também projetam – e podem ser vistos como – um processo transcultural maior, intrincado e integrando todos.

## CAPÍTULO 1: A TRANSCULTURAÇÃO

O vocábulo *transculturação* apareceu pela primeira vez no célebre ensaio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz. Surgiu como uma alternativa para o conceito de *aculturação*, difundido na época pela escola anglo-saxã de antropologia, principalmente através da obra de Melville Herskovits, seu autor de referência. Como réplica, Ortiz propõe o neologismo *transculturação* (2002; p. 226): “Por *aculturación* se quiere significar el proceso transitório de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado”.

De acordo com Ortiz, o termo *aculturação* não expressaria de maneira pertinente os processos decorrentes dos encontros entre culturas, sugerindo uma relação unidirecional de imposição hegemônica de uma das partes e o consequente apagamento da outra, algo que sua própria experiência de cubano e as observações de sua realidade cultural contradiziam. Em lugar disso, o neologismo *transculturação* indicaria, ao invés de uma simples sobreposição de culturas, a interação entre as partes envolvidas e, por consequência, a transmutação de elementos originários de ambas.

Como o próprio título sugere, o ensaio de Ortiz desenrola-se dentro de uma esfera de preocupações nacionais. Interessam-lhe os processos culturais ocorridos na formação de Cuba e busca investiga-los a partir da história econômica e social do tabaco e do açúcar, os principais produtos do país. No capítulo dedicado especificamente ao conceito de *transculturação*, revisa a história de seu país como “la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (2002; p. 226) e vai além, sugerindo o conceito como elementar para a compreensão de toda a América.

O ensaio conta, desde a primeira edição, com um prefácio assinado pelo renomado teórico funcionalista Bronislaw Malinowski, que destaca principalmente a contribuição do vocábulo “*transculturação*” para os estudos sociais. Em 1947 a obra ganha versão em inglês e edições com novos capítulos são publicadas em espanhol até 1963. Entre os intelectuais latino-americanos o conceito reverberou logo, e em 1944 o ensaísta Mariano Federico Pincón Salas o cita em *De la conquista a la independencia*. Por outro lado, em *El proceso de aculturación en México*, Gonzalo Aguirre Beltrán refuta o neologismo de Ortiz, manifestando sua preferência pelo conceito original de Herskovits.

Uma retomada sistemática e rigorosa do conceito foi feita pelo crítico uruguaio Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado em 1982. Nesta obra, Rama se apropria do conceito de Ortiz e o contrabandeia para os estudos literários como forma de investigar as articulações entre literatura, cultura e história. O enfoque específico é dado aos escritores do chamado “super-regionalismo” do século XX, como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa e, principalmente, o peruano José María Arguedas e sua obra *Los ríos profundos*, de 1958, que é objeto de uma análise minuciosa e aplicada a partir do conceito de transculturação.

Rama também revisa as operações que compreendem o processo transcultural, dando maior complexidade ao termo. Na obra de Ortiz, a transculturação aparece como um processo dialético: dá-se através de um “doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*” (2002; p. 227). Em sua revisão, Rama, propõe quatro operações distintas que se dão concomitantemente para analisar a transculturação: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações, gerando assim a reconstrução geral de um sistema cultural.

Ao longo deste capítulo retomaremos as principais articulações do conceito de transculturação, a saber, de Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* e de Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*. Buscaremos também revelar os interesses que motivaram ambos autores a, respectivamente, propor e retomar este conceito, e as discussões e problemas que o rodearam.

## **1 Fernando Ortiz e a transculturação**

Fernando Ortiz foi um intelectual cubano de grande expressão na primeira metade do século XX. Pertence a uma geração engajada sobretudo na missão de construir as bases e valores fundamentais de sua jovem república. Marcada por uma independência tardia em 1902, antecedida por três guerras contra o governo espanhol e obtida através da intervenção norte-americana, que se manteve na ilha com a Emenda Platt, a história de Cuba foi muito conturbada. Neste contexto, para além dos cargos políticos e diplomáticos que exerceu em seu país, Fernando Ortiz tornou-se notório pela investigação constante e pela larga produção intelectual que impressiona

sobretudo pela desenvoltura com que transita por variadas áreas do conhecimento como a história, a geografia, a antropologia e a criminalística.

Neste segmento apresentaremos a obra de Ortiz alinhada à geração dos grandes ensaístas intérpretes da nacionalidade que surgiram nos países latino-americanos na primeira metade do século XX, com o desenvolvimento dos estudos acadêmicos nas áreas da sociologia e antropologia na região. Proporemos um percurso na reflexão do antropólogo cubano a partir de dois textos antecessores do *Contrapunteo*, a saber, *Los negros brujos*, de 1916, a primeira obra do autor, e “Nem nascimos, nem xenofobias”, conferência proclamada em 1928, apontando nestes as principais questões que levaram o intelectual a propor o conceito de *transculturação* em seu célebre ensaio de 1940. Em seguida analisaremos o ensaio de referência, caracterizando sua visão sobre o conceito em análise.

### **1.1 Fernando Ortiz e os grandes intérpretes nacionais**

Para falar com Antonio Candido, a obra de Ortiz é *empenhada* na interpretação da nacionalidade cubana. Destacou-se sobretudo por incorporar o elemento negro como partícipe da construção nacional. O tema aparece em estudos que abordam desde a “mala vida”, como seu primeiro livro, *Los negros brujos* de 1906, ainda bastante impregnado pela ideologia ilustrada, até a contribuição inquestionável dos negros na cultura cubana, como em *De la música afrocubana; un estímulo para su estudio* de 1934 - sua última publicação antes do *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, editado seis anos depois. Além disso, colaborou com diversas revistas que se dedicaram ao tema da negritude, como a *Revista Bimestre Cubana* e participou de instituições como a Sociedade de Estudios Afrocubanos, a qual fundou em 1936 e presidiu ao lado do poeta Nicolás Guillén.

Jorge Schwartz comenta o tema da negritude na obra de Fernando Ortiz (2008; p. 664):

Suas obras são verdadeiros mergulhos nas tradições africanas, numa tentativa de recuperar os vínculos perdidos com as culturas originais das diversas etnias negras. Mais do que ninguém, Fernando Ortiz ajudou a criar uma consciência do valor da cultura afro-cubana – num país cuja população inclui uma parcela substancial de negros e mulatos –, promovendo o estudo das línguas, das religiões, das tradições e da literatura de origem afro-antilhana, “naquela Babel africana criada em Cuba pelo tráfico negreiro” [cita Ortiz].

Ao analisar a perspectiva dos intérpretes nacionais surgidos principalmente entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, Antonio Candido aponta a tendência de um pensamento pelo contraste (in HOLANDA, 2014; p. 13):

No pensamento latino-americano, a reflexão sobre a realidade social foi marcada, desde Sarmiento, pelo senso dos contrastes e mesmo dos contrários – apresentados como condições antagônicas em função das quais se ordena a história dos homens e das instituições. “Civilização e barbárie” formam o arcabouço de *Facundo* e, decênios mais tarde, também de *Os sertões*. Os pensadores descrevem as duas ordens para depois mostrar o conflito decorrente; e nós vemos os indivíduos se disporem segundo o papel que nele desempenham.

O caso de Fernando Ortiz não parece fugir à regra. Em seu primeiro livro, *Los negros brujos* de 1906, Ortiz reproduz o conflito entre civilização e barbárie ao estudar a “mala vida cubana”, os hábitos e tradições dos estratos sociais marginalizados com maiores índices de criminalidade, e sua relação com a resistência das superstições na cultura afro-cubana a partir da perspectiva da antropologia criminal de Cesare Lombroso, célebre intelectual italiano que inclusive assina um breve prefácio para a obra. Neste texto, Ortiz descreve estas superstições como uma forma de “primitividade psíquica” que age como impedimento para a assimilação integral dos negros cubanos à civilização (1917; p. 39-40):

Sin embargo, en la actualidad, cuando ya algunas generaciones de individuos de color han vivido en el medio civilizado, cuéntanse también hampones negros que muestran ese desequilibrio en su evolución psicológica, y relativamente civilizados intelectualmente conservan todavía rasgos de su moral africana, que los precipita en la criminalidad.

O estudo está baseado em conceitos hierárquicos como o de “raça” e “moral africana” e em perspectivas deterministas, como visto no trecho acima. Além disso, suas conclusões e propostas estão afinadas à ideologia ilustrada, e sugere para a “inmunización contra el microbrio de la brujería” a exclusão dos “brujos” da sociedade cubana e a instrução como panaceia para seus crédulos (p. 394):

Para obtenerla es indispensable la intensa difusión de la instrucción en todas las clases de la República; no de la instrucción superficial que se adquiere generalmente cuando niños, sino de la que abarque sólidas nociones científicas acerca de la causación real de los fenómenos naturales y hasta de los sociales. Si la instrucción nada vale respecto á los brujos en

particular, pues éstos por su salvajismo ó su mala fe están imposibilitados de recoger de aquella fruto alguno que les sirva de provecho [...]

Sobre *Los negros brujos*, Enrico Mario Santí comenta (in ORTIZ 2002; p. 60):

Como indica el título, critica la “brujería” – supersticiones que, según Ortiz, conducen al crimen –, pero al hacerlo también destaca la importancia y complejidad de las culturas africanas en la isla. Lo que empieza como crítica se vuelve un esclarecimiento científico. Por eso –, a pesar de la ambivalencia con que el libro trata la cultura “afro-cubana” – adjetivo que el ensayo de Ortiz acuña – el gesto no podía ser sino de ruptura. Lo “negro” era tabú en la sociedad habanera de la época, heredera del racismo peninsular y criollo que cundía en la sociedad esclavista que Cuba había sido durante casi tres siglos.

Ou seja, apesar da perspectiva carregada de preconceitos, a obra inaugural de Ortiz é pioneira no fato de tratar da presença dos negros em Cuba, ignorada pelo escopo de interesse de seus intelectuais, apesar de sua inegável presença social. Além disso, o trabalho que se inicia como uma crítica à “barbárie” das superstições acaba por tornar-se também um reconhecimento da riqueza e da importância da cultura de origem africana em Cuba, ao tratar, entre outras coisas, da música e da dança que permeiam seus ritos religiosos. Esta perspectiva de Ortiz, que Santí define como ambivalente, se aproxima cada vez mais da cultura afro-cubana e já aparece amenizada em sua obra seguinte, *Los negros esclavos*, publicado em 1916 como continuação de seus estudos sobre a “hempa cubana”.

### 1.1.1 Da raça à cultura

Em seus trabalhos posteriores a *Los negros brujos* os esforços de Fernando Ortiz serão destinados principalmente à pesquisa e caracterização da negritude dentro de um projeto de valorização que visa a sua integração nacional. Em “Nem racismos, nem xenofobias”, conferência proclamada em 1928, o antropólogo já não vê a “primitividade psíquica” como empecilho à união cubana, mas o próprio racismo que denuncia (ORTIZ in SCHWARTZ, 2008; p. 672):

O racismo divide e é dissociador, não só de um ponto de vista universal, que agora não interessa tanto, mas também numa perspectiva estritamente nacional, nos lugares onde, como em nossas repúblicas, a nacionalidade necessita fortalecer-se pela crescente integração patriótica de todos os seus complexíssimos fatores raciais.

Por isso, como única forma de uma integração nacional tornar-se possível, sugere a troca do conceito de “raça”, perspectiva que levaria unicamente à segregação, pelo conceito de “cultura”, algo que poderia ser compartilhado por todos os cubanos (ORTIZ in SCHWARTZ, 2008; p. 672):

A raça é um conceito estático, a cultura, dinâmico.  
A raça é um fato; a cultura, além disso, uma força. A raça é fria; a cultura é cálida. Pela raça só é possível animar os sentimentos; pela cultura, os sentimentos e as ideias. A raça hispânica é uma ficção, generosa se quiserem; mas a cultura hispânica é uma realidade positiva, que não pode ser negada nem suprimida na fluência da vida universal. A cultura une a todos; a raça, somente aos eleitos ou aos malditos.

A transição do conceito de raça para o conceito de cultura é animado por uma perspectiva utópica e redentora. Através desta mudança de perspectiva, além de criar uma espécie de integração e de unidade interna a partir da supressão das distinções raciais, Ortiz busca também encontrar a identidade cubana e a participação desta cultura dentro da civilização universal. Ou seja, além dos problemas internos cubanos, interessa a Ortiz sua relação com o exterior, como fica claro no último parágrafo da mesma conferência (ORTIZ in SCHWARTZ, 2008; p. 673):

Centremos todas as nossas atividades concordantes numa serena, porém vigorosa, aspiração superadora de cultura: tanto de uma cultura universal, à qual hemos de contribuir com parcelas próprias e à qual devemos estar medularmente incorporados para a garantia de nosso porvir, quanto de cultura hispânica, dessa cultura forte e fina que nos foi dada para que seja o mais belo ritmo na sinfonia da civilização. Trabalhem juntos pela cultura própria no seio da universal, e para captar de todas as suas florações as mais inebriantes essências. Se o fizermos, estejam certos de que tudo mais nos será dado.

A cultura hispânica, a cultura própria, a cultura própria no seio da universal e sua contribuição para a mesma. Parece-me possível apontar na articulação entre estes quatro problemas os interesses que levarão Fernando Ortiz, doze anos após proferida esta conferência, a chegar ao conceito de “transculturação” em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. A partir deste conceito Ortiz buscará formular a especificidade da cultura cubana e sua ressonância em outras culturas, principalmente a partir da inserção do tabaco no consumo e na consciência mundial, guardando traços de primitivismo no trabalho artesanal em seu modo de produção e no ritualismo e sensualidade que envolvem seu consumo.



## 1.2 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940)*

A produção mais representativa de Fernando Ortiz foi o *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, onde propôs pela primeira vez o vocábulo “transculturação”. O livro teve sua primeira edição em 1940, mas sua versão definitiva veio à público em 1963, com aumento significativo de material em comparação à publicação original. A obra enquadra-se no conjunto dos grandes ensaios de interpretação nacional de viés sociológico produzidos nos países latino-americanos e ao qual podemos associar, entre outras, as obras dos brasileiros contemporâneos de Ortiz, Gilberto Freyre, com *Casa-Grande e Senzala* de 1933, e Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* de 1936. Ainda que um pouco posterior a estas duas, a obra de Ortiz desempenha função análoga no contexto cubano e busca uma síntese nacional, no seu caso, a partir da história econômica e social dos dois principais produtos do país, o tabaco e o açúcar, mencionados já no título.

Em sua obra, Ortiz parece levar ao extremo este senso dos contrastes e dos contrários de que fala Candido ao referir-se ao pensamento sobre a realidade social na América Latina. No *Contrapunteo* aplica-o no conteúdo tratado - a oposição entre o tabaco e o açúcar, que, na perspectiva do autor, em tudo se contradizem na história de Cuba; no método - o *contrapunteo*, que leva ao extremo o contraste entre os objetos tratados, revelando e criando oposições; e na forma - que, separadamente, mas em diálogo constante, se utiliza da linguagem livre e criativa do ensaio e da linguagem documental e rigorosa da investigação acadêmica.

Desde a primeira edição o livro está organizado da mesma maneira, dividido em duas seções: na primeira, um longo ensaio que descreve o tabaco e o açúcar pela oposição e pela diferença e leva o mesmo título da obra; na segunda, um conjunto de 26 capítulos de teor documental sobre os dois produtos chamado “Historia, etnografía, y transculturación del tabaco habano e inicios de la esclavitud de negros en América”. Sobre a relação entre as duas partes que compõem o livro, Santí comenta (in ORTIZ, 2002; p. 97):

Las dos secciones del libro, por tanto, se complementan. El ensayo delantero provee una estructura a los datos históricos que aparecen dispersos en los capítulos adicionales; pero el ensayo también constituye la superficie manifiesta de aquellos datos latentes o imperceptibles que yacen soterrados en el archivo de la Historia. Los capítulos adicionales deben leerse como complemento del ensayo delantero; el ensayo es la estructura

que les otorga sentido en virtud de la mutua relación entre las dos mercancías. Sin los datos históricos el lector no llegaría a conocer la *transculturación*, la peculiar evolución del país, sobre todo en lo que toca a la industria del tabaco, que el autor favorece como estandarte de la nacionalidad. A su vez, sin el ensayo delantero el lector carece del *contrapunteo*, el peculiar mecanismo de la economía nacional que produjo esa historia y que además la explica.

Neste sentido, proporemos inicialmente uma análise do ensaio que abre a obra de Fernando Ortiz a partir de ideia de “contrapunteo” que serve como método para sua construção formal e para a representação dos produtos típicos cubanos, o tabaco e o açúcar. Em seguida nos deteremos mais detalhadamente no conceito de “transculturação” proposto pelo cubano a partir de sua definição teórica e de sua exposição acerca da história do tabaco em Cuba, presentes nos capítulos adicionais que compõem a segunda parte da obra.

### **1.2.1 O *contrapunteo* como método**

O texto que forma a primeira seção da obra de Ortiz é um ensaio de interpretação nacional sobre Cuba desenvolvido a partir da história econômica do país protagonizada por seus dois principais produtos agrários, o tabaco e o açúcar. Em conformidade com o senso dos contrastes que Antonio Candido aponta no pensamento latino-americano, Ortiz representa a sociedade cubana organizada a partir do antagonismo dos dois produtos que “se contradicen en lo económico y en lo social” (2002; p. 147). No entanto, entre ambos não há nenhuma espécie de conflito a ser descrito a não ser seus próprias oposições, que são desenvolvidos até a exaustão pela retórica barroca empregada pelo autor.

Para Ortiz, “estudiar la historia de Cuba es en lo fundamental estudiar la historia del azúcar y del tabaco como los sistemas viscerales de su economía” (p. 149) e suas conseqüentes repercussões sociais, de forma que o próprio país se revela nestes contrastes (p. 149):

Azúcar y tabaco son productos vegetales del mismo país y del mismo clima; pero su distinción biológica es tal que provoca radicales diferencias económicas en cuanto al suelo requerido, a los procesos de cultivo, a los del aprovechamiento fabril y a los de la distribución comercial. Y las sorprendentes diferencias entre ambas producciones se reflejan en la historia del pueblo cubano desde su misma formación étnica hasta su contextura social, sus peripecias políticas y sus relaciones internacionales.

Para a composição do ensaio Ortiz retoma artifícios tanto uma obra literária medieval de origem espanhola – o diálogo alegórico de temática moral e religiosa “Pelea que uvo Don Carnal con Doña Quaresma” presente no *Libro de Buen Amor* do clérigo Juan Ruíz, datado de 1330 - quanto uma forma de improvisação musical popular com raízes folclóricas cubanas, o *contrapunteo*. Inspirado na texto medieval ibérico, que personifica o Carnaval e a Quaresma e os coloca em diálogo para exporem suas contradições, Ortiz personifica “el moreno tabaco y la blanconaza azúcar” (p. 147) para então descrevê-los em tudo opostos. O autor reconhece também nas “ingenuas musas del pueblo, en poesía, danza, canción y teatro” (p. 148) a mesma tendência à oposição dialogística que na obra medieval retomada e por isso busca nessas formas populares, mais especificamente no *contrapunteo*, o método para desenvolver seu ensaio.

Em espanhol “contraponto” traduz-se por “contrapunto”. “Contrapunteo” refere-se especificamente a uma forma de disputa musical popular cubana em que dois cantores improvisam versos de temas diferentes ou se atacam pessoalmente, semelhante a algumas manifestações do repente no nordeste brasileiro. A opção de Ortiz pelo termo de origem cubano é indicativa de suas preocupações nacionalistas, mas também representativa por ser um gênero que o autor reconhece difundido tanto entre a “guajirada montuna”, ou seja, os brancos do campo, quanto na “carrería afro-cubana” (p. 148), os negros da cidade. Além disso, associa concomitantemente a origem de seu ensaio a uma forma de expressão oral popular e a uma obra letrada ibérica, aproximando e fundindo em seu texto manifestações culturais opostas, da cultura europeia e da cultura popular cubana, que se aproximam e se cruzam, formando a especificidade da cultura de seu país.

A literariedade do ensaio de Ortiz é inconteste e não surpreende, tendo em vista a proximidade do autor com os movimentos artísticos de vanguarda cubanos. O trabalho estético da linguagem é tão relevante quanto seu caráter informativo, chegando por vezes a sobrepor-se a ele, como quando o autor cria, através de sua retórica, oposições entre os dois produtos onde, em sua realidade, estariam muito mais propícios a se assemelharem do que se contraporem. No primeiro dos capítulos adicionais que formam o segundo segmento da obra, antecipando alguns dados históricos apresentados posteriormente que desmentem ou enfraquecem a oposição entre os produtos, Ortiz afirma que não “pretende que las señaladas contraposiciones económicas, sociales e históricas entre ambos grandes productos de la industria

cubana sean todas tan absolutas y tajadas como a veces se presentan en el contraste” (p. 256), reconhecendo assim, de certa maneira, o carácter inventivo da linguagem e do método utilizados na composição do seu texto.

Sobre esta forma, tão informativa quanto criativa, Enrico Marío Santí destaca a união do saber com o sabor da linguagem e sua força reveladora (in ORTIZ 2002; p. 93):

En efecto, el método del contrapunteo a base de oposiciones binarias enseña y deleita, pero ante todo hace otra cosa importante: organiza; muestra las categorías bajo las que tabaco y azúcar se diferencian. Mejor dicho: como se relacionan en sus diferencias. Al relacionarlas, hace algo más: desentraña, interpreta y, sobre todo, estructura.

As oposições apresentadas por Ortiz não se interessam por um evidenciar contraponto essencial entre o tabaco e o açúcar, mas sim a maneira como elas emergem no contexto e no imaginário de e sobre Cuba. Para o autor, este contraponto tem seu momento fundacional no descobrimento e na colonização do Novo Mundo, quando, concomitantemente, os espanhóis trazem para o continente o açúcar e descobrem o tabaco entre os indígenas (2002; p. 148):

El contraste entre el tabaco y el azúcar se da desde que ambos se juntan en la mente de los descubridores de Cuba. Cuando, a comienzos del siglo XVI, ocurrió la conquista del país por los castellanos que trajeron al Nuevo Mundo la civilización europea, ya la mente de estos invasores era impresionada fuertemente por dos yerbas gigantes. A la una, los mercaderos venidos del otro lado del océano la contaban ya entre las más fuertes tentaciones de su codicia; a la otra, ellos la tuvieron como el más sorprendente hallazgo del descubrimiento y como peligrosa tentación de los diablos, quienes por tan inaudita yerba les excitaban sus sentidos como un nuevo alcohol, su inteligencia como un nuevo misterio y su voluntad como un nuevo pecado.

Os contrastes entre os dois produtos abrangem diversos âmbitos e Ortiz articula conhecimentos de áreas distintas para desenvolvê-los. Podem ser destacados, entre os principais contrapontos, as características físicas dos produtos: “El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca.” (p. 154), “El azúcar no huele; el tabaco vale por su olor y ofrece al olfato una infinidad de perfumes” (p. 154)”; suas funções orgânicas: “El tabaco es innecesario para el ser humano y el azúcar es indispensable para su organismo.” (p. 155), “El tabaco envenena, el azúcar sostiene” (p. 155); suas formas de produção: “En la producción del tabaco predomina la inteligencia (...) En la producción del azúcar prevalece la

fuerza” (p. 210), “*Diríase que el trabajo del azúcar es un oficio y el del tabaco es un arte*” (p. 190); a maneira de consumi-los e sua simbologia: “El azúcar va glotonamente paladar abajo (...); el tabaco va picarescamente paladar arriba hasta los meandros craneales en busca del pensamiento.” (p. 155), “El consumir tabaco, o sea el *fumar*, es un acto personal de individualización. El consumir azúcar (...) es un acto común de la gula.” (p. 176); a história de cada produto: “El tabaco fue de América llevado; el azúcar fue a la América traído.” (p. 200), “El trato del azúcar fue escrito en el papel, el del tabaco fue dejado a la palabra.” (p. 190); suas repercussões sociais: “El azúcar fue esclavitud, el tabaco fue libertad” (p. 215), “El azúcar prefirió los brazos esclavos, el tabaco los hombres libres.” (p. 239); e chega até a oposição entre civilização e barbárie, que tanto marca o pensamento latino-americano: “El tabaco es un don mágico del salvajismo; el azúcar es un don científico de la civilización.” (p. 199).

Ao longo do ensaio o autor apresenta estas antíteses em frases sintéticas para na sequencia desenvolvê-las. Para isso faz uso de conhecimentos e informações variados, que percorrem desde a biologia e a geografia até a história e as representações simbólicas dos dois produtos, como a literatura, por exemplo, antecipando, de certa maneira a interdisciplinaridade que marca os estudos culturalistas, onde, mais de meio século depois, seu conceito ganhou relevante acolhida. Em diversos momentos o ensaio faz também referências aos capítulos adicionais que formam a segunda parte do *Contrapunteo*, onde o autor aprofunda – ou por vezes até desmente - as oposições apresentadas na primeira parte da obra.

Acerca da visão de Ortiz sobre os dois produtos, há uma clara inclinação para o elogio do tabaco e a crítica do açúcar. Para o autor, o tabaco é o principal símbolo de cubanidade, dentro e fora do país, enquanto o açúcar sempre correspondeu a forças e interesses exteriores, ainda que deixe também sua marca em Cuba: “En el azúcar el predomíno extranjero fue notable y en el presente es casi exclusivo. El tabaco ha sido siempre más cubano que el azúcar por su nacimiento, por su espíritu y por su economía” (p. 217).

Sua tese principal acerca do açúcar é de que o produto foi o principal responsável pela escravatura em Cuba, devido a necessidade de um grande contingente de trabalhadores envolvidos em sua produção. O tabaco, por outro lado, abarca os principais e mais bem sucedidos fenômenos de transculturação na cultura cubana. Originário de hábitos indígenas, por isso associado ao primitivismo, Ortiz vê

no ato de fumar “una supervivencia de religi3n y magia” (p. 166) adequada ao mundo contempor4neo. Percebe na transcultura33o do tabaco uma “moderniza33o” destes h4bitos primitivos e, neste processo, a inser33o marcante da cultura de Cuba nos h4bitos e na cultura universal: “Am3rica sorprendi3 a Europa con el tabaco, ingenio que fabricaba castillos en el aire, y el siglo xvi fu e la 3poca de las Utop4as, de las ciudades de humo” (p. 165).

No entanto, o tom final do ensaio 3 pessimista. Ortiz reconhece que o desenvolvimento do capitalismo e a industrializa33o acabaram por desfazer o contraste entre o tabaco e o a33ucar em Cuba, “aplanando sus diferencias, deshumanizando sus econom4as y equiparando m4s y m4s sus problemas” (p. 254). O texto termina com humor e pessimismo ao reconhecer que, se entre o tabaco e o a33ucar sempre existiram contrastes, nunca existiram conflitos, por isso a hist3ria s3 poderia terminar com as bodas entre os dois produtos e o nascimento da s4ntese entre eles, o 4lcool, “concebido por obra y gracia del esp4ritu sat4nico, que es el mismo padre del tabaco, en la Dulce entra3a de la impur4sima az3car” (p. 254). Surge assim a trindade cubana – tabaco, a33ucar e 4lcool -, mas esta acaba apenas como uma sugest3o e n4o 3 objeto de reflex3o no ensaio.

### **1.3 O conceito de transcultura33o**

O conceito de transcultura33o 3 desenvolvido de forma te3rica nos cap4tulos adicionais que formam a segunda parte do livro de Ortiz. Os 26 cap4tulos que comp3em este segmento, a parte mais volumosa da obra, s4o complementares e opostos ao ensaio inicial. Complementares porque comp3em um vasto arquivo investigativo de dados e documentos hist3ricos sobre o tabaco e o a33ucar que servem de base 4s conjecturas do ensaio, que os menciona regularmente. Opostos tanto pela linguagem, rigorosa e acad3mica, contr4ria 4 liberdade criativa da primeira parte, quanto por contradizer por vezes algumas intui33es do *Contrapunteo* com seus apontamentos factuais. Estes cap4tulos est4o divididos em dois temas, “Historia, etnograf4 y transulturaci3n DEL TABACO HABANO” e “Inicios del az3car y de la esclavitud DE NEGROS EN AM3RICA” mas organizados de forma intercalada e irregular. No cap4tulo primeiro o autor apresenta os cap4tulos agrupados por temas, sugerindo pelo menos duas leituras poss4veis – uma que mescla observa33es sobre o

tabaco e o açúcar, seguindo de certa maneira a lógica do contrapunteo; outra onde se pode ler autonomamente os estudos sobre cada produto.

Ortiz trata especificamente da transculturação nos capítulos II, intitulado “Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba” e IX, “De la transculturación del tabaco”. No primeiro define o conceito de transculturação e traça um breve panorama da história de Cuba como um processo de sucessivas transculturações, e no segundo realiza um estudo específico do tabaco a partir do conceito anteriormente proposto, analisando desde suas origens ritualísticas entre os índios, seu encanto entre os descobridores e os escravos até seu consumo contemporâneo.

Seguiremos o percurso de nossa reflexão analisando a proposta de “transculturação” apresentada por Fernando Ortiz como alternativa ao conceito de “aculturação” divulgado pela antropologia anglo-saxônica, sua principal defesa, feita pelo polaco Bronislaw Malinowski no prólogo ao *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, e sua refutação, feita por Gonzalo Aguirre Beltrán em obra posterior. Em seguida, traçaremos um panorama da transculturação do tabaco, apresentada por Ortiz no nono capítulo de sua obra, buscando inferir nela uma maior especificidade para a definição do conceito.

### 1.3.1 Aculturação e transculturação

Como dito anteriormente, o termo de Ortiz é um neologismo proposto como alternativa ao conceito de *aculturação*, amplamente difundido na época pela escola anglo-saxã de antropologia para a análise e estudo do contato entre culturas distintas. O vocábulo original foi definido em 1936 por Robert Redfield, Ralph Linton e Melville Herskovits da seguinte maneira: “A aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que acarretam transformações dos modelos [*patterns*, no original] culturais iniciais de um ou dos dois grupos”<sup>1</sup>.

Em resposta Ortiz propõe a “transculturação” quatro anos depois, tecendo as seguintes considerações (2002; p. 264):

---

<sup>1</sup> Retirado de SANTIAGO, Silvano. “O cosmopolitismo do pobre” In: SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. P. 55

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

O ataque de Ortiz é feito principalmente à imprecisão vocabular do termo *aculturação*, não exatamente à definição do conceito como proposto por Herskovits, Redfield e Linton. De fato, em sua descrição original, a *aculturação* serviria para descrever mudanças nos padrões das duas culturas envolvidas no contato, não sendo necessariamente uma relação unilateral, ainda que possa sê-la. No entanto, o que guia a crítica de Ortiz é a própria construção da palavra *aculturação*: morfologicamente o uso do prefixo “a” indica a perda ou a privação, sugerindo assim a perda de uma cultura e sua substituição por outra. Por outro lado, o prefixo “trans” revela movimento e uma mudança de condição sem que haja necessariamente o apagamento de uma das partes, o que justifica a defesa de Fernando Ortiz pelo novo termo.

O crítico mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán, em *El proceso de aculturación*, publicado em 1957, aponta um equívoco interpretativo na estrutura morfológica da palavra “*aculturação*”. Para ele, o conceito de Redfield estaria composto pela adição da preposição latina *ad*, que unida a palavras iniciadas com a letra *c* torna-se *ac* e indica aproximação ou união. Para Beltrán, o equívoco na interpretação de Ortiz se daria pelo fato de o cubano basear-se na proposição de origem grega *ad*, que validaria a interpretação, para ele equivocada, de privação (1992, p. 10):

Algunos supieron que esa partícula denotaba negación al tomarla como una alfa privativa e hicieron del vocablo un híbrido grecolatino. Según tal etimología, *aculturación* significaba sin *culturación* y se interpretaba como expresando la idea de suministrar cultura a individuos que carecían de ella.

Para o mexicano, o novo termo de Ortiz não aclara os estudos antropológicos, pelo contrário, cria uma confusão terminológica que ele considera desnecessária. Por isso, Beltrán refuta o neologismo de Ortiz e defende o vocábulo “*aculturação*” da antropologia anglo-saxônica (p. 10):



Para obviar las inconveniencias imaginarias, se propuso la adopción de la voz *transculturación*, como equivalente de *acculturation*, considerando que la partícula formativa *trans* expresaba, mejor que *ad*, el tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones. Se partió del falso supuesto de que aculturación indicaba, en rigor, la adquisición de una distinta cultura. Hemos visto que aculturación significa, sencillamente, contacto de culturas. En consecuencia, la introducción de la nueva voz no aclaró el concepto, sino que, por el contrario, condujo a una mayor confusión. La partícula *trans* no expresa la idea, como quieren algunos, de interacción o acción recíproca; denota, exclusivamente, paso de un lugar a otro.

Ou seja, para Beltrán “transculturación” indica a passagem de uma cultura para outra, enquanto “aculturación” significa a união ou contato entre culturas. Em uma nota de rodapé de sua obra de 1982 na qual retoma o neologismo de Ortiz, Ángel Rama, com certa ironia, afirma encontrar no argumento de Beltrán para refutar o termo a justificativa de sua própria adesão: “Por esta definición, justamente, preferimos el término “transculturación” (2008; p. 40).

À parte estas considerações de caráter morfológico, de certa forma o conceito sugerido por Ortiz não refuta completamente o conceito de Herskovits, mas o complementa e o modifica. O próprio Ortiz propõe a transculturación para que “pueda sustituir, *en gran parte al menos*, el vocablo *aculturación*” (p. 259; grifo meu). A ressalva é significativa: quando diz que esta substituição não é total, mas parcial, aponta a possibilidade destes termos se referirem a fenômenos diferentes. Sendo assim, a transculturación para Ortiz diria respeito aos fenômenos sociais causados pelos encontros entre culturas em que realmente se dá o trânsito e a ressignificação de elementos culturais de ambas as partes envolvidas, que agem ativamente, modificando-se umas as outras. A aculturación, por outro lado, apontaria um movimento unilateral, que marcaria a imposição de uma das culturas sobre a outra, conseqüentemente apagada e tornada um elemento passivo nesta equação. Neste sentido, em sua obra, tanto no ensaio inicial quanto nos capítulos teóricos, Ortiz associa a transculturación principalmente aos fenômenos que rodeiam a produção do tabaco em seu país, para ele símbolo da cubanidade, e não tanto ao açúcar.

As críticas mais graves ao conceito de Herskovits são feitas na introdução que o antropólogo funcionalista Bronislaw Manilowski escreve para o *Contrapunteo*. Neste texto, o polaco legitima com grande entusiasmo o vocábulo *transculturación* e anuncia sua conversão terminológica, ainda que tanto Ángel Rama quanto Enrico Mario Santí citem levantamentos que indicam um uso nulo ou insignificante do

conceito de Ortiz por parte de Malinowski em sua própria obra. Santí, em seu texto para a edição crítica do *Contrapunteo*, sugere que um equívoco interessado perpassa a relação de Malinowski com a obra de Ortiz e sua tentativa de incorporá-lo ao funcionalismo, ainda que os métodos utilizados pelo cubano sejam claramente distintos dos professados por sua escola antropológica. Nesta perspectiva, mais do que legitimar a proposta de Ortiz, interessa a Malinowski o ataque a seu “rival” Herskovits. Em sua introdução, além de ironizar a própria fonética do termo *acculturation* - “suenas como si arrancara de un hipo combinado con un regüeldo” (in ORTIZ, 2002; p. 138) - Malinowski acusa-o de ser um “vocablo etnocéntrico con una significación moral” (p. 138) que traria em si uma série valores hierárquicos implícitos, como a superioridade de uma cultura “civilizada” sobre a outra, considerada inferior.

Escreve Malinowski (p. 139):

No hay que esforzarse para comprender que mediante el uso del vocablo *acculturation* introducimos implícitamente un conjunto de conceptos morales, normativos y valuadores, los cuales vician desde su raíz la real comprensión del fenómeno. Sin embargo, lo esencial del proceso que se quiere significar no es una pasiva adaptación a un *standard* de cultura fijo y definido. Sin duda, una oleada cualquiera de inmigrantes de Europa en América experimenta cambios en su cultura originaria; pero también provoca un cambio en la matriz de la cultura receptiva.

Malinowski é muito mais radical que Ortiz em suas colocações e não deixa possibilidades para qualquer resistência do conceito de aculturação, como faz o cubano com sua ressalva. Para Malinowski só há espaço para a transculturação que torna-se sinônimo de encontro entre culturas (p. 139):

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una certa cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.

De fato, o intercâmbio entre elementos culturais que Malinowski destaca na contribuição de Ortiz para os estudos antropológicos, o “toma y daca”, já estava potencialmente referido na descrição de Herskovits, Redfield e Linton para a aculturação, quando afirmam que os padrões culturais podem restar modificados em ambas as culturas envolvidas no encontro. No entanto, a definição de Ortiz é mais complexa pois discrimina o processo em duas fases, *desculturação* e *neoculturação*, oferecendo assim um manancial teórico mais eficiente para a análise deste tipo de fenômeno.

### 1.3.2 Dialética da transculturação

Como proposto por Ortiz, a transculturação é um conceito tipicamente dialético: parte de uma oposição baseada na diferença cultural e resolve-se em uma síntese, que é a própria transculturação. Para melhor análise do fenômeno, Ortiz descreveu o processo em duas fases: a *desculturação*, quando por conta do contato entre culturas em diferentes temporalidades, alguns elementos apresentam-se anacrônicos ou incompatíveis com a nova realidade e por isso são descartados; e a *neoculturação*, quando tanto os elementos culturais advindos de fora quanto os internos que resistiram, ao serem combinados se ressignificam e criam uma realidade cultural inteiramente nova.

É interessante, antes de seguir a análise do fenômeno tecer duas considerações. Primeira, a possibilidade aberta na perspectiva de Ortiz de a aculturação de Herskovits, Redfield e Linton ser vista como um processo distinto da transculturação, no caso, quando se dá o apagamento de uma cultura e a imposição da outra, ou como parte constitutiva da transculturação, próximo do que o cubano chamou de *desculturação*. Outro apontamento diz respeito ao debate sobre a raça, que Ortiz refutou em detrimento do debate cultural. Ainda que refute o conceito de raça, para a própria descrição da transculturação, o antropólogo se utiliza de uma metáfora biológica para descrever a síntese final do processo - “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos” (2002; p. 264) – aproximando-se assim, de certa forma, dos debates e intuições sobre mestiçagem cultural, como proposto por José Vasconcellos no México e Gilberto Freyre no Brasil, mas com vocabulário teórico autônomo.

Em sua análise sobre a transculturação do tabaco Ortiz destaca como um componente de uma cultura primitiva, no caso indígena, é assimilado e transfigurado por culturas em temporalidades distintas. Ortiz ressalta a diferença do significado do ato de fumar nas diferentes sociedades (p. 428):

Cuando el fumador actual se deleita y extasía con el tabaco, en ese goce tiene la razón determinante y casi siempre única de su individual acción de fumar. Puro hedonismo. Cuando el campesino cubano se aplica a las sienes una hoja de tabaco para ahuyentar un dolor, realiza un mero acto folklórico de curandería sin implicaciones extrañas. Puro utilitarismo. Pero cuando el indio empleaba el tabaco para hallar en él goce o medicina, estos móviles no se le ofrecían como tales, escuetos o desnudos, sino revestidos de gran complejidad.

Sobre o percurso do tabaco, Ortiz destaca sua funcionalidade central na cultura indígena, associado à religiosidade, força unificadora desta sociedade (p. 430):

El uso del tabaco o el manejo de su potencia no era superstición ni herejía, sino una institución religiosa, ortodoxa e inveterada. Los ritos del tabaco eran actos sociales y forzosos, en cuya realización, singular o colectiva, estaba interesado todo el grupo humano, el cual exigía su práctica en las ocasiones señaladas por la conciencia tribal y con las formas precisas y sacras, fijadas por la tradición.

Ao ser transculturado para a cultura afrocubana, o tabaco mantém sua ligação com a religião, mas aparece como um elemento acessório aos seus mitos, que fumam, mas não fazem dele um elemento central no rito religioso, como na sua cultura de origem (p. 443):

Para los negros esas hojas americanas que tal poder tenían y tal placer proporcionaban eran, sin duda, de una planta sobrenatural y portentosa, propia de una deidad exótica que ellos en África has entonces no habían conocido; pero que no era incompatible con los númenes de su propio panteón. Para los negros el tabaco no fue planta “de los demonios” como lo fue para los blancos. Por esto en algunas tribus africanas de hoy día, los etnógrafos han hallado ya realizados ciertos sincretismos religiosos del tabaco; aun cuando leves, sin que hayan pasado a ser elemento indispensablemente integrativo de sus instituciones tribales.

Já entre os colonizadores católicos é inicialmente associado ao paganismo e por extensão ligado à práticas diabólicas. Por seu caráter tabu, revestiu-se de sensualidade e tornou-se um símbolo de transgressão até tornar-se, com a modernidade, um símbolo de afirmação individual e hedonismo, além de assumir uma inegável função econômica (p. 488-489):

La transición cultural del tabaco fue muy polémica. Se expresaron con sumo ardimiento las tendencias innovadoras y las estacionarias, se imaginaron ridículas generalizaciones, se hicieron persecuciones hasta la muerte y se mantuvieron con tesón las rebeldías; combatieron la teología y la ciencia, la ignorancia y la técnica; y, al fin, se impusieron los criterios económicos y hedonísticos, hasta el día de hoy en que sigue la brega, con otras ideas y propósitos y casi siempre por dineros.

O que subjaz a reflexão de Ortiz é a maneira como o intercâmbio entre culturas que se encontram em diferentes temporalidades - por isso poderíamos descrevê-las como primitiva e moderna, afinado ao senso dos contrários que Antonio Cândido aponta no pensamento latino-americano – pode fazer com que um elemento primitivo, neste novo contexto fruto do encontro entre as culturas, se reinvente como um elemento moderno. É o que se passa com a transculturação do tabaco estudada por Ortiz, em que o produto passa da religiosidade primitiva dos indígenas até tornar-se um hábito moderno, inserido no mundo do consumo e difundido como uma iguaria sofisticada que o autor reconhece no tabaco produzido em Habana, produto que faz Cuba ser conhecida em todo o globo.

Além disso, ainda que não definida neste termos por Ortiz, a transculturação tem uma expressão interna e uma externa. Internamente Ortiz analisa como a inserção do tabaco no consumo mundial cria formas de produção coerentes e humanizadas dentro da sociedade cubana, como o trabalho livre e a educação, elogiada por ele pelos hábitos de leitura cultivados nos talleres de tabaco. Externamente, analisa como o tabaco leva à inserção da cultura cubana na consciência mundial, sendo uma espécie de contrapartida da colonização.

Problemas comuns a estes levantados por Fernando Ortiz em seu estudo sobre o tabaco e o açúcar também mobilizaram intelectuais latino-americanos de outras de outras áreas, sobretudo no âmbito da cultura e das letras. Suas intuições sobre Cuba dialogam com a obra de muitos investigadores da América Latina, como Pedro Henríquez Ureña, e seu conceito logo encontrou acolhida entre outros autores, como Mariano Picón Salas. No entanto, o resgate mais relevante do conceito de Ortiz foi feito pelo uruguaio Ángel Rama em seu ensaio *Transculturación narrativa en América Latina*, de 1982, como veremos adiante.

## 2 Ángel Rama e a transculturação narrativa

Ángel Rama foi um intelectual uruguaio que viveu entre 1926 e 1983 e se enquadra na chamada geração de 45 ou, como o próprio autor propôs que fosse denominada, “generación crítica”. Esse conjunto de artistas e intelectuais uruguaio surgiu no período pós-guerra e teve seu apogeu na década de sessenta. Ainda que seja um grupo heterogêneo, do qual fizeram parte tanto escritores, como Juan Carlos Onetti, quanto críticos, como Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal, assim como músicos e pintores, marca seu interesse comum uma transformação de perspectivas que, principalmente, rompeu com o provincianismo uruguaio da época, buscando desenvolver um olhar universalista sob a cultura local, mas sem deixar de lado os seus traços distintivos.

Os primeiros escritos de Rama em revistas culturais uruguaio datam do fim da década de quarenta, enquanto ainda exercia a docência escolar, mas começou a destacar-se sobretudo na década seguinte por conta de seus artigos na revista *Marcha*, editada em Montevideo, para a qual escreveu por mais de uma década. Na década de setenta, após o golpe militar no Uruguai em 1973, Rama exilou-se, vivendo por bastante tempo em Caracas, na Venezuela, onde, a partir de 1974 e sob patrocínio do governo local, organizou a Biblioteca Ayacucho, editando obras de narradores e ensaístas latino-americanos, entre eles Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas e o próprio Fernando Ortiz, tão importantes para o desenvolvimento do seu pensamento crítico e seu estudo sobre a transculturação. Neste período, além de participar ativamente de congressos tanto em países latino-americanos quanto na Europa e Estados Unidos, escreveu boa parte dos ensaios que formariam *Transculturación narrativa en América Latina*, editado em 1982, talvez sua obra mais representativa e sobre a qual nos debruçaremos com bastante atenção no decorrer deste estudo. A partir de 1980 o uruguaio passou a viver nos Estados Unidos como professor na Universidade de Maryland e em 1983, após ter seu visto de permanência negado neste país, mudou-se para Paris como professor convidado da École Pratique de Hautes Études. Neste mesmo ano faleceria em um trágico acidente de avião ocorrido em Madri, quando ele e outros intelectuais viajavam para Bogotá, na Colômbia, com o intuito de participarem do “*Primer Encuentro de La Cultura Hispanoamericana*”.

Ao longo de sua carreira como crítico Ángel Rama desenvolveu um olhar sobre o objeto literário que poderia ser caracterizado como “culturalista”. De acordo

com Barros Cunha (2007, p. 21), desde seus primeiros escritos “Ángel Rama não fora um acadêmico tratando de literatura, mas um intelectual interessado pelos acontecimentos culturais de sua cidade”, ou seja, mais do que se preocupar apenas com a especificidade do objeto literário interessava ao crítico uruguaio o lugar da literatura no seu próprio cenário cultural, a maneira como os textos literários trabalham as tradições locais e como dialogam a fazem parte da formação do imaginário social. Em seu ensaio de 1982 sobre a transculturação Rama ataca tanto as linhas críticas que transformam a literatura em meros documentos políticos ou sociológicos, ignorando a propriedade do texto literário, quanto aquelas que, no outro extremo, interessam-se apenas pelo seu caráter textual, excluindo seu lugar e função no desenvolvimento histórico e cultural de uma sociedade. Entre estes dois extremos o crítico uruguaio escolhe uma terceira via, para ele (2008; p. 24):

Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres.

Desta maneira Rama buscou um caminho que levasse em conta a especificidade do objeto literário como construção textual, mas o contextualizasse histórica e culturalmente. O crítico reconhece que os sistemas culturais abrangem manifestações artísticas variadas, mas aponta na literatura um objeto estético privilegiado para o estudo por refletir em sua forma e visão de mundo tanto uma revisão da tradição local quanto uma mediação com os impactos modernizadores externos, vendo o escritor como uma espécie de “compilador” ou “tecedor” de um discurso que o transcende. Por isso, apesar da perspectiva culturalista, Rama nunca deixou de lado a análise literária propriamente dita, que produziu com desenvoltura. Ainda que tenha escrito, entre outros temas, sobre poesia e teatro, manteve sempre um interesse especial pela narrativa longa, como se pode notar no longo estudo sobre o romance *Los ríos profundos* de José María Argüedas que apresenta nos capítulos finais de *Transculturación narrativa en América Latina*.

Outra marca de Ángel Rama foi sua passagem de uma perspectiva nacional, como notamos ainda bem marcada na obra de Fernando Ortiz comentada anteriormente, para um olhar continental mais abrangente. Partindo das reflexões de Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón Salas bem como de seus predecessores, José

Martí e Simón Bolívar, Rama passa a desenvolver uma perspectiva americanista a partir dos seus escritos na revista *Marcha* na década de sessenta e engaja-se em um projeto de modernização da América Latina que vai orientar praticamente toda sua produção crítica até o fim de sua vida. É justamente esta perspectiva continental que faz com que Ángel Rama se aproxime também da produção literária e intelectual brasileira, passando a integrar obras oriundas do país de língua portuguesa nas suas reflexões. Em sua produção crítica desenvolveu um diálogo relevante com as obras de Antonio Cândido, de quem vai se interessar sobretudo pela ideia de sistema literário apresentada pelo brasileiro no primeiro capítulo de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, e de Darcy Ribeiro, de quem extrairá a ideia de regiões culturais como uma maneira de superar as barreiras nacionais e pensar um mapa cultural do continente.

A partir desta perspectiva continental assumida por Rama, não seria exagero dizer que a grande investigação que o uruguaio desenvolveu ao longo de sua produção crítica tratou preponderantemente sobre as particularidades produtivas do escritor latino-americano. Em busca de um conceito síntese que possibilitasse expressar simultaneamente o funcionamento desses autores e suas obras tanto na inseridos na cultura própria, revelando sua singularidade, quanto em relação com a cultura ocidental, o uruguaio acabou elegendo o conceito de “transculturação” proposto pelo cubano Fernando Ortiz. De certa forma, o que Rama faz é o contrabando de um conceito da antropologia para os estudos literários e, para sua aplicação à especificidade do seu objeto, propõe algumas correções e apontamentos. A primeira delas diz respeito às etapas da transculturação descritas inicialmente por Ortiz – desculturação e neoculturação formando a síntese, a transculturação –, que Rama altera para um esquema mais complexo que abrange quatro movimentos que acontecem concomitantemente – perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações. Além disso, propõe que este processo seja analisado em três níveis nos objetos literários: na língua, na estrutura formal e na cosmovisão, tudo isto levando em conta o desejo de independência, originalidade e representatividade que o uruguaio reconhece como tendências reguladoras nas letras latino-americanas desde seus primórdios.

Neste segmento analisaremos o cruzamento que Ángel Rama propõe entre a literatura e a cultura e sua especificidade na América Latina. A partir do reconhecimento deste olhar “culturalista” faremos uma retomada da tradição de



pensamento sobre o subcontinente na qual se insere o uruguaio, buscando nas obras de Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón-Salas, assim como de seus antecessores, Simón Bolívar e José Martí, as origens de algumas das questões que norteiam as suas reflexões. Por fim, passaremos ao estudo de sua obra, *Transculturación narrativa en América Latina*, de 1982, buscando evidenciar sua perspectiva sobre a região e sua revisão sobre o conceito de “transculturação” até chegarmos à “transculturação narrativa”. Para este estudo, tomaremos como suporte a tese de doutorado de Roseli Barros Cunha, *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*, publicada em livro em 2007.

## **2.1 O projeto intelectual da América Latina**

O conceito de América Latina é dinâmico e não pode ser suficientemente compreendido senão historicamente. Ana Pizarro (1990, p.13) assinala que “ésta no es una noción estática como podrían serlo las de otras áreas geográfico-culturales, sino que se trata de un concepto en evolución”. No entanto, ainda que a noção de América Latina tenha se transformado ao longo do tempo, sua pensamento e, de certa forma, sua necessidade de proposição, costumam estar ligados a temas recorrentes, como a dependência - tanto no âmbito político-econômico, desde suas primeiras propostas, quanto no plano cultural, principalmente a partir do século XX - o atraso e demais consequências do nosso subdesenvolvimento e de nossa origem colonial ibérica comum. Por conta da integração política da colônia de origem portuguesa, da extensão continental do Brasil e da própria diferença de idioma, nosso país esteve por mais tempo preocupado exclusivamente em questões nacionais, enquanto os primeiros pensamentos sobre uma possibilidade de integração americana partiram das zonas de colonização espanhola ainda na era colonial.

As primeiras ideias de uma possível Hispano-américa surgem motivadas principalmente pela busca de independência política. Pizarro aponta no pensamento iluminista do século XVIII as primeiras intuições sobre uma integração continental, principalmente nos escritos de Francisco de Miranda (1750 – 1816) e cita especificamente a “Proclamación a los pueblos colombianos, alias Hispanoamerica” datado de 1801. As ideias de Miranda são engajadas em um projeto de independência dos povos de colonização hispânica e, inspirado pela recente conquista norte-americana, acredita nesta possibilidade através da união principalmente entre

Colômbia, Venezuela, Equador e Panamá, a quem se dirige. É interessante notar que, ainda que a região a que se refira seja bastante restrita, o caraquenho já se utiliza então dos termos “Hispanoamerica” e “continente Hispanoamericano” que ganharão popularidade no século seguinte.

O século XIX foi marcado pelas conquistas de independência, quando grande parte dos povos da América tornaram-se autônomos politicamente e formaram suas pátrias e nações. Foi o século do ufanismo em sua expressão romântica, da invenção dos mitos fundacionais e da criação dos projetos das literaturas nacionais. Apesar disso, nos países de língua espanhola a ideia de uma América Hispânica integrada ganhou força em alguns momentos, sobretudo através de duas figuras históricas que estiveram engajadas neste projeto – Simón Bolívar (1783 – 1830), que trata do tema na *Carta de Jamaica*, escrita em 1815, e José Martí (1853 – 1895) com seu célebre ensaio *Nuestra América*, publicado em 1888 (?) na Revista Ilustrada de Noya York, e cujo título reverbera com força de expressão popular em inúmeros autores posteriores a ele.

Barros Cunha sintetiza o pensamento integracionista no século XIX a partir destes dois autores (2007, p. 280):

Apesar das diferenças, Bolívar e Martí acreditavam (...) que a saída para a América seria a união, e esta deveria ocorrer no nível político-econômico (ainda que com a divisão do continente em países), na forma de governo a ser adotada ou no âmbito social, por meio da valorização do indivíduo mestiço. Este parece ser, em linhas muito gerais, o projeto que propiciara a solução buscada para a América no século XIX.

Em *Carta de Jamaica*, na qual faz referencia a Chile, Peru e outros reinos hispânicos, Bolívar projeta o desejo de “ver formar en America la mas grande nacion del mundo” (2015, p. 23), e embora reconheça a dificuldade ou até mesmo impossibilidade de realização deste projeto em seu tempo, aponta nesta união o ato que “falta para completar la obra de nuestra regeneracion” (p. 30), ou seja, a independência em relação à metrópole. Pizarro lembra que embora a proposta de integração americana obedeça a uma necessidade de oposição à Espanha, “Bolívar visualiza también la necesidad de equilibrar la gran potencia que él ya percibía desarrollarse en Estados Unidos” (1990, p.13), embora sua postura em relação este país seja ainda muito mais aproximativa do que combativa.

O cubano José Martí em seu ensaio poético *Nuestra América* também pregou a integração da América Hispânica. No entanto, se continuavam presentes ideias de rompimento com a metrópole colonial, é marcante em seu texto a oposição à América do Norte, que já se afirmara como uma potência influente, sobretudo para o destino de seu país. Martí prega que “Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse” (2002, p. 15) pela urgência de lutarem juntos frente a um inimigo comum, os Estados Unidos, representado pelas metáforas recorrentes do “monstro” e do “tigre”. Neste texto Martí faz também um elogio do mestiço, de certa forma sugerindo-o como uma possibilidade de símbolo supra-nacional ao dizer que “No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” e é enfático ao afirmar que “El mestizo ha vencido al criollo exótico” (p. 17). Como afirma Pizarro (1990, p. 15), a partir de *Nuestra América* “la idea de América Latina comienza a integrar orgánicamente las áreas indígenas y afroamericana”, tornando-se cada vez mais abrangente.

Na verdade, a expressão “América Latina” não foi empregada por José Martí tampouco por Simón Bolívar, que referiam-se costumeiramente à América Hispânica. Pizarro (1990; p. 13) registra o surgimento do termo ainda no século XIX através pena de dois autores diferentes curiosamente no mesmo ano de 1851: pelo colombiano Torres Gaicedo (“Hay América anglosajona, dinamarquesa, holandesa, etc.; la hay española, francesa, portuguesa; y a este grupo ¿qué denominación científica aplicarle sino el de latina?”) e pelo chileno Francisco Bilbao (“Pero la América vive, la América Latina, sajona, e indígena protesta, y se encarga de representar la causa del hombre”). Ainda assim o termo “América Latina” aparece esporadicamente utilizado por alguns autores, inclusive no Brasil, como na obra *A América Latina*, publicada em 1905 por Manoel Bonfim. O autor é lembrado tanto por Ana Pizarro quanto por Antonio Candido como um precursor visionário desta perspectiva continental, mas não alcançou interlocução nem com a intelectualidade hispânica, distante dos debates brasileiros, nem com a intelectualidade brasileira, interessada especificamente pelas questões nacionais. No entanto, embora a designação tenha surgido ainda no século XIX, o termo viria a se tornar popular principalmente a partir do segundo terço do século XX, sendo até então mais recorrente a expressão “América Hispânica” ou simplesmente “nuestra América”, ecoando o título do ensaio de José Martí.

### **2.1.1 América Hispânica na primeira metade do século XX**

Foi no século XX que esta perspectiva continental ganhou força e passou a ser objeto de análises culturais mais desenvolvidas. Barros Cunha (2007) aponta as diferenças entre os ideais do século XIX, propagados principalmente por figuras políticas envolvidas em guerrilhas e formações militarizadas, como Simón Bolívar e José Martí, e os intelectuais do século XX que buscaram “a construção da América Latina não por meio de armas, e sim pelas letras, ou seja, culturalmente” (p. 280?). São casos exemplares desta geração o dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884 – 1946) e o venezuelano Mariano Picón Salas (1901 – 1965), autores de referência na construção do pensamento crítico de Ángel Rama e republicados por ele na Biblioteca Ayacucho.

Para compreensão desta perspectiva culturalista que se desenvolve na primeira metade do século XX comentaremos pontualmente alguns textos representativos destes autores, a saber: de Pedro Henríquez Ureña a conferência “La utopia de América” (1925), os ensaios “El descontento y la promesa” e “Caminos de nuestra historia literaria”, parte do livro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) e o artigo “La América española y su originalidad” (1936); de Mariano Picón-Salas” alguns excertos selecionados do livro *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispano-americana* (1944), principalmente do capítulo “De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación”, onde o crítico venezuelano retoma o neologismo de Fernando Ortiz. Em seguida, veremos a maneira como Ángel Rama dá continuidade a este projeto intelectual anterior a si, propondo uma articulação teórica eficaz entre literatura e cultura em seu ensaio *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

#### **2.1.1.1 Pedro Henríquez Ureña**

Pedro Henríquez Ureña foi um ensaísta e crítico literário de largo renome na primeira metade do século XX. Embora tenha nascido na República Dominicana, fez seus estudos e doutorou-se nos Estados Unidos e ao longo de sua vida viajou muito por diversos países da América hispânica, residindo largo tempo no México e na Argentina, onde tornou-se uma figura intelectual notória. Estas experiências lhe possibilitaram constituir uma visão abrangente do subcontinente e tornar-se um

precursor do pensamento latino-americano. Ángel Rama (1982, p. 22) o define como “el crítico más perspicaz del período” e aponta nele o início de uma perspectiva culturalista no que diz respeito ao pensamento sobre a representatividade e identidade da América hispânica.

Em uma interessante conferência realizada na Universidad de México e publicada em 1925 intitulada “La utopia de America”, Ureña afirma sua crença na cultura, por vezes referida pelo conceito difuso de *espíritu*, definido pelo dominicano como “el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento” (1978b; p. 7). Para ele, em contraponto às ideias integracionistas militarizadas do século XIX, apenas a cultura seria capaz de criar resoluções possíveis para as crises e conflitos do continente (p. 8-9):

Me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha salvado, luchando contra elementos en apariencia más poderosos; el espíritu solo; y no la fuerza militar o el poder económico.

Nesta conferência Ureña parte do exemplo mexicano, país no qual reconhece a constituição de uma forte tradição e o desenvolvimento de uma especificidade (ou originalidade, como chama em outro texto) cultural, sobretudo por conta da resistência da cultura indígena local em relação à organização social espanhola. Ainda que comente a expressão nacional mexicana, sua reflexão se estende para uma visão integrada dos povos que compartilham uma origem cultural comum - a colonização hispânica - e que por isso enfrentariam problemas semelhantes. Neste sentido afirma Ureña ( p. 7-8):

(...) creo que, en mayor o menor grado, toda nuestra América tiene parecidos caracteres, aunque no toda ella alcance la riqueza de las tradiciones mexicanas. Cuatro siglos de vida hispánica han dado a nuestra América rasgos que la distinguen.  
La unidad de su historia, la unidad de propósitos en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna pátria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más.

Pedro Henríquez Ureña afirma existirem traços distintivos na cultura da América Hispânica e propõe nesta conferência uma perspectiva integradora que projeta uma unidade no continente, tanto em sua história quanto em seus conflitos, mas que não deixa de levar em conta toda a diversidade cultural existente na região.

No entanto, como o próprio título da conferência sugere, a América ainda é para ele uma utopia, uma miragem a ser tornada real no futuro através do esforço de intelectuais em prol da organização e reconhecimento das diversas tradições culturais que povoam o subcontinente. É importante ressaltar que embora chegue a flertar com a integração brasileira – nesta conferência Ureña cita a formação da cidade do Rio de Janeiro como uma façanha impensável para o europeu ou o norte-americano - desenvolve sua reflexão prioritariamente acerca da América de língua espanhola.

Nesta busca sobre os traços distintivos americanos, o intelectual dominicano propõe uma redefinição do termo “autóctone” de forma que não designe apenas o elemento indígena e “bárbaro” em contraponto ao europeu civilizado, como é costumeiramente entendido, mas também “el carácter peculiar que toda cosa española asume en México”, e por extensão em todo o subcontinente, “desde los comienzos de la era colonial” (p. 6). Para Ureña, autóctone é todo o desvio que a cultura ocidental sofre no subcontinente, ideia que guarda uma intuição semelhante ao que mais tarde seria definido como um dos aspectos da “transculturação”.

Esta visão da América Latina (para Ureña América Hispânica, ou como prefere, ecoando o ensaio de José Martí, “nuestra América”) como uma unidade maior que abrange e reconhece a diversidade cultural das variadas regiões e a ideia do autóctone como um desvio ou transformação da cultura da metrópole no Novo Mundo serão pontos muito importantes para Ángel Rama e outros intelectuais contemporâneos seus ao pensarem sobre o continente. Sobre esta relação de continuidade entre as ideias do intelectual dominicano e do uruguaio, Barros Cunha comenta (2007, p. 30):

Para o crítico dominicano, a América seria uma “totalidade ideal”, a ser alcançada pela consideração da diversidade cultural das regiões do subcontinente. (...) Nessa concepção conciliatória, pode-se perceber um germe de dois conceitos desenvolvidos anos depois por Rama, um estabelecido por meio das particularidades regionais, como se sabe, *comarca cultural*; e outro, de uma operação de síntese cultural, que corresponderia ao processo de transculturação.

Voltando à conferência de Ureña, nesta o crítico valoriza a cultura popular, sem a qual não seria possível criar-se uma “alta cultura” americana com originalidade suficiente para sua inserção e reconhecimento na cultura ocidental por surgirem dela nossos traços distintivos mais representativos. A conferência termina com uma

“apologia” das expressões artísticas do continente, principalmente da música, onde o autor prevê grandes façanhas futuras (1978b; p. 10-11):

Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro.

Assim como Rama também o fez, Ureña apontou na literatura um objeto privilegiado para análise da construção identitária do continente e busca de sua originalidade por perceber nela, principalmente por fazer da língua sua matéria prima, uma representação do conflito entre o influxo estrangeiro e a busca de autonomia e singularidade cultural. Em “El descontento y la promesa”, texto que compõe o livro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, publicado originalmente em 1928, Ureña aborda diretamente a questão da língua literária. Para ele, a literatura apresenta um problema mais complexo do que em outras expressões artísticas porque o escritor se manifesta em um idioma recebido da metrópole europeia. A outra opção seria o literato expressar-se em línguas indígenas, mas, além de geralmente os intelectuais terem pouco ou nenhum conhecimento desses idiomas, seu público se tornaria ainda mais escasso. Logo, resta aos escritores hispano-americanos utilizarem a língua do colonizador. Neste sentido afirma Ureña (2006, p. 9):

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.

No entanto, embora reconheça modos de pensar e de sentir que são próprios do idioma, em “Caminos de nuestra historia literaria”, ensaio que compõe o mesmo livro citado anteriormente, Ureña lembra que “cada idioma varía de ciudad a ciudad, de región a región, y a las variaciones dialectales, siquiera mínimas, acompañan multitud de matices espirituales diversos” (p. 16-17). Assim como reconhece a unidade e a diversidade nas culturas que compõem o subcontinente, Ureña percebe o

mesmo na língua. O espanhol guarda matizes em comum em todas as suas regiões, no entanto, cada região tem o seu desvio e originalidade. Ainda que perceba no espanhol utilizado pelos americanos uma variação menor do que a encontrada entre os próprios dialetos que coexistem no país europeu, Ureña afirma a diferença do espanhol (ou dos espanhóis) do subcontinente como um dado explícito e natural tanto em seu uso cotidiano quanto em sua expressão literária (p. 17):

En la práctica, todo el mundo distingue al español del hispanoamericano: hasta los extranjeros que ignoran el idioma. Apenas existió población organizada de origen europeo en el Nuevo Mundo, apenas nacieron los primeros criollos, se declaró que diferían de los españoles; desde el siglo XVI se anota, con insistencia, la diversidad. En la literatura, todos la sienten.

Logo, se a língua espanhola se distingue da língua da metrópole, por consequência, o mesmo pode-se afirmar sobre suas literaturas, surgindo aí uma originalidade (p. 17):

Simplifiquémoslo: nuestra literatura se distingue de la literatura de España, *porque no puede menos de distinguirse*, y eso lo sabe todo observador. Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países, ofrece rasgos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida de España, a pesar de las constantes influencias europeas.

Em um artigo posterior publicado em Buenos Aires em 27 de setembro de 1936 no periódico *La Nación* sob o título de “La América española y su originalidad” Ureña aborda diretamente o tema da inserção da cultura hispano-americana na consciência ocidental. O crítico inicia seu texto reconhecendo o desinteresse da cultura intelectual moderna do ocidente pelas produções da América espanhola, mas afirma existirem no subcontinente expressões originais dignas de atenção. Ureña usa como contraponto a história dos Estados Unidos, onde as bases civilizatórias são predominante europeias, sem a mescla com a cultura indígena, e assinala que o interesse da intelectualidade de Velho Mundo pelo país se deu primeiramente como fenômeno político e apenas em meados do século XIX como fenômeno cultural, após a descoberta de Poe por Baudelaire. A grande diferença apontada pelo autor entre os dois é de que na América espanhola a mestiçagem cultural foi a dinâmica empregada e a resistência da cultura indígena, ainda que tenha sido marginalizada, continuou criativa, como já havia sido apontado a partir do exemplo mexicano em “La utopia de



America”, comentada anteriormente. No entanto, o principal apontamento feito por Ureña neste artigo para que se realize a inserção da cultura hispano-americana na consciência ocidental é a necessidade de reconhecimento e organização de uma tradição para a formação de uma cultura própria densa no seio da cultura moderna ocidental, como se pode perceber no excerto abaixo (1978a, p. 15):

Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidade de cultura moderna. Y cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez de tradición.

Esta necessidade de articulação de uma tradição cultural apontada por Ureña será cara para Rama, que, para desenvolvê-la, se embasará no conceito de sistema literário proposto por Antonio Candido, extendendo-o para uma extensão supra-regional. Voltando ao artigo, as reflexões do crítico dominicano seguem com a análise do desvio que as manifestações culturais europeias transplantadas sofreram na América espanhola, sobretudo no período colonial, com destaque para a arte barroca. Ureña afirma que o barroco no Novo Mundo adquiriu características autóctones (no sentido proposto em “La utopia de América) pois “difiere del barroco de España en su sentido de la estructura, cuyas líneas fundamentales persisten dominadoras bajo la profusión ornamental” (p. 16) e propõe a existência de uma via de mão dupla ao ver influências do barroco americano no século XVIII espanhol.

### **2.1.1.2 Mariano Picón-Salas**

Reflexões próximas a estas são as propostas por Mariano Picón Salas, intelectual venezuelano de perfil semelhante ao de Pedro Henríquez Ureña. Assim como o dominicano, Picón Salas viveu em diversos países da América Latina, como o Chile, onde fez seus estudos, Venezuela, seu país natal, México e até mesmo no Brasil, onde foi embaixador venezuelano, além de ter algumas passagens pelos Estados Unidos. Da mesma forma, isto também o estimulou que desenvolvesse uma visão panorâmica do continente e se tornasse mais um precursor do pensamento integracionista latino-americano. Em sua obra mais célebre, *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, publicada pela primeira vez em 1944, o autor analisa as repercussões da descoberta da América e da

Conquista na intelectualidade europeia, principalmente durante os períodos Renascentista e o Barroco, sendo o último, na perspectiva do autor, praticamente a consequência da inserção do Novo Mundo na consciência ocidental. Para ele (1958, p. 125):

Sin duda que la “extrañeza” del mundo americano sometió al intelecto de la época, nutrido de filosofía escolástica y de patristica, una serie de problemas y preguntas que no podían resolverse con las fuentes tradicionales. Las hipótesis cosmológicas de los viejos libros y de la tradición Cristiana de veían acosadas, en el nuevo y distinto ambiente, por insospechados enigmas.

Assim como Ureña, o venezuelano também reconhece que “es a través de formas españolas como nosotros hemos penetrado en la civilización occidental” (p. 43) e projeta para o subcontinente a busca de sua peculiaridade não na adesão à cultura espanhola e tampouco em um olhar retrógrado para a cultura indígena, mas em uma síntese conciliatória entre ambas. Para ele, “la síntesis de América es la definitiva conciliación mestiza” (p. 39), referindo-se obviamente à mestiçagem como uma mescla de culturas, não necessariamente de raças. Neste sentido afirma (p. 39):

El mestizaje americano consiste en mucho más que mezclar sangres y razas; es unificar en el *templo* histórico esas disonancias de condición, de formas y módulos vitales en que se desarrolló nuestro antagonismo.

Para ele, a mestiçagem que marca a cultura na América hispânica faz com que em uma mesma manifestação se unifiquem de maneira harmônica aspectos culturais oriundos de origens e temporalidades distintas, e para descrever este processo retoma o conceito de transculturação proposto por Fernando Ortiz. O quarto capítulo do livro de Picón Salas leva no próprio título, “De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación”, o “útil neologismo” de “don Fernando Ortiz” (p. 60), como ele mesmo qualificou. É com esta conotação de mestiçagem cultural que o crítico venezuelano foi um dos primeiros a se apropriar do conceito proposto em *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* em 1940, apenas quatro anos antes de Picón-Salas publicar sua obra. Como se percebe no excerto abaixo, para o autor estas manifestações mestiças são desvios das formas europeias consequentes da multiplicidade de culturas do subcontinente e suas contaminações (p. 55):

Las formas de la cultura europea penetran desde el comienzo en los centros urbanos que se fundan en América en el siglo XVI aunque la originalidad del ambiente impone, como ya lo veremos, el precoz apareamiento de formas mestizas.

Neste capítulo, Picón Salas estuda desde as formas mestiças surgidas na formação das cidades da América espanhola, principalmente Santo Domingo, a primeira formação urbana europeia no Novo Mundo e atual capital da República Dominicana, que é objeto de uma análise minuciosa, até a inserção de elementos indígenas nas manifestações artísticas e culturais mais tradicionais oriundas do velho continente, como o teatro dos padres missioneiros. As festas religiosas também recebem a atenção especial do autor que percebe nelas a união entre ritos da religião católica com elementos pagãos indígenas, maneira que os colonizadores encontraram de buscar uma aproximação com os povos autóctones. Picón Salas descreve a integração entre estes dois mundos – o europeu-espanhol e o indígena - e aponta a longevidade desta fusão, que persiste até hoje (p. 77):

La fiesta religiosa es ya desde el siglo XVI el más coloreado y concreto símbolo de la fusión o choque del alma española con lo indígena. Danzas, pantomimas, mascaradas o ceremonias como las que todavía acompañan en los pueblos mestizos de Suramérica a conmemoraciones tan tradicionalmente hispanas como las de Corpus Christi, Reyes Magos, Nuestra Señora de Candelaria o San Juan Bautista, se incorporan en la festividad católica y hablan al espíritu indio con mayor afinidad y simpatía que lo que pudiera hacerlo el exclusivo ritual europeo.

Barros Cunha, em seu estudo sobre Ángel Rama, comenta o percurso do conceito de “transculturação” que surge com Ortiz, passa por Mariano Picón Salas até ser retrabalhado pelo autor uruguaio em sua obra de 1982 (2007; p. 31):

Pode-se perceber que o crítico Mariano Picón Salas emprega o termo forjado pelo intelectual cubano como um sinônimo de outros que, posteriormente, ao longo da história cultural do continente americano, muitas vezes tomariam rumos distintos pelas sutilezas e nuances com que foram sendo destacadas por diversos estudiosos. Também nos parece interessante desfazer o equívoco que possa surgir de que o conceito de *transculturación* teria passado das mãos de seu criador, Ortiz, diretamente às de Rama. O estudo da obra de Picón Salas demonstra que o conceito percorre vários caminhos, muitas vezes ao lado de outros que atualmente lhe fazem contraponto.

Como comentado na primeira parte do capítulo, Fernando Ortiz propõe o conceito de transculturação como uma ideia para se entender o desenvolvimento de

Cuba e chega a sugerir sua utilidade para a compreensão dos fenômenos culturais do subcontinente, mas não leva em frente sua reflexão, delimitando seu estudo aos problemas nacionais e suas relações exteriores, sobretudo com os Estados Unidos. O primeiro a articular o conceito de transculturação de maneira abrangente para pensar a América hispânica foi Mariano Picón Salas. Ainda que cite ‘don Fernando Ortiz’ como autor, faz uso do conceito sem muita precisão, simplesmente como um sinônimo útil para a mestiçagem cultural. Desde então o conceito de transculturação tem circulado pela caneta de diversos autores, muitas vezes sem uma articulação metodológica clara ou até mesmo sem citar sua origem no antropólogo cubano. O conceito de transculturação acabou ligado principalmente a Ángel Rama por ter sido o uruguaio, em seu ensaio de 1982, o primeiro a propor uma sistematização rigorosa do conceito, buscando descrever sua definição e demonstrar sua aplicabilidade crítica, para isso se valendo dos apontamentos e intuições de autores anteriores a si.

### **2.1.2 América Latina na segunda metade do século XX**

Ángel Rama talvez tenha buscado do próprio Picón Salas, e não de Ortiz, a ideia da transculturação como uma resolução harmoniosa dos conflitos culturais, no entanto, inserido em um outra conjuntura histórica, o faz engajado em uma perspectiva ideológica distinta tanto do venezuelano quanto do cubano. Os intelectuais da primeira metade do século XX propõem uma perspectiva continental para a América hispânica como forma de inseri-la de forma ativa na cultura ocidental, e também como um contraponto à nova potencia que se afirmava na parte norte do continente americano, os Estados Unidos. Na segunda metade do século XX, instigada pela Revolução Cubana e pelas políticas externas norte-americanas, a integração do continente e a busca por sua identidade passam a ser pautas políticas reais nas quais se engajam, no âmbito da cultura, diversos artistas e intelectuais. Barros Cunha comenta a continuidade e as diferenças entre o pensamento de Mariano Picón Salas e Ángel Rama (2007; p. 33):

Assim como Picón Salas, o crítico uruguaio acreditava na solução harmônica dos conflitos culturais estabelecidos no continente, com o surgimento de uma terceira fase sintetizadora. Essa era inclusive a utopia de sua geração, que, estimulados pela Revolução Cubana buscavam uma “integração orgânica” da América Latina (ao mesmo tempo em que havia um esforço institucional externo também de unificação, o pan-

americanismo promovido pelos Estados Unidos). Talvez se possa dizer que a utopia de Rama e seus contemporâneos fosse crer que, partindo de culturas opostas, construiriam por meio da síntese destas uma outra cultura e também um lugar “ideais”, a saber a cultura e o continente latino-americanos.

O final da década de 50, em plena Guerra Fria, viu eclodir em Cuba uma revolução política e social que resultou na aproximação do país às ideias socialistas e aos ideais anticapitalistas que emergiam com força desde o início do século na União Soviética. A ilha tornou-se um símbolo de oposição e uma ameaça à hegemonia capitalista norte-americana nas Américas, além de um centro cultural do continente. A instituição *Casa de las Américas*, ligada ao Ministerio de Cultura de Cuba, destacou-se como uma instituição importante e ativa na aproximação e conhecimento mútuo entre artistas e intelectuais do subcontinente através da promoção de prêmios e encontros. Além disso, na década seguinte se viu uma explosão editorial na América Hispânica e um interesse global pelos autores surgidos na região como nunca antes havia se dado. Este fenômeno que revelou ao mundo autores como Gabriel García Márquez, Vargas Llosa e Juan Rulfo – muitos deles objetos de estudo de Ángel Rama - ficou conhecido como o “boom da literatura latino-americana”.

Como reação à ameaça cubana, os Estados Unidos divulgaram o que se designou como Pan-Americanismo, que consistia em um projeto de aproximação das três Américas, lideradas naturalmente pela grande potência do norte do norte. A proposta contou inclusive com um programa chamado “Aliança para o progresso”, que previa melhorias estruturais, cooperação econômica, livre comércio e uma integração entre as nações. Neste contexto, a designação do subcontinente como América Latina, que pouco a pouco passou a englobar também o Brasil e posteriormente o Caribe e o Haiti, ganhou força como contraponto à “outra América”, os Estados Unidos e o Pan-Americanismo, substituindo a ideia de América Hispânica, predominante entre os intelectuais até meados da década de 40.

Neste contexto Ángel Rama desenvolveu seus estudos, que passaram de uma perspectiva nacional inicial para uma abrangente observação continental, dando o lugar da concepção de uma América de língua espanhola integrada, como vimos desde Simón Bolívar e José Martí até Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón Salas, para a de América Latina, mais ampla, marcada sobretudo pela adesão do Brasil, que passa a integrar o panorama de suas pesquisas. Ao longo de praticamente toda a sua carreira o intelectual uruguaio esteve engajado neste projeto de integração e

desenvolvimento de uma cultura latino-americana comum e para isso criou revistas e editoras, idealizou a Biblioteca Ayacucho, disseminando a produção de autores do subcontinente, além de organizar e participar de inúmeros congressos e conferências, buscando sempre estabelecer um debate literário supranacional.

Entre sua produção intelectual, abundante em artigos e conferências, duas obras mais longas tornaram-se referência no desenvolvimento de uma perspectiva continental: *A cidade das letras*, publicação póstuma que veio à luz em 1984, na qual o autor busca apresentar um panorama histórico do desenvolvimento da classe letrada na América Latina, desde seu estabelecimento, ligada às estruturas de poder e às atividades burocráticas nas cidades coloniais, até seu lugar na organização cultural contemporânea, criando interfaces com o desenvolvimento urbanístico no continente; e *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado em 1982, no fim da vida do autor, ensaio no qual apresenta sua análise dos principais momentos, tendências e processos que marcaram e marcam a literatura da região.

Seguiremos então o estudo analisando o olhar que Ángel Rama propõe sobre a América Latina em sua obra de 1982, na qual aponta reconhecer uma unidade em meio a diversidade de culturas que povoam o subcontinente. Complementarmente criaremos interfaces com sua obra póstuma de 1984, na medida em que se fizerem reveladoras acerca da relação entre metrópoles e culturas regionais. Em seguida partiremos para uma análise sistemática sobre a articulação entre cultura e literatura que o autor propõe a partir do conceito de “transculturação”.

### **2.1.2.1 Regiões culturais: unidade e diversidade**

Ángel Rama define a unidade da América Latina como um projeto intelectual empenhado por figuras públicas, investigadores e artistas que ganha validade por estar fundamentado em evidências concretas e pela sua repercussão global. O uruguaio reconhece e se enquadra na tradição de pensadores que se dedicaram a invenção da “utopia de América”, como definiu Pedro Henríquez Ureña, e aponta fatores que fizeram com que a América Latina tenha deixado de ser uma ficção para adquirir presença real na consciência mundial. Alguns são de ordem interna e garantem a possibilidade de uma visão unificada, são eles: uma história comum no subcontinente, que remonta à conquista e à colonização ibérica e suas consequências; uma considerável unidade linguística, com a difusão do português e do espanhol como

línguas oficiais; e modelos de comportamento e processos culturais semelhantes. Outros fatores dizem respeito ao contexto histórico mundial de então: as pulsões econômicas, que provocam a aproximação dos países que compõem a região pela sua condição subdesenvolvida e problemas comuns; as políticas universais, as estratégias de globalização, seu impulso homogeneizador e a criação e reconhecimento de blocos continentais em todo o globo.

No entanto, além de identificar todas estas características como forças unificadoras da América Latina, Rama aponta a necessidade de reconhecimento da diversidade interna para se compreender a riqueza da região como fonte cultural. Neste sentido afirma (1982, p. 67):

Por debajo de esa unidad, real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una interior diversidad que es definición más precisa del continente. Unidad y diversidad ha sido una fórmula preferida por los analistas de muchas disciplinas.

Para analistas de muitas disciplinas, inclusive o próprio Àngel Rama, unidade e diversidade definem o subcontinente. A diversidade se dá em dois níveis distintos: o primeiro diz respeito à multiplicidade de países que compõe a região, principalmente na área de colonização hispânica, que se pulverizou em diversas nações independentes; a segunda aponta para a existência de regiões culturais que se sobrepõem às próprias fronteiras nacionais. Para o uruguaio, a observação do continente em regiões culturais “tiene una tendencia multiplicadora que en casos límites produce una desintegración de la unidad nacional” (p. 68). O exemplo utilizado é o próprio Brasil, que, por um lado, abarca uma quantidade de culturas distintas em sua grande extensão territorial, comparável à multiplicidade de nações formada na América hispânica; por outro, compartilha regiões culturais que extrapolam as divisas do país. Cita como exemplo a cultura do estado brasileiro do Rio Grande do Sul que, apesar de unificada ao país e sujeita às normas unificadoras internas, como a língua, a educação e o sistema econômico, tem mais vínculos culturais com as regiões pampeanas da Argentina e Uruguai do que com outras áreas do próprio país, como o Mato Grosso ou o nordeste. Por isso aponta a existência de um segundo mapa latino-americano, baseado em suas regiões culturais e não em fronteiras políticas (p. 68):

Estas regiones pueden encabalar asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes. Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial, cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la Colonia y, en una cantidad no menor, por los azares de la vida política, nacional o internacional.

A própria diversidade interna do continente, em sua segunda leitura, que analisa as regiões culturais em detrimento das fronteiras políticas, acaba sendo mais um fator para validar a existência de unidade interna no subcontinente. Rama aponta também a possibilidade de se analisar dentro de um mesmo nível regional mini-regiões ou integrar este nível regional a uma macro-região, como maneira de transitar entre a unidade e a diversidade, limites a serem definidos de acordo com os interesses de cada pesquisa. O primeiro tipo de reflexão, da unidade à diversidade, foi a mais constante no Brasil, onde subculturas internas buscaram definir sua especificidade frente à representação oficial advinda das capitais; o segundo, da diversidade à unidade, mais frequente na chamada América hispânica, onde, como vimos desde Simón Bolívar até Mariano Picón Salas, houve uma indagação constante em busca de uma identificação que superasse os limites da nacionalidade.

Como referencia para a definição de regiões culturais na América Latina Ángel Rama cita as divisões antropológicas propostas por Charles Wagley, que aponta três grandes áreas no continente, Afroamérica, Indoamérica e Iberoamérica, e por Darcy Ribeiro em *As Américas e a civilização*. Ribeiro reconhece na região latino-americana os Povos-testemunha, identificados naqueles onde existem resquícios das grandes civilizações anteriores à Conquista, como astecas e maias no México e Guatemala; Povos-novos, os mais recorrentes no território latino-americano, referem-se às culturas onde há o encontro entre matizes indígenas, africanas e europeias, caso do Brasil; e Povos-transplantados, aqueles que mantiveram aspectos étnicos e culturais mais próximos dos europeus, identificado pelo autor nas civilizações rio-platenses. Ram revela sua preferéncia pelo panorama apresentado pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro por notar neste uma busca nos processos de “mestización transculturadora” (p. 70), ou seja, nos processos de encontro e desenvolvimento cultural, as referências para sua nomenclatura.



### 2.1.2.2 Culturas regionais e culturas classistas

Além dessa noção de regiões culturais, resgatada por Rama da antropologia e a qual considerará uma concepção horizontal das subculturas, o autor defende a inclusão de uma análise vertical baseada em critérios econômicos e sociológicos. Rama aponta a existência de estratos culturais sobrepostos no mesmo espaço, relativos às diversas camadas sociais que compõem a sociedade. Esta concepção vertical das subculturas se faz mais visível nas cidades, onde em um espaço reduzido convivem diversas variedades culturais. Neste sentido afirma (p. 73-74):

La introducción de criterios económicos y sociológicos complementa la concepción horizontal de las subculturas. Les confiere espesor, verticalidad. (...) La coparticipación de vários estratos urbanos en las normas – siempre más estrictas y homogéneas – impartidas por la educación, el régimen de prestaciones y la dominación del sector que los rige, no impide que registremos notórias diferencias en el uso de este marco cultural general y por lo tanto podamos reconocer la existencia de diferentes subculturas que se sobreponen en el mismo espacio. Las creencias, comportamientos, intereses, gustos y opciones, ocupaciones y hábitos, son marcadamente diferentes entre los distintos grupos: el empresarial, el burgués rentista, la media clase funcional, los obreros industriales, los pequeños propietarios, los estudiantes universitários, la población marginal, etc. Es visible en los productos culturales que usan para su satisfacción, en los modos de comunicación y los mensajes que con ellos formulan, incluso en los repertorios lexicales que utilizan.

Como aponta o autor, o mesmo aspecto é válido e revelador, por isso também necessário, para a análise do espaço rural (p. 77):

Sólo la introducción de esta perspectiva sociocultural puede permitirnos reconstruir con mayor rigor el funcionamiento de la sociedad regional, pues los valores comunes que la impregnan a través de un largo proceso evolutivo, se agregarán los diferenciales clasistas o sectoriales que bocetarán subculturas dentro de una subcultura.

No entanto, ao contrário das zonas urbanas, onde as subculturas classistas (concepção vertical) são explícitas e predominam, na área rural, ainda que elas existam, uma menor mobilidade social e a dinâmica cultural lenta dessas zonas fez com que a subcultura regional (concepção horizontal) fosse a mais evidente, atuando como uma força unificadora nessas sociedades, mais integradas que o tumultuoso ambiente urbano (p. 78):

(...) se evidencia la superior potencia integradora que caracteriza a la cultura regional, incomparablemente más fuerte que la que puede vincular a las diversas clases de una cultura urbana, por lo mismo que tiene un desarrollo histórico que puede remontarse a siglos y se ejerce sobre comunidades de muy escasa movilidad social, donde los patrones de comportamiento han sido internalizados, convalidados y aceptados, de padres a hijos, durante generaciones.

Como visto no excerto acima, nas regiões interiores Rama considera as subculturas regionais como mais fortes que as subculturas classistas pela manutenção de padrões que remetem ao passado longínquo dessas sociedades, e, por consequência, se parentam mais resistentes. Para melhor compreensão deste fator é importante desenvolver a reflexão que o autor faz sobre a relação entre o espaço urbano e o espaço rural. Para ele, à cidade coube, desde os primórdios da colonização, um projeto ideológico que visou “modelar el espacio circundante desde una concepción centralista y autoritaria” (p. 75). Esta centralização da cidade se deu através do estabelecimento dos padrões urbanos como norma nacional, difundidos principalmente pela educação e pelos meios de comunicação, dirigidos e definidos geralmente pelas camadas mais altas da sociedade. É o que o autor define como a *cidade letrada*: “la que conserva férreamente la conducción intelectual y artística, la que instrumenta el sistema educativo, la que establece el Parnaso de acuerdo a sus valores culturales”, e além disso “fue la que, con confiscatorio exclusivismo, se apropió del ejercicio de la literatura e impuso las normas que la definían” (p. 76), estabelecendo o padrão aristocráticos de nossas elites culturais como força modeladora das culturas oficiais da América Latina. Ainda assim, o crescimento vertiginoso dos espaços urbanos no continente fez com que as diversas subculturas existentes ali se tornassem cada vez mais visíveis, por vezes colocando em suspenso a homogeneização da cidade letrada, como no caso da música, onde os ritmos e a linguagem de setores sociais inferiores predominaram e acabaram sendo integrados pelos setores urbanos superiores.

A relação entre a cidade e o interior acaba sendo semelhante à que se dá entre a cultura interna e a cultura interna no processo de modernização. As primeiras a receberem os impactos modernizadores advindos do exterior costumam ser as grandes cidades, pelo seu caráter cosmopolita e centralizador além de sua dinâmica cultural acelerada, para a partir daí se tornarem difusoras da modernidade para as regiões interiores. Para Rama, o ressurgimento do regionalismo na América Latina no século XX é justamente a consequência dessa equação e da chegada da modernização a

zonas afastadas e de grande imobilidade cultural. Como resposta à homogeneização advinda dos pólos urbanos e sua ameaça de apagamento da especificidade culturais dessas regiões, artistas e intelectuais acabaram desenvolvendo um discurso defensivo como forma de resistência à modernidade (p. 80):

En zonas aparentemente sumergidas, destinadas a ser arrasadas por la aculturación, surgen equipos de investigadores, artistas y escritores que reivindican la localidad y se oponen a la indiscriminada sumisión que se les exige.

Esta intensificação do choque entre as cidades e as zonas rurais ao longo do século XX faz com que, como consequência do impacto modernizador vindo das capitais, houvesse um desenvolvimento das culturas regionais e se reavivasse o conflito entre o regionalismo e a modernização. Esta oposição retoma as diversas dicotomias que marcaram o pensamento sobre a América Latina em todas as suas épocas, expressas pelo contraponto entre a civilização e a barbárie, independência e colonização, liberalismo contra conservadorismo, etc, e que, de acordo com Rama, desde meados dos anos sessenta se manifestam nos conflitos entre modernização e tradicionalismo, centro e periferia ou dependência e autonomia.

De forma geral podemos definir este contraponto como o próprio processo modernizador, que faz com que o movimento seja predominante sobre a permanência, como definido por Rama (p.110-111):

El conflicto modernizador instaaura el movimiento sobre la permanencia, pero aún más que los objetos o valores que transporta desde fuera, es sobre aquellos macerados interiormente que ejerce su impulso. Pone en movimiento a la cultura estática y tradicionalista de la región enquistada, desafía sus potencialidades secretas reclamándoles respuesta, conmueve los patrones rígidos extrayéndoles otros significados no codificados con los cuales estructurar un mensaje válido para la nueva circunstancia.

Como afirma o crítico uruguaio, “La modernidad no es renunciabile y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla” (p. 83). A saída possível para as culturas regionais perdurarem mantendo sua especificidade foi a integração ao processo modernizador buscando compor uma resposta original a ele através da descoberta e revisão de valores resistentes. Para Rama, de acordo com o seu estágio de desenvolvimento e integração nacional, essas subculturas puderam persistir à modernidade ou foram subjugadas por ela (p. 87):

Cuanto más aisladas se encontraban las regiones o subculturas sobre las cuales se ejerció el impacto modernizador, mayores fueron las aculturaciones, pues se contó con menores defensas y menor capacidad de adaptabilidad. Por lo tanto, cuanto más integrada la nacionalidad y desarrolladas sus tendencias culturales propias, el proceso fue menos pernicioso, permitió un avance armónico resguardando tradiciones y identidad y adaptándolas a las nuevas circunstancias.

Este avanço harmônico que resguarda identidades e tradições adaptando-as a formas modernas, ou seja, desfazendo o conflito entre a modernização e o regionalismo de que falávamos, é o próprio processo de transculturação. Para Rama, a transculturação é a norma que rege os processos culturais do continente latino-americano, atuando “con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las situaciones provenientes de fuera” (p. 41), ou seja, indica que este é um processo que se dá não apenas entre o que é estrangeiro e nacional, mas também na própria economia interna da cultura.

Rama usa o exemplo da Colômbia na segunda metade do século XX: seu território abrangia regiões em estágios diferentes de modernização e, conseqüentemente, formas de vida e expressões culturais heterogêneas. A capital Bogotá buscava impor ao país sua forma de vida como dado de modernidade para as regiões menos desenvolvidas. O contato entre a capital e a áreas periféricas do país fez com que o estilo de vida mais solto característico da zona costeira surgisse como um dado de modernidade frente à norma cultural proveniente de Bogotá e questionasse algumas de suas características, que sob nova luz se mostravam ultrapassadas e provincianas. A polêmica cultural entre a capital e a zona costeira da Colômbia está registrada no trabalho jornalístico de Gabriel García Márquez e precede a modernização literária no país, cujo tema principal foi justamente o impacto sociocultural da modernização. No decurso deste processo, o universo literário de García Márquez, centrado na cidade ficcional de Macondo, permeada pela paisagem cultural da zona costeira da Colômbia, surgiu alguns anos depois como força de renovação estética no panorama da literatura ocidental.

## **2.2 Literatura e cultura na América LATina**

No que diz respeito aos estudos literários, a transculturação é a ideia que articula de forma sistemática o cruzamento entre literatura e cultura. O conceito

descreve um fenômeno que abrange processos de revisão e seleção tanto das formas e visões de mundo providas do influxo externo e quanto da própria tradição interna, buscando manter valores resistentes e descartar aspectos inexpressivos para que se dê a renovação total de um contexto cultural de maneira que mantenha sua identificação e continuidade com o estágio anterior, mas também se diferencie deste e dos aportes externos. Com uma certa visão utópica, Rama acreditava na função social da literatura como potencial resolução harmônica dos conflitos culturais, como se pode perceber no excerto abaixo (p. 108):

La literatura ha servido a múltiples funciones dentro del continente (y en el mundo) y del mismo modo que en la Colonia fundo la occidentalización y en la República fundo la nacionalidade, bien puede fundar en este siglo los mensajes culturales, prestándoles la homogeneidade de su discurso.

Embora Rama reconheça que a transculturação seja um processo regular entre muitos dos escritores latino-americanos, assumindo diversas facetas nos seus variados contextos possíveis, o uruguaio designa um conjunto específico de autores como “transculturadores”. Rama chama assim aqueles autores que, sob à luz das formas e técnicas literárias modernas, revisaram a tradição regionalista, uma das principais vertentes literárias comum em todo o espaço latino-americano, modernizando-a e refinando as técnicas advindas das literaturas centrais (p. 87-88):

Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aun superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la massa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora.

Pertencem a este conjunto de escritores “transculturadores” autores como Gabriel García Márquez na Colômbia, que reinventa a forma de narrar a partir de uma visão mítica da realidade que ainda subsistia nos pequenos pueblos de seu país; João Guimarães Rosa no Brasil, que expande a linguagem regional do sertão mineiro até os limites do experimentalismo moderno; José Maria Argüedas no Peru, cujo narrador de sua obra principal, *Los ríos profundos*, transita entre as culturas ocidental e indígena, entrevedo tanto na forma de seu texto quanto nas experiências e reflexões do protagonista, a possibilidade de uma mestiçagem cultural, entre outros. Ou seja, são

autores que refinam técnicas literárias inovadoras a partir de uma revisão que se dá através do deslocamento desta para uma nova região, levando em conta suas especificidades e potencialidades locais.

Estes autores, que partilham processos literários comuns ou pelo menos comparáveis, sobretudo no que diz respeito às relações entre formas literárias e visão de mundo, formam um conjunto que, apesar de baseado em subculturas regionais, ultrapassa os limites regionais e nacionais, formando um corpo literário verdadeiramente latino-americano. Para estudá-los foi que Rama propôs o conceito de “transculturação narrativa”, no entanto, para entender melhor estes processos comuns é importante desvelar o panorama literário integrado da América Latina que Rama oferece a primeira parte de *Transculturación narrativa en América Latina*, entrecruzando literatura e cultura.

### **2.2.1 Independência, originalidade e representatividade**

Para Ángel Rama, “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (p.15). Nascida do traslado das culturas espanhola e portuguesa para o Novo Mundo em meio ao processo de colonização, a partir de meados do século XVIII a literatura assumiu a função de representar a nova sociedade que surgia e buscava afirmar sua existência na consciência ocidental. Motivada pela busca da autonomia e representatividade da região, foi necessário romper com suas origens. Tendo este projeto inicial de engajamento em vista, Rama propõe a análise da literatura na América Latina a partir de três tendências reguladoras que reconhece agentes desde a fundação desta tradição no continente: independência, originalidade e representatividade.

Para o autor, o desejo de independência foi a norma principal desde a metade do século XVIII até os nossos dias, propiciando que a literatura do continente, cujas origens ibéricas são insuspeitas, se tornasse notoriamente distinta de suas fontes primárias (p. 16):

El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar, en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa estrechamente a España y Portugal, una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante, más que por tratarse de una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con

varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres.

No entanto, pelo menos em um primeiro momento, este anseio não levou estas literaturas à autonomia, mas produziu novas dependências. O autor cita o classicismo da cultura italiana como fuga da influência ibérica no período colonial, após a independência política, as ideias românticas de nacionalismo que desembarcavam no continente vindas diretamente da França e da Inglaterra, e no século XX a sombra da emergência das letras norte-americanas.

No que diz respeito à originalidade, Rama observa a questão a partir de um movimento oscilante entre uma orientação externa de tendência universalista e uma orientação interna, de inclinação particularista (p.17):

Dicho de otro modo, en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos.

Ou seja, a originalidade literária do continente está baseada principalmente em dois movimentos: um externo, que consiste na assimilação e refinamento de elementos da cultura ocidental, como na apropriação de técnicas oriundas de vanguardas modernistas italianas e francesas no período entre-guerras; outro voltado para um olhar à cultura interna do continente como matéria prima para a renovação literária, como no período que se seguiu à assimilação das vanguardas europeias, a partir da década de 30, quando se viu o desenvolvimento do romance crítico-realista que propôs a revisão de questões da cultura interna e a denúncia de problemas sociais destas regiões.

A última norma reguladora apontada por Rama é a representatividade. Para ele, a literatura no continente sempre esteve envolvida com alguma forma de missão patriótica: seja no período colonial, quando a própria fundação de um sistema literário se caracterizava como a validação da relevância cultural daquela sociedade em formação; seja no período romântico, quando engajou-se na criação de imagens e mitos nacionais, recorrentemente ligados à representação da natureza ou de tipos como o índio ou estereótipos regionais, como o gaúcho ou o sertanejo, assim como no

período modernizador que se seguiu com a busca do “sentimento íntimo” ou “espírito” nacional, como se referiram alguns autores.

Para Rama, reinserir as obras literárias dentro de um sistema cultural, observando as peculiaridades produtivas de cada época, é uma maneira de enfatizar a análise da ação destas tendências reguladoras em nossas letras e como elas se manifestam em cada período histórico (p. 24):

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad.

O projeto crítico do uruguaio tem como objetivo “un esfuerzo de descolonización espiritual” de um continente que “tiene ya una muy larga tradición inventiva” e que reconhece como “una de las ricas fuentes culturales del universo” (p. 25). Esta descolonização espiritual é proposta a partir da investigação acerca da ressignificação e refinamento das técnicas importadas das tradições europeias, e não sua simples assimilação, além de procurar evidenciar outras fontes de renovação da literatura americana que não a mera importação estrangeira, como a revisão da própria cultura interna. Para Rama, só é possível falar-se em América Latina neste sentido (p. 25):

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de “materia prima”, sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literárias.

Os três aspectos citados por Rama no final deste excerto - cosmovisão, língua e técnica literária - serão os níveis propostos pelo autor para a investigação da transculturação narrativa, como veremos adiante. Vale ressaltar então que para o autor só há sentido em se falar sobre América Latina a partir da formação e, principalmente, do reconhecimento de uma tradição cultural interna capaz de transcender a questão temática das obras para estabelecer-se em sua forma e visão de mundo.

Sobre o processo de renovação cultural e literário, Rama aponta, a partir da década da trinta, o grande desafio dos autores regionalistas, depositários e divulgadores nacionais das tradições culturais internas, que são, para Rama, as que



reomontam às origens mais longínquas e particulares do continente latino-americano. O uruguaio destaca o fato de que muitas destas culturas internas alcançaram presença e reconhecimento nos seus respectivos cenários nacionais apenas a partir de sua representação nas letras. No entanto, se comparadas à literatura de tendência cosmopolita, esta vertente de escritores lidava ainda com formas literárias defasadas, que remontavam ao romance realista do século XIX, e por isso se encontrava ameaçada de obsolescência.

Um dos aspectos mais destacados por Rama entre estes autores, contrário à unidade da obra proposta pelos modernos, é uma fratura interna entre a forma do texto, geralmente narrada em uma linguagem culta e elevada, e seu objeto de representação, as culturas populares regionais. Tendo em vista a homogeneização dos padrões capitalinos, cuja assimilação dos padrões modernistas das principais metrópoles ocidentais já havia se dado, restava a estas culturas regionais, e por extensão aos seus representantes nas letras, renovar-se ou se extinguir (p. 34):

A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren.

Para analisar as possibilidades de reação destas subculturas ao impacto modernizador, e por extensão à literatura, Rama recorre ao esquema proposto pelo antropólogo Vittorio Lanternari em *Désintégration culturelle et processus d'acculturation*, de 1966. O crítico uruguaio resume este esquema sobre a aculturação – termo utilizado pelo italiano – em três possibilidades (p. 37):

El esquema de Lanternari, con sus tres diferentes respuestas a la propuesta aculturadora, podría aplicarse también a la producción literaria regionalista: existe la “vulnerabilidad cultural” que acepta las proposiciones externas y renuncia casi sin lucha a las propias; la “rigidez cultural” que se acantona drásticamente en objetos y valores constitutivos de la cultura propia, rechazando toda aportación nueva; y la “plasticidad cultural” que diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios.

Dentre as possibilidades apontadas por Lanternari e seguidas por Rama, temos duas posições extremas: a “vulnerabilidade cultural”, que, com uma postura alienada, abdica da sua própria especificidade, e a “rigidez cultural”, postura conservadora que

se nega a qualquer tipo de renovação. Entre estes dois extremos aparece como possibilidade a “plasticidade cultural”, propondo uma resposta a partir da síntese entre as culturas em conflito, postura esta que Rama considera a mais comum na América e que é seu principal objeto de interesse (p. 35):

La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con una y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado.

Para esta “plasticidade cultural” se dar é necessário revisar os elementos internos da cultura regional a partir dos novos aportes modernos, buscando nela valores resistentes (p. 38):

Para llevarlo a cabo es necesaria una reinmerción en las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos. Éstos ostentan una fuerza significativa que los vuelve invulnerables a la corrosión de la modernización (...)

Ou seja, esta postura de “plasticidade cultural” atende à critérios de seletividade e inventividade. Seletividade tanto sobre a tradição interna, através da manutenção de valores resistentes e descarte de elementos obsoletos, quanto do influxo externo, selecionando deste o que se enquadra em seus próprios interesses e necessidades e rejeitando outros. Em relação à inventividade se dá o mesmo: internamento, pela redescoberta e revalorização que elementos culturais até então secundarizados, que emergem nessa nova realidade cultural ressignificados, e externamente pelo desvio e refinamento das concepções assumidas em sua fonte originária. Para analisar esta síntese harmônica entre culturas em diferentes temporalidade e estágios de modernização de forma articulada é que Rama retoma e revisa o conceito de “transculturação”, original de Fernando Ortiz, e o associa com os estudos literários a partir da proposta da “transculturação narrativa”, como veremos a seguir.

### 2.3 Da transculturação à transculturação narrativa

Ángel Rama articula o conceito de “transculturação” como forma de investigar as comunidades que assumem uma postura de “plasticidade cultural”. Interessa-lhe o conceito original de Fernando Ortiz por reconhecer neste a tradução visível de “un perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que puede tener de incorrecta interpretación” (p. 40). Esta incorreta interpretação diz respeito à crítica de Gonzalo Aguirre Beltrán ao vocábulo “transculturação”, retomada por Rama em uma irônica nota de rodapé. O intelectual mexicano refuta o termo “transculturação” de Fernando Ortiz, demonstrando que ele aponta a passagem de uma cultura a outra, e não a união entre culturas, para ele melhor definido pelo termo “aculturação” proposto anteriormente por Herskovits. É justamente pela ideia de processo que se pode inferir do termo “transculturação”, apontado e criticado por Beltrán, que Rama prefere o neologismo do cubano.

Para Rama, o maior préstimo da transculturação para o estudo dos encontros culturais diz respeito a uma nova perspectiva sobre a cultura destinatária do processo modernizador (p. 40-41):

Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera.

Para o crítico uruguaio, a transculturação evidencia toda a carga ideológica que carrega o termo aculturação, por sugerir uma relação hierárquica entre as culturas envolvidas, onde uma delas é meramente uma espectadora passiva que absorve a cultura civilizada a si transmitida, de maneira que seus traços culturais mais longínquos são considerados inferiores ou primitivos, de certa maneira descartáveis e fadados ao desaparecimento na medida em que estas culturas forem incorporadas à modernidade ocidental. A transculturação, desde sua proposição feita por Fernando

Ortiz em 1944, tem como objetivo repensar esta perspectiva unilateral, denunciada por Bronislaw Malinowski como eurocêntrica no prólogo da obra, e abrir uma via de mão dupla entre as culturas, passando a investigar de forma dinâmica a influência mútua entre ambas, como no caso do tabaco estudado pelo antropólogo cubano. Além disto, a transculturação evidencia, para Rama, a existência de valores idiossincráticos comuns na América Latina, que se mantêm resistentes ao longo do tempo e validam assim as investigações sobre a especificidade cultural do subcontinente.

De certa maneira, o que pode ter levado Rama a retomar este conceito em detrimento de tantos outros que se aproximam da mesma ideia foi reconhecer nele a performance de sua própria teoria. O conceito de transculturação é uma resposta inventiva ao desenvolvimento dos estudos antropológicos, sua chegada à América Latina como disciplina e a divulgação do conceito de aculturação, o que pode-se considerar um impacto da modernidade recebido pela intelectualidade do subcontinente. Levando em conta sua experiência como latino-americano e seu lugar desprivilegiado na equação aculturadora, Fernando Ortiz propõe o vocábulo “transculturação” como sucedâneo da “aculturação”, de certa forma refinando-o cumprindo assim um processo transcultural.

Barros Cunha (2007), em seu estudo sobre a transculturação na obra de Ángel Rama, distingue dois usos distintos para o vocábulo “transculturação” na produção do uruguaio (p. 177-178):

Se, ao tratar o primeiro sentido de *transculturación* a que fizemos referência, Rama o designa como um processo integral de encontro de culturas, em relação ao segundo sentido restringe-o ao âmbito da literatura (ou, ao menos, busca nela os exemplos a serem estudados), sem por isso deixar de preservar o viés culturalista. Talvez se possa dizer que o crítico uruguaio não os distingue claramente, delimitando que o sentido primeiro, mais abrangente, possa ser chamado apenas de *transculturación* e o segundo, por se ater ou estudar casos relacionados à literatura, ser designado *transculturación narrativa*.

Para o uruguaio a transculturação pode ser estudada a partir da história econômica, como fez Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, mas também através da articulação entre “los diferentes sistemas literarios que se utilizaron para esos fines y sus fuentes originarias” (p. 41). Para isso, Rama propõe a “transculturação narrativa”, com algumas ressalvas ao esquema original de Ortiz (p. 45):

Cuando se aplica a las obras literarias la descripción de la transculturación hecha por Fernando Ortiz, se llega a algunas obligadas correcciones. Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural.

Ao articular o esquema de respostas ao impacto aculturador de Lanternari, especialmente a postura de “plasticidade cultural”, e o conceito de Fernando Ortiz, Rama propõe alguns ajustes, sobretudo no que diz respeito aos critérios de seletividade e inventividade. Para ele, a descrição de Ortiz para a transculturação não leva em conta da maneira necessária a ação seletiva que a cultura destinatária do influxo modernizador realiza tanto sobre sua tradição interna, descartando elementos obsoletos e revalorizando elementos resistentes, quanto sobre o aporte externo, elegendo deste os elementos que melhor correspondem aos interesses e necessidades de seu próprio sistema cultural.

No que diz respeito à seletividade, Rama chama a atenção para a tendência da América Latina de eleger para a incorporação elementos secundários das culturas externas, que por sua vez são recontextualizados em nosso sistema cultural, passando a assumir um protagonismo não alcançado em seus contextos de origem (p. 46):

El impacto transculturador europeo de entre ambas guerras del siglo XX no incluía en su repertorio al marxismo y sin embargo éste fue seleccionado por numerosos grupos universitarios de toda América (...) podría decirse que la tendencia independentista que hemos señalado como rectora del proceso cultural latinoamericano, siempre ha tendido a seleccionar los elementos recusadores del sistema europeo y norteamericano que se producían en las metrópolis, desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos en un riesgoso modo abstracto.

Além da adesão ao marxismo no âmbito acadêmico, Rama destaca como exemplo no âmbito literário a maior aproximação do teatro latino-americano aos espetáculos alternativos “off Broadway” do que às comédias musicais de maior repercussão na América do Norte. Tanto por se adaptarem melhor às possibilidades materiais dos grupos de teatro do subcontinente, quanto por se identificarem com a vocação para a crítica social que este tipo de manifestação assumia na região, o teatro

latino-americano escolheu se apropriar de elementos de uma manifestação secundária em seu contexto de origem, que, em seu novo contexto, são refinados e assumem uma força até então desconhecida.

Ángel Rama chama a atenção para o fato de que esta tarefa seletiva se dá não apenas sobre o influxo externo, mas também sobre a tradição interna. De uma maneira ainda mais relevante do que com os aportes estrangeiros, esta seletividade interna atende à busca de valores resistentes capazes de se oporem às perdas e decomposições inerente aos choques culturais (p. 47):

La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen a que ya aludimos y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición.

Esta ação seletiva, tanto sobre elementos estrangeiros quanto sobre a tradição interna, acaba por corresponder simultaneamente ao processo de seletividade e de inventividade, pois na combinação dos elementos selecionados de ambas culturas, estes são ressignificados, correspondendo de certa maneira a um fenômeno de neoculturação, como descrito originalmente por Ortiz. Neste sentido, Rama redefine a transculturação a partir de quatro movimentos simultâneos (p. 47):

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, solo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura.

Perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações caracterizariam, para Rama, o fenômeno da transculturação a partir da reorganização completa de um sistema cultural que se dá pela síntese e integração entre o influxo externo e os valores resistentes internos, atendendo assim aos critérios de seletividade e inventividade que marca postura de “plasticidade cultural”, como tratamos anteriormente. Poder-se-ia inferir deste esquema que as perdas e redescobrimientos diriam respeito à economia interna da cultura frente ao impacto modernizador, e as seleções e incorporações sua relação com o influxo externo. Para a análise deste processo no âmbito literário, Rama propõe que sejam observados três níveis distintos

mas interligados na obra: a língua, a estrutura literária e a cosmovisão, como veremos a seguir.

### **2.3.1 Língua, estruturas literárias e cosmovisão**

Como comentamos anteriormente, Rama busca estudar as obras literárias inseridas em seu contexto cultural, o que torna por vezes difusa a distinção entre “transculturação” e “transculturação narrativa”. O objeto de estudo principal de Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* são os chamados escritores transculturadores, sendo os principais autores citados por ele Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e José María Arguedas, cuja obra *Los ríos profundos* recebe uma análise minuciosa. Para o estudo da transculturação na obra desses autores Rama propõe uma análise a partir de três níveis que, ainda que se entrelacem, se distinguem. São eles: a língua, as estruturas literárias e a cosmovisão.

A seguir faremos uma breve explanação sobre cada um desses níveis retomando os principais pontos destacados pelo crítico uruguaio. Como exemplo entre os autores transculturadores identificados pelo mesmo, recorreremos com maior frequência à obra de João Guimarães Rosa, por conta de sua maior divulgação e conhecimento no cenário brasileiro.

A línguas oficiais da literatura latino-americana são as línguas dos colonizadores, o português e o espanhol. No entanto, instigada pelo afã independentista que Rama aponta como tendência reguladora de nossa ficção, desde sempre buscou-se um uso destes idiomas que se diferenciasse do seu uso nas literaturas de origem. No romantismo brasileiro poderíamos apontar como exemplo a busca por uma língua literária original proposta por José de Alencar, com a incorporação do termos do vocabulário tupi-guarani. No período das vanguardas e na poesia moderna subsequente, vemos a aproximação da linguagem coloquial e em alguns casos, de variações linguísticas de classe ou região. No romance regionalista do século XX, que é objeto de interesse de Rama, o crítico aponta o impasse deparado por esta vertente literária por conta distância entre a linguagem culta do narrador e a variação regional, utilizada apenas na voz dos personagens populares, fraturando assim a unidade interna da obra. A solução encontrada pelos narradores transculturadores destacados por Ángel Rama, sucessores deste romance regionalista, foi a unificação da obra literária pela linguagem regional (p. 50):

En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. La que era antes la lengua de los personajes populares y dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escuadriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo.

O exemplo mais evidente aqui pode ser o *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, onde a unidade da obra é retomada pela voz narrativa, que passa a ser a do sertanejo e não mais a do homem letrado, reintegrando a linguagem do texto na região cultural representada, além de possibilitar uma expansão de seus recursos poéticos a partir das novas técnicas literárias incorporadas. Como se pode perceber no excerto acima, estes três níveis se interrelacionam, pois levar a variação regional à voz do narrador implica em transformações tanto na estrutura do texto literário quanto na visão de mundo manifesta pelo mesmo.

No que diz respeito à renovação da estrutura literária, Rama sugere a busca de mecanismos literários próprios, que recorram à tradição e à cultura interna, mas adaptáveis ao novo contexto e resistentes à modernidade. Neste quesito, o uruguaio aponta terem ocorrido as maiores perdas entre a literatura regionalista, sobretudo nas obras anteriores a 1940, baseadas predominante nos modelos do romance realista do século XIX. As soluções dos narradores transculturadores foi buscar nas estruturas da narração oral e popular, mescladas com a revisão e refinamento de técnicas modernistas estrangeiras, as bases para a renovação literária (p. 52):

La singularidad de la respuesta consistió en una sutil oposición a las propuestas modernizadoras. Así, al fragmentarismo de la narración mediante el “stream of consciousness” que de Joyce a V. Woolf invadió la novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Gran sertão: veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no sólo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular;

Novamente a obra de Guimarães Rosa pode ser considerada exemplar. Em lugar da simples assimilação de uma técnica já afirmada nos padrões literários da modernidade ocidental, Rosa resgata na tradição oral sertaneja o monólogo discursivo



e faz dele sua estrutura literária. O monólogo de Riobaldo, personagem mediador entre o mundo sertanejo e o mundo letrado, é tão inovador quanto o foi o fluxo de consciência, técnica com a qual guarda semelhanças e diferenças, mas refinado pela especificidade cultural de sua região.

O último ponto destacado por Ángel Rama é a cosmovisão, ou seja, a perspectiva de mundo. Se no romance regionalista do início do século vimos a fragmentação da unidade interna da obra através da língua culta do narrador e a língua popular do homem rural representado, tínhamos por consequência o predomínio da visão de mundo do detentor da voz narrativa. Com a passagem da voz narrativa ao personagem popular, como no caso de Guimarães Rosa, por consequência altera-se também sua visão de mundo.

Neste quesito, Rama chama novamente a atenção para a relação entre a literatura e a antropologia, que, entre outras coisas, dedicou-se desde sua fundação como disciplina a registrar e analisar o mito. Entre os narradores transculturadores, pode-se perceber uma passagem do uso dos mitos enquanto elemento literário para uma consciência mítica do mundo, o “pensar mítico” (p. 64):

Todavía más importante que la recuperación de estas estructuras cognoscitivas en incessante emergencia, será la indagación de los mecanismos mentales que generan el mito, el ascenso hacia las operaciones que los determinan. (...)

Por lo tanto, la respuesta a la desculturación que en este nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, sólo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. En verdad, la supera con imprevisible riqueza, a la que pocos escritores de la modernidad fueron capaces de llegar: al manejo de los “mitos literarios”, opondrá el “pensar mítico”.

Novamente a obra de Guimarães Rosa pode ser considerada um caso exemplar na literatura brasileira. O personagem Riobaldo é construído como um mediador entre dois mundos, o lógico-racional e o mítico. O jovem Riobaldo, cujas andanças pelo sertão mineiro são o objeto da narrativa, é um homem inserido neste pensar mítico. Comprova-o, entre outras passagens da obra, o momento em oferece sua alma ao diabo em uma encruzilhada e rebatiza-se Urutu Branco antes de enfrentar as forças do vilão Hermógenes, e acaba por tirar dessa crença o impulso para derrota-lo. Já o velho Riobaldo, que narra sua história para um interlocutor silencioso, é um homem mais próximo do mundo racional letrado - ainda que possamos perceber em sua visão de mundo ainda alguns resquícios deste “pensar mítico”, geralmente questionados ou

desacreditados pelo mesmo, como todo o debate sobre a existência ou não do diabo, que perpassa toda a obra.

Como destacado anteriormente, Ángel Rama sugere dois usos para o vocábulo transculturação: o primeiro, chamado apenas “transculturação”, diz respeito principalmente a fenômenos antropológicos e sociológicos surgidos do encontro entre culturas em diferentes temporalidades e estágios evolutivos; o segundo, específico para a análise das repercussões desses choques culturais nas produções simbólicas e literárias, é a “transculturação narrativa”. Para ambos Rama propõe uma análise em quatro movimentos que acontecem simultaneamente, de forma a atender os pressupostos de inventividade e seletividade que Vittorio Lanternari aponta nas comunidades – e, por extensão, nos escritores – que assumem uma postura de “plasticidade cultural”: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações.

Para Rama, a literatura na América Latina sempre atendeu a três normas reguladoras desde sua fundação: independência, originalidade e representatividade. Para o estudo da transculturação narrativa no continente deve-se, por tanto, articular estas tendências seculares reconhecidas por Rama com os três níveis internos da obra em que se dá a transculturação – a língua, a estrutura literária e a cosmovisão. Estes três níveis específicos da transculturação narrativa se interpenetram e fazem parte de um mesmo processo conjunto que é a renovação literária. Poderíamos apontar neles uma distinção entre os níveis que dizem respeito à forma da obra (língua e estrutura literária) e ao conteúdo (cosmovisão), no entanto, inseridas as obras em um contexto cultural mais abrangente, como propôs Rama, acabam por se tornarem níveis indissociáveis, influenciando-se mutuamente, já que a estrutura de um texto influi diretamente na visão de mundo por ele representada, como vimos no exemplo João Guimarães Rosa.

### **3 Considerações finais**

Estudamos neste capítulo como o conceito de “transculturação” surge no ensaio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* do antropólogo Fernando Ortiz, proposto como sucessor do conceito de “aculturação” da antropologia anglo-saxã, e logo reverbera entre alguns intelectuais latino-americanos como Mariano Picón-Salas, que adere ao termo, e Gonzalo Aguirre Beltrán, que o refuta. Em seguida passamos à retomada mais relevante do conceito, feita pelo crítico literário Ángel Rama, em

*Transculturación narrativa en América Latina* de 1982. Inserindo seu trabalho em uma tradição de textos que se preocuparam com a integração supra-nacional do continente à partir da cultura, como a obra de Pedro Henríquez Ureña, apontado pelo uruguaio como precursor desta perspectiva, pudemos ver como Rama propõe a “transculturación narrativa” como forma de articular em sua análise literatura e cultura. Desde então o conceito tem sido recorrentemente tema de interesse entre estudiosos de todo o mundo, sobretudo entre os estudos culturalistas.

Fernando Ortiz se destacou como um intérprete da nacionalidade cubana e a “transculturación” surge, de certa forma, como uma síntese das principais questões que mobilizaram sua produção intelectual. Suas primeiras obras, embora ainda bastante marcadas pelo pensamento iluminista do século XIX, como vimos em *Los negros brujos*, de 1917, serviram para que o intelectual reconhecesse a multiplicidade de matizes culturais que integravam seu país, como a afrocubana, que até então nunca havia sido um objeto de interesse dos estudiosos de Cuba, e preparasse uma nova perspectiva sobre o debate nacional. Apontamos como um segundo momento na obra do antropólogo a transição entre o conceito de raça pelo conceito de cultura em seus debates sobre a formação cubana. Em um país dividido pelo rascimo, Ortiz via nas discussões sobre raça uma força dissociadora e estagnada para os interesses de integração nacional, enquanto, por outro lado, a cultura aparecia como uma possibilidade dinâmica e agregadora, como vimos na conferência “Nem rascimos, nem xenofobias”, de 1928.

A fase mais madura de sua produção, cuja obra mais significativa é o *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, está engajada principalmente na integração nacional e no reconhecimento e inserção de Cuba como uma fonte rica no panorama cultural ocidental. O ensaio de 1940 trata da história econômica e social dos dois principais produtos agrários do país, o tabaco e o açúcar, e suas repercussões em Cuba e no mundo. Sobretudo o tabaco aparece como o grande símbolo da cubanidade para Ortiz, tanto pela sua difusão no consumo global, levando um elemento da cultura cubana à universalidade, quanto pela feição humanitária e integradora desenvolvida nas formas de produção internas, contrário ao açúcar, ligado à escravidão e aos interesses econômicos estrangeiros.

Ainda que reconhecesse que suas ideias poderiam ter validade se aplicadas aos outros países do continente, nesta obra Ortiz se detém em questões particulares de seu país. No entanto, os problemas que motivaram o intelectual cubano a propor a

“transculturização” giram em torno de temas comuns entre os países subdesenvolvidos da América: a dependência em suas feições políticas, econômicas e culturais. Sua ideia de transculturização surge como uma proposta de sucessão para o conceito de “aculturação” de Herskovits, Redfield e Linton. A crítica do cubano ao conceito de Herskovits diz respeito principalmente à construção do termo, que, em sua leitura, sugere no encontro cultural uma relação hierárquica e unilateral, onde uma das partes envolvidas imporá sua cultura sobre a outra, que, por sua vez, subjugada, perderá alguns de seus elementos constitutivos para assimilar outros advindos do influxo externo. Para Ortiz, em lugar da “aculturação”, o neologismo “transculturização” expressaria de maneira mais adequada o trânsito cultural que se dá neste tripo de encontro, abrindo caminho para a análise de uma mútua influência e a modificação dos sistemas culturais de ambas as partes como consequência. Além disso, dando maior complexidade ao conceito, o cubano descreve o fenômeno em três fases: desculturização, inculturização e neoculturização.

O conceito de Ortiz logo mobilizou diversos intelectuais da área da antropologia, como o polonês Bronislaw Malinowski e o mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán. Malinowski, que assinou um prólogo para o ensaio de Ortiz, defendeu o neologismo e aproveitou a situação para atacar a escola anglo-saxã de antropologia, acusando-a de uma perspectiva demasiadamente hierárquica e eurocêntrica em seus estudos. Gonzalo Aguirre Beltrán, por outro lado, em *El proceso de aculturación en México*, sugere um equívoco na interpretação de Ortiz no que diz respeito a origem grega ou latina dos prefixos que formam os vocábulos “aculturação” e “transculturização”, manifestando sua preferência pelo primeiro e refutando o segundo.

À parte disso, o conceito continuou atraindo o interesse de diversos intelectuais, sobretudo entre os estudiosos de literatura e cultura. O primeiro nesta linha a fazer uso do neologismo de Ortiz foi o venezuelano Mariano Picón-Salas em *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, de 1944, que o emprega como um sinônimo útil para a mestiçagem cultural, sem uma articulação teórica mais rígida. No entanto, diferentemente do cubano, que está interessado especificamente em questões nacionais, Picón-Salas se apropria da transculturização inserindo-a em um projeto de integração supra-nacional, a construção da América Hispânica. As origens dessa ideia remetem ao século XIX, e as obras de Simón Bolívar e José Martí. No entanto, enquanto estas figuras do século XIX buscaram a integração supra-nacional por via políticas, os intelectuais do século XX buscaram-na

por uma via culturalista. Nesta linha culturalista uma figura essencial foi o dominicano Pedro Henríquez Ureña, quem, desde as primeiras décadas do século, buscou reconhecer a especificidade da cultura hispano-americana, principalmente através da literatura, apontando que no desvio que a cultura europeia sofre no continente, que ele chama de “autóctone”, e nos seus cruzamentos com outros matizes culturais estariam as manifestações mais originais e as principais contribuições do continente à cultura ocidental.

Ángel Rama insere-se nesta linha de pensadores culturalistas e retoma em seus trabalhos algumas das principais ideias de Pedro Henríquez Ureña e de Mariano Picón-Salas. É importante ressaltar que as reflexões de Rama passam de uma visão supra-nacional da América hispânica, como visto nos dois intelectuais que o antecedem, para a de América Latina, integrando também o Brasil em seu mapa cultural. Aliás, interessa-lhe muito mais do que o mapa político do continente, seu mapa cultural, maneira que encontra de superar as fronteiras políticas e identificar identidades para além dos limites nacionais. Rama propõe, para a análise cultural do continente, o reconhecimento de uma unidade interna, que remonta aos idiomas oficiais comuns, português e espanhol, à colonização ibérica e ao desenvolvimento histórico relativamente contemporâneo de todos os países da região, mas também da diversidade, refletida na multiplicidade de culturas e nações distintas que o compõem. No que diz respeito à multiplicidade cultural do continente, Rama destaca a necessidade de se pensar tanto as variedades culturais regionais, que Rama considera culturas horizontais, quanto as variedades sociais e de classe, que coexistem por vezes no mesmo espaço, sobretudo nas áreas urbanas, o que chamará de culturas verticais.

O principal projeto que o crítico uruguaio buscou desenvolver ao longo de sua produção intelectual foi o de identificar as bases para que se tornasse possível uma leitura integrada das tradições literárias da América Latina. Como forças reguladoras comuns das tradições literárias que compõem o continente Rama reconhece o desejo de independência, originalidade e representatividade. Além disso, para ele a análise literária não deve se restringir à observação textual, mas deve levar em conta a inserção da literatura em um contexto cultural mais amplo para, desta forma, revelarem-se os processos simbólicos que subjazem a produção das obras.

Como forma de articular literatura e cultura é Ángel Rama retoma o conceito original de Fernando Ortiz em *Transculturación narrativa en América Latina* de 1982. O crítico reconhece a transculturação como o processo comum da constituição

da cultura latino-americana, sobretudo nas regiões onde, em detrimento de uma “vulnerabilidade cultural”, que apenas assimila a cultura do outro, ou de uma “rigidez cultural”, que renega as inovações externas, assumiu-se uma postura de “plasticidade cultural”, unindo a seletividade relativa aos elementos oriundos do influxo externo com a inventividade na ressignificação de valores resistentes da cultura interna.

Para a especificidade da análise literária, o uruguaio propõe o conceito de “transculturação narrativa”, apontando para isso a necessidade de algumas correções em relação à proposta original de Ortiz. A principal delas diz respeito à revisão do modelo dialético da transculturação proposta por Ortiz em três momentos (deculturação, inculturação e neoculturação) para um processo mais complexo que envolve perdas, redescobrimentos, seleções e incorporações que ocorrem concomitantemente no encontro cultural. Além disso, projeta que este fenômeno seja analisado em três níveis no objeto literário: a língua, as estruturas literárias e a cosmovisão.

A partir da obra de Rama o conceito ganhou novo fôlego e recebeu acolhida nos estudos culturais e pós-coloniais como forma de pensar a formação heterogênea das culturas latino-americanas e o lugar de enunciação dos produtores culturais daí advindos. Cornejo Polar, em artigo de 1994, vê na transculturação “una base epistemológica razonable al concepto (que considero fuertemente intuitivo) de mestizaje” (1994; p. 368). Ainda hoje o conceito de transculturação é revisitado por diversos autores, como Mary Louise Pratt, George Yúdice, Silvia Spitta, Román de La Campa e Mabel Moraña, para citar alguns. Alberto Moreiras, por exemplo, afirma terminalmente que “no hay cultura latino-americana sin transculturación” e que “La historia de la transculturación latinoamericana es la historia de la cultura latinoamericana” (2001; p.129), o que demonstra a relevância deste fenômeno para a compreensão do subcontinente latino-americano.

## **CAPÍTULO 2: FORMAÇÃO DO SAMBA E MODERNISMO BRASILEIRO**

Um olhar para a literatura e para a música popular do Brasil no início do século XX parece revelar manifestações culturais diametralmente opostas, no entanto, os processos transculturais pelo qual ambas passaram quase que simultaneamente fez com que, de seus lugares antagônicos e com processos praticamente inversos, encontrassem interesses e pontos em comum. No que diz respeito à literatura, as primeiras décadas do século são marcadas pelo impacto das vanguardas europeias do período pós-guerra, o que motivou que alguns artistas e escritores brasileiros, principalmente de São Paulo, colocassem em xeque o padrão acadêmico-realista que predominava no país e, em um segundo momento, buscassem nas manifestações populares e folclóricas, na fala coloquial e no universo cotidiano alguns de seus principais alicerces para a formação de uma identidade moderna, original e contemporânea frente aos debates e tendências estéticas universais. Desta mesma cultura popular, fala coloquial e universo cotidiano emergiu o samba, com sua origem na cultura oral dos migrantes que passavam a habitar os morros e os subúrbios do Rio de Janeiro, e encontrou na recém-chegada tecnologia de gravação sonora o suporte necessário para a passagem de um estágio “folclórico” para a formação de uma tradição e consolidação de um sistema cultural que possibilitou um processo de ascensão social de seus protagonistas.

Neste capítulo estudaremos em contraponto a efervescência da literatura modernista na cidade de São Paulo e os primórdios do samba gravado no Rio de Janeiro no início do século XX. Iniciaremos o estudo investigando as consequências dos fluxos migratórios nos meios culturais de ambos cenários e em um segundo momento nos deteremos mais especificamente no seu impacto sobre a visão de mundo, as estruturas formais e o uso da língua na literatura e na música popular deste tempo. Por fim, apresentaremos um balanço da importância e do legado desta geração de escritores e compositores para a tradição cultural brasileira.

### **1 Cultura e imigração**

Em 1902 Euclides da Cunha publicava a primeira edição de seu ensaio *Os Sertões*, uma interpretação do Brasil que denuncia em linguagem barroca a tragédia nacional que foi a Guerra de Canudos, revelando um país dividido em diferentes

temporalidades e dando um golpe fatal nos últimos resquícios que ainda resistiam de uma visão idealizada e romântica sobre o nordeste e o mundo rural de uma forma geral. Neste mesmo ano já se faziam perceber as transformações nos nossos maiores aglomerados urbanos que experimentaram neste período uma significativa explosão demográfica. Motivados pelo fim da Guerra de Canudos em 1897 e pela abolição da escravatura que havia se dado em 1888, grandes fluxos migratórios estavam em curso do Nordeste e das demais regiões rurais do país em direção às principais cidades brasileiras, sobretudo o Rio de Janeiro, então capital federal.

Em um período de cinquenta anos (entre 1870 e 1920) o Rio de Janeiro passou de pouco menos de 300 mil habitantes para mais de um milhão, e viu seus morros, bairros suburbanos e algumas regiões do centro da cidade serem ocupados por estes migrantes do interior do país que muitas vezes, na falta de melhores condições, levantavam barracões e moradias precárias, formando as primeiras favelas, que substituíram os cortiços do século XIX como modelo residencial das classes mais pobres. Possivelmente como forma de resistir no novo universo urbano que passavam a enfrentar, estes migrantes costumavam formar núcleos habitacionais de acordo com suas culturas originárias, o que possibilitou que alguns costumes e práticas do mundo rural subsistissem – ou se reinventassem – em seu novo cenário. José Ramos Tinhorão destaca a efervescência cultural que estes conglomerados propiciavam (1998, p. 265):

Reunidos, na qualidade de trabalhadores livres, para a aventura nova na vida urbana na grande cidade de mais de quinhentos mil habitantes na década de 1890, tais contingentes egressos do mundo rural tinham tendência a agrupar-se em núcleos de vizinhos segundo a origem regional: pernambucanos, sergipanos, alagoanos e, logo, em maior número, baianos. A consequência cultural da coexistência de tais comunidades regionais iria ser a tentativa de estender suas afinidades de origem às formas de diversão, o que transformaria a cidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX e inícios do século XX num verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural.

Estas comunidades encontravam-se em uma condição de “plasticidade cultural”, isto é, combinavam valores resistentes da cultura rural com valores modernos oriundos do novo contexto, pois, apartadas de suas regiões de origem, suas práticas culturais distanciavam-se de seus sentidos mais típicos e ganhavam novos significados no ambiente urbano. Esta mesma contingência poderia ter gerado uma postura de “rigidez cultural”, ou seja, o fechamento de tais comunidades para



manutenção de seus costumes originários, no entanto, as aglomerações por origem regional possibilitavam a revelação dos valores fortes destas culturas, evitando assim uma condição de “vulnerabilidade cultural” que culminaria com o apagamento das mesmas. No lugar disso, o que se viu foi um “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural”, como aponta Tinhorão no trecho transcrito.

Dentre os novos moradores do Rio de Janeiro, destacava-se o núcleo dos baianos, formando a maior colônia de migrantes não-fluminenses na antiga capital, no entanto, é possível apontar neste novo cenário urbano um crescente predomínio das culturas classistas ou verticais sobre as culturas regionais ou horizontais. Baianos, sergipanos, alagoanos e mesmo os cariocas mais pobres identificavam-se mais pela sua condição social do que por sua origem regional e se aproximavam cada vez mais, misturando seus hábitos culturais, sobretudo no que diz respeito ao lazer e ao entretenimento. Desta efervescência cultural dos subúrbios carioca emergira o maxixe, ainda em meados do século XIX, gênero musical do qual se originará mais tarde o samba, assim os ranchos e blocos carnavalescos de rua, que mais tarde seriam abafados pela política de repressão à vadiagem na capital fluminense.

Entre fins do século XIX e meados da primeira década do século XX surgiram inúmeros destes “ranchos”, nome dado aos desfiles de rua que tinham sua origem nos autos pastoris das celebrações natalinas. No entanto, para afastarem-se da conotação religiosa, esses desfiles foram adaptados para o período de carnaval sob a liderança do baiano Hilário Jovino Ferreira, fundador do primeiro desses grupos, o Rei de Ouro. Estes ranchos podem ser vistos como os antecedentes do modelo atual das escolas de samba, muitos já contavam até mesmo com espécies de carros alegóricos e eram embalados principalmente por chulas e marchas. A partir da segunda década do século XX este costume foi assimilado pela baixa classe média, formada principalmente por operários e trabalhadores do funcionalismo público, tornando o desfile mais comportado e sua música mais melódica, concorrência esta que fez com que os antigos ranchos populares se fragmentassem em inúmeras organizações carnavalescas chamadas de “cordões”.

José Ramos Tinhorão aponta uma “nítida linha de classe” nestes desfiles carnavalescos, tendo de um lado “os negros, mestiços e brancos mais pobres distribuídos caoticamente em centenas de desordenados cordões por toda a cidade” e do outro “a elite dessa mesma gente (...) em ranchos bem-comportados, a desfilar

entre os aplausos do grande público” (1998, p. 274). Dada esta clara divisão social, não tardou para que as medidas contra a “vadiagem” no Rio de Janeiro se fizessem sentir nestas manifestações culturais das classes mais baixas.

Sobre o caso, comenta Tinhorão (1998, p. 274-275):

Segundo depoimento unânime dos velhos foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a norma policial comum era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso. Os chefes dos terreiros do culto afro-brasileiro do candomblé (nome de origem baiana substituído no Rio de Janeiro pela designação menos respeitosa de macumba) precisavam tirar licença nas delegacias para realização de suas cerimônias ou festas nos fins-de-semana, mas nem assim garantiam seu direito. Por comodidade de ação policial, qualquer grupo reunido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros, era por princípio enquadrado como incurso nas disposições contra a malandragem e a capoeiragem.

Estas manifestações culturais precisaram se adaptar à situação e, como consequência, os festejos e ritos religiosos das classes mais baixas foram levados para locais privados para que pudessem resistir à repressão. Isso só foi possível graças à participação das chamadas “tias baianas”, mulheres que haviam conquistado uma melhor condição social que seus pares trabalhando geralmente como cozinheiras ou doceiras, e cujos rendimentos possibilitavam que alugassem antigos casarões cariocas dos idos tempos do II Império. Geralmente acumulando, além da condição econômica superior, uma posição relevante na hierarquia do candomblé, essas mulheres fizeram de seus casarões verdadeiros centros culturais das classes mais baixas, apadrinhando desde ritos religiosos até as festas mais mundanas, e foram as verdadeiras “mecenas” do período de formação do samba. A importância dessas “tias” na formação da nossa cultura popular urbana é até hoje lembrada nos desfiles carnavalescos pela tradicional ala das baianas, homenagem a estas importantes mulheres.

Muitas foram as “tias baianas” relevantes na década de 1910 no Rio de Janeiro, como a Tia Amélia (mãe de Donga, compositor de “Pelo Telefone”) e Tia Dadá, mas não há dúvidas de que a mais conhecida destas foi a Tia Ciata, moradora da Rua Visconde de Itaúna nº 17, que hoje assume um lugar quase mítico na história da formação de nossa música popular. Os enormes casarões burgueses alugados pelas tias baianas eram anteriores à explosão demográfica do Rio de Janeiro, construídos a partir de um modelo arquitetônico antigo que guardava muitos resquícios das casas de campo, com suas grandes salas e seu tradicional quintal interno, o que se mostrou a

estrutura perfeita para a realização dos eventos nelas ambientados. A descrição de José Ramos Tinhorão da casa de Tia Ciata nos dias de festa revela uma geografia quase alegórica do estado em que se encontrava então a música popular no país (1998, p. 276):

É que, como as casas obedeciam ao esquema longitudinal, com sala de entrada seguida de vários cômodos dando para o longo corredor que conduzia ao quintal, após passar pela sala de jantar e a cozinha, tal disposição permitia, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção sócio-cultural. Ou seja, na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão.

De certa forma, a geografia da casa da Tia Ciata não revelaria apenas uma projeção sociocultural, como aponta Tinhorão, mas também a aproximação de temporalidades distintas da música popular: canções antigas do mundo rural à entrada, na sala de jantar os temas em voga na época e no quintal, com o predomínio do improvisado e da dança, o espaço mais propício à inventividade – o passado, o presente e o futuro da nossa música popular reunidos em um mesmo casarão da Rua Visconde de Itaúna. O trânsito entre gerações era recorrente, e não apenas baianos frequentavam as casas dessas mulheres, mas também cariocas e todos os tipos que, por razões de classe ou de cultura, se identificavam e se aproximavam. No quintal de Tia Ciata costumavam se reunir muitos dos nomes que seriam protagonistas dos anos de formação do samba, como Donga, Sinhô e Pixinguinha, que passavam noites de folguedo improvisando versos e melodias. Um desses temas improvisados chamado pelos frequentadores do quintal de “Roceira”, provavelmente uma criação coletiva ao longo de muitas noites de festa, foi a base rítmico-melódica a partir da qual Donga gravou em 1917 a canção “Pelo Telefone”, tomada como o samba fundacional e da qual trataremos mais adiante.

É interessante notar que a elite cultural e os círculos letrados cariocas de forma geral mantiveram, nestas primeiras décadas do século XX, a identificação com os valores estéticos parnasiano-realistas do fim do século XIX, sem propor relevantes inovações no plano da arte e da cultura, salvo raras exceções de alguns escritores chamados pré-modernistas, como é o caso de Lima Barreto, por exemplo. Justamente

por conta destas migrações internas oriundas de diversas regiões do país que a cidade experimentou, as mais relevantes revoluções culturais ocorridas no Rio de Janeiro no início do século XX se deram na esfera da cultura popular, sobretudo nos festejos, na música e na dança.

O poeta paulista Oswald de Andrade, no livro de poesias *Pau Brasil* publicado em 1925, oferece no poema “noite no rio” um retrato modernista da capital carioca nestes anos, identificando-a principalmente com manifestações culturais populares, como se pode ver na transcrição abaixo (2017, p. 108):

**noite no rio**

O Pão de Açúcar  
É Nossa Senhora da Aparecida  
Coroada de luzes  
Uma mulata passa nas Avenidas  
Como uma rainha de palco  
Talco  
Fácil  
Árvores sem emprego  
Dormem de pé  
Há um milhão de maxixes  
Na preguiça  
Que vem do fundo da colônia  
Do mar  
Da beleza de Dona Guanabara  
Paixões de férias  
O Minas Gerais pisca para o Cruzeiro

Como dito, neste poema a cidade do Rio de Janeiro está identificada sobretudo com a efervescência da cultura popular. No retrato, há menção à música popular, com o soar na cidade de “um milhão de maxixes” enquanto “Uma mulata passa nas Avenidas/Como uma rainha de palco”, mesclando uma cena urbana cotidiana com a sugestão de uma espécie de desfile carnavalesco. Nas “Árvores sem emprego” e na “preguiça/Que vem do fundo da colônia”, impera o folgar e resta a sugestão de que costumes originários da era colonial subsistem e se reinventam na cidade moderna.

No mesmo livro de poesias, Oswald de Andrade oferece em “anúncio de São Paulo” também um retrato da capital paulista. Vale destacar que, se o Rio de Janeiro está identificado com a cultura popular e com tradições e costumes que remontam ao passado colonial, São Paulo é toda moderna e voltada para o futuro, como se pode perceber no poema transcrito abaixo (2017, p. 108-9):

### **anúncio de são paulo**

Antes da chegada  
Afixam nos ofices de bordo  
Um convite impresso em inglês  
Onde se contam maravilhas da minha cidade  
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto  
2.700 pés acima do mar  
E distando 79 quilômetros do porto de Santos  
Ela é uma glória da América contemporânea  
A sua sanidade é perfeita  
O clima brando  
E se tornou notável  
Pela beleza fora do comum  
Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados  
Para os negócios que aí se queiram realizar

No texto São Paulo aparece como a grande metrópole brasileira, “glória da América contemporânea” moderna e cosmopolita. É a cidade das novas oportunidades que se oferecem, por isso a forma de anúncio do poema, que a compara em inglês com a grande cidade norte-americana de Chicago, e ressalta suas qualidades, como o “clima brando”, a sanidade perfeita e suas belezas tanto urbanas (“sua construção”) quanto naturais (“sua flora”). O desfecho do poema reforça ainda mais este caráter de lugar das oportunidades, com o convite oficial da Secretaria da Agricultura oferecendo as informações necessárias para novos negócios. Sendo assim, é possível estabelecer um contraponto entre a representação das cidades, pois se em “noite no rio” são destacados resquícios culturais de um passado colonial que se manifestam na cultura popular, em “anúncio de São Paulo” a cidade está toda voltada para o novo, para o porvir e para o exterior.

Assim como o Rio de Janeiro, que recebeu grandes fluxos migratórios internos que transformaram a paisagem da cidade, São Paulo também passou por uma explosão demográfica na transição entre os séculos XIX e XX, no entanto, se destacam nela principalmente a imigração de estrangeiros. A ascensão dos cafeicultores do oeste paulista atraiu para a região muitos imigrantes europeus em busca de trabalho assalariado, ocupando o lugar que antes fora da mão-de-obra escrava nas lavouras de café. O excedente destes trabalhadores foi impelido a buscar a sorte na cidade de São Paulo, que deixava de ser um pequeno povoado às voltas do

colégio e da universidade, como fora até meados do século XIX, para se tornar um movimentado entreposto comercial.

O primeiro levantamento censitário brasileiro, realizado em 1872, registra 31.385 moradores em São Paulo, sendo destes 2.427 estrangeiros, com destaque, entre os europeus, para os portugueses (966), alemães (420), italianos (158) e franceses (133). Nas décadas subsequentes o crescimento da cidade é vertiginoso, passando de 64.934 habitantes em 1890 para 239.820 em 1900, quando São Paulo torna-se o centro da industrialização nascente no país. Este processo se acelerou durante a Primeira Guerra por conta da necessidade de substituições de importações e em 1920 São Paulo registrava a impressionante marca de 579.033 habitantes, sendo 205.245 estrangeiros, e outros 1.412 sem nacionalidade declarada - e mesmo entre os declarados brasileiros natos, possivelmente uma parcela significativa seja preenchida pelas primeiras gerações de descendentes de imigrantes.

Em menos de 50 anos São Paulo deixou de ser um acanhado povoado para ganhar ares de uma metrópole cosmopolita e naturalmente seus círculos intelectuais também cresceram. No entanto, diferentemente do Rio de Janeiro, que fora o principal centro cultural do país ao longo de todo o século XIX e desde meados da década de 80 se identificava e disseminava para o restante do país os valores estéticos parnasianos e realistas da Belle Époque, São Paulo não tinha uma herança cultural secular rigorosamente associada à cidade. Como muitos de seus habitantes eram estrangeiros e descendentes de imigrantes que não necessariamente se identificavam a tradição cultural precedente, a capital paulista aparecia como o cenário mais propício para a entrada no país de novas tendências culturais advindas das grandes metrópoles.

Em suma, pode-se dizer que Rio de Janeiro foi o palco principal onde se desenvolveu nossa música popular no início do século XX, com a revisão e modernização de tradições culturais longínquas. São Paulo, por sua vez, ainda sem uma identidade cultural formada e sem grandes tradições intelectuais em seus principais círculos letrados, foi o espaço perfeito para a entrada das novas tendências estéticas europeias e por consequência foi o cenário principal de efervescência da arte e literatura modernas no Brasil de então.

## 2 Gravação sonora e arte moderna

No mesmo ano de 1902, quando foi publicado *Os Sertões*, viria à público o primeiro registro fonográfico feito no Brasil, o lundu “Isto é bom”, gravado pela Casa Edson e protagonizado por dois artistas imigrantes do Recôncavo Baiano: o já então falecido compositor Xisto Bahia (1841-1894), que havia conhecido grande sucesso nos *music halls* e cafés-concerto do fim do século XIX como cantor e ator, e seu intérprete, o cantor Baiano, uma das vozes mais importantes dos primórdios da nossa música popular. É interessante pensar a razão de a música popular, sobretudo a canção, ter recebido um lugar tão privilegiado nos primórdios da gravação sonora no Brasil em detrimento de produções mais sofisticadas, como a música erudita ou o chorinho. Isso não se dá por razões de popularidade, mas pelas próprias condições técnicas do registro mecânico do som, ainda muito rudimentar neste período.

Sobre o assunto, comenta Luiz Tatit (2004, p. 94):

A idéia de gravar música erudita brasileira, que a esta altura já ostentava as criações de Carlos Gomes e flertava com o nacionalismo de Alberto Nepomuceno, sempre esteve fora de cogitação: nem os processos mecânicos estavam aptos a comportar tamanha complexidade sonora, nem os músicos viam necessidade de registro rudimentar de obras que já estavam consignadas em partituras. O mesmo se pode dizer da música popular instrumental que se filiava à tradição da música escrita: um chorinho de Ernesto Nazareth, por exemplo, passaria ao largo de toda e qualquer experiência fonomecânica em sua fase de implantação.

A tecnologia de gravação mecânica baseia-se no registro acústico do som em sulcos que são feitos em cilindros ou discos para serem reproduzidos em gramofones, então um aparelho de luxo na sociedade brasileira. A técnica já havia sido utilizada anteriormente no país para a gravação de vozes de figuras ilustres e era sabido que a qualidade sonora não seria capaz de registrar os ritmos mais folclóricos do batuque e no que diz respeito ao chorinho e à música erudita, como diz Tatit, mostrava-se insuficiente para dar conta com eficácia de todas as nuances musicais das composições, além do fato de esses músicos já terem encontrado na partitura um suporte adequado para difusão de seus trabalhos.

O impacto modernizador da gravação sonora fez com que um tipo de canção popular, cujo canto, distante das tendências operísticas, se aproximava da fala, e que já fazia sucesso nas casas noturnas de entretenimento através de maxixes, lundus, polcas e tangos ganhasse uma atenção especial das incipientes gravadoras. Ainda

assim, durante este período de gravações fonomecânicas - que se estendeu no país até 1927, quando chega a tecnologia de gravação elétrica - mesmo o registro dessas canções populares próximas da fala era um desafio, visto que o cantor deveria projetar sua voz de maneira que se sobressaísse do acompanhamento instrumental para adquirir clareza na dicção.

Sobre o tema comenta Luiz Tatit (2004, p. 121):

Nos últimos anos do período marcado pela Primeira Guerra, a potencialidade do sistema fonográfico começava a chamar a atenção dos artistas que, com maior ou menor pretensão, trabalhavam com a sonoridade. O fato de Bahiano, assim como outros intérpretes da mesma procedência, ter sido quase instantaneamente “adotado” pelos fomentadores da gravação no país indicava que as novas máquinas dirigiam-se também a uma nova realidade, dentro da qual havia pouco interesse em se conservar os valores estéticos e ideológicos que abriram o novo século.

Se a gravação de som encontrou na canção o modelo ideal para suas condições técnicas, esta nova tecnologia permitia que toda uma gama de compositores oriundos das camadas populares, geralmente sem acesso à leitura da partitura e sem qualquer tipo de formação tradicional em música, encontrasse nela o suporte adequado para que suas manifestações musicais deixassem o âmbito do folclore, da cultural oral, do improviso e do lazer e passassem a desenvolver uma linguagem e um gênero de canção que nos anos seguintes se cristalizaria na ainda incipiente indústria da música popular sob o nome de “samba”. Aquele que é tido recorrentemente pela historiografia como sendo o primeiro samba gravado corresponde à canção “Pelo Telefone”, registrada por Donga em 1916 na Biblioteca Nacional – que adiciona posteriormente o nome do jornalista Mauro de Almeida como seu parceiro de composição – e publicada pela Casa Edson no ano seguinte sob a indicação de “samba carnavalesco”, com interpretação do mesmo Baiano que havia cantado na gravação do lundu “Isto é bom” em 1902. Muitas polêmicas rondam este primeiro samba, desde quais seriam seus verdadeiros compositores, se foi realmente a primeira gravação com este indicativo de gênero ou até se realmente trata-se um samba no que diz respeito às suas características rítmicas, no entanto, o desenvolvimento secular do gênero tomou “Pelo Telefone” como seu marco fundacional.

No mesmo ano de 1917, quando é lançado “Pelo Telefone” e se iniciam os desdobramentos decorrentes desse evento no meio da música popular no Rio de Janeiro, no meio da “arte culta” em São Paulo há um acontecimento comparável



enquanto estopim para a renovação modernista nas linguagens artísticas: a Exposição de Pintura Moderna protagonizada por Anita Malfatti. Filha de imigrante italiano com mãe norte-americana, Anita Malfatti voltava de uma longa estada na Europa, principalmente na Alemanha, onde estudou com Fritz Burger, e nos Estados Unidos, onde foi aluna de Homer Boss e aproximou-se do expressionismo. Em 1917 organizou uma exposição em um salão no centro de São Paulo onde apresentou 53 telas suas – entre elas algumas hoje consideradas obras icônicas do modernismo brasileiro, como *O homem amarelo*, *Mulher de cabelos verdes* e *O farol de Monhegan* -, além de trabalhos de outros artistas estrangeiros vinculados às vanguardas europeias como Sara Friedman e Floyd O’Neale.

As obras, de tendência expressionista, apareciam como um corpo estranho em relação aos padrões aos quais estava acostumado o público brasileiro. Apesar da estranheza, a exposição atraiu a curiosidade do público, no entanto, no meio cultural especializado recebeu duras críticas, sendo a mais representativa delas aquela feita por Monteiro Lobato. Este, um dos principais intelectuais brasileiros e figura pública de grande prestígio, lhe dedicou no jornal *O Estado de São Paulo* um artigo intitulado “Paranóia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti” onde ataca duramente as propostas modernistas presentes nas obras expostas pela pintora. O primeiro parágrafo do texto é bastante representativo e dá testemunho claro dos valores atacados e defendidos pela crítica de Lobato:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins da estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se dêem como novos, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação.

Ainda que às avessas, a crítica de Lobato revela justamente os valores estéticos predominantes no final do século XIX que entrariam em colapso com o

impacto do surgimento da linguagem artística moderna, isto é, uma visão conservadora de arte, baseada em um cânone clássico, como atestam os nomes elencados pelo autor, que vão de Praxíteles a Rodin, todos eles artistas já consagrados na história da arte ocidental. Essa visão canônica da arte aparece identificada na alusão à “arte pura” inspirada pelos “processos clássicos dos grandes mestres”, comentados anteriormente. Por outro lado, as “teorias efêmeras” de “escolas rebeldes” vistas como “furúnculos da cultura excessiva” – termos que Lobato usa para se referir pejorativamente às vanguardas europeias do início do século XX, como o futurismo, cubismo, dadaísmo e outras -, identificadas pelo autor com a exposição de Anita Malfatti, são justamente as ideias que passariam a ganhar relevância com a ascensão da estética moderna no Brasil, que se inicia a partir deste evento.

Centralizadas na cidade de São Paulo, estas primeiras agitações modernistas culminariam alguns anos depois na Semana de Arte Moderna, evento liderado pelos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e que contou também com a presença da própria Anita Malfatti, além de outros artistas, como Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos. Ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna pretendia ser uma metáfora da independência cultural um século após a independência política, no entanto esteve mais próxima de ser uma espécie de festa de *debut* de uma nova linguagem artística que, nos círculos intelectuais do velho mundo já obtinha reconhecimento e de certa forma era o gosto estabelecido. Não há muito de particular nas primeiras expressões modernistas do país, sendo uma espécie de teatro ideológico da “velha arte” contra a “nova arte”, ainda assim o primeiro momento da manifestação modernista acabou tendo um caráter interno relevante, o de acertar um golpe derradeiro nos padrões estético-literários do final do século XIX, criando assim espaço para o surgimento de novas expressões artísticas, identificadas com as transformações do mundo ocidental no início do século XX e que se faziam sentir também no Brasil.

Findos estes primeiros eventos do modernismo brasileiro, as conquistas aparentes resultaram inúteis e ficou claro para seus protagonistas que o obstáculo da arte nacional não era a figura do burguês que seus poemas atacavam, nem mesmo a retórica caduca vigente no país. Revela-se então como grande dilema para o artista brasileiro o influxo cultural externo que moldara o pensamento do país desde a sua fundação e que o tornara completamente dependente da reprodução movimentos,

tendências e linguagens importadas e, por isso, incapaz de se revelar sozinho ou realizar as transformações pelas quais seu próprio cenário cultural clamava, tema que norteou muito do modernismo no Brasil a partir de meados de 1924.

Mário de Andrade, um dos protagonistas do primeiro modernismo no Brasil, em um artigo publicado originalmente em 1925 no *Jornal do Commercio*, faz no calor da hora um balanço do momento pelo qual passava a arte nacional, apontando algumas das limitações de nossa dinâmica cultural (ANDRADE in SCHWARTZ, 2008; p. 544-545):

O novo!... Esse foi o pensamento estético que nos agitou aqui durante a guerra. Onde estava o novo – lá? Lá fomos – que macacos! – buscar o novo nas Europas. E imitamos os “ismos”. Duas coisas diferenciavam a nossa imitação das anteriores: imitávamos o presente e não orientação já fundada fazia muito; e, tal e qual o Romantismo, seguíamos uma tendência universal.

Ou seja, há a constatação de um problema, a reprodução cultural, mas há também o reconhecimento de um saldo positivo nestes primeiros passos dados: se a nossa cultura continuou ainda importada, pelo menos neste momento superou o descompasso temporal com o Velho Mundo que marcara o século anterior e pôs-se em dia com a tendência universal do modernismo. Esse seria, na visão dos nossos artistas modernos, o primeiro passo para a transformação de uma perspectiva passiva, de meros consumidores de estéticas europeias ultrapassadas, para uma atuação ativa nas evoluções artísticas de seu tempo. Esta postura diferenciada é o que Mário de Andrade chama neste artigo de “arte de ação” (2008; p. ?):

O que significa e vai honrar nosso movimento é a sua fase atual, evolução de certas tendências obscuras ainda naquele tempo porém já existentes nas primeiras obras que criamos. A principal delas é fazer uma arte de ação. (...) Estamos com o espírito inteiramente voltado para o Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação.<sup>2</sup>

O comentário de Mário de Andrade revela que em um primeiro momento o movimento modernista paulista esteve próximo de uma emulação brasileira de conflitos estéticos ocorridos na Europa quase uma década antes, ou seja, uma confirmação da dependência cultural que o país vivia desde sua colonização. Em um segundo momento algo distinto parece haver se operado, e inicia-se uma fase construtiva no modernismo paulista, a “arte de ação”.

---

<sup>2</sup> A edição salta da página 544 para a 553.

Desde o início do processo de colonização o Novo Mundo foi visto como o terreno da barbárie em contraponto à civilização e o progresso, identificados com a cultura europeia. Essas ideias reforçaram a dependência cultural e estética em nosso continente, que continuaram vigentes mesmo após conquistas políticas. Acontece que se antes valorizava-se a razão e a civilidade, a linguagem modernista inverte estes valores - põe em xeque a razão e o progresso e deposita sua crença na barbárie e na selvageria como forças de renovação artística. Ou seja, o que antes alimentara um sentimento de inferioridade cultural no Novo Mundo, a ideia de barbárie, agora alimenta sua autoestima. Possivelmente motivados pela percepção destes novos valores, produz-se um significativo conjunto de obras ao mesmo tempo estranho à tradição artístico-literária brasileira conhecida até então e infiel ao modernismo importado da metrópole, com um desvio muito grande de sua versão primeira e acompanhado de um pensamento crítico radical por parte de alguns de seus principais agentes.

Interessa-nos para este debate principalmente a época da produção literária de Oswald de Andrade que vai de 1924 a 1928, da poesia *Pau Brasil* à *Antropofagia*. É possível perceber neste caminho poético uma tomada de consciência cultural e sua apuração, que resulta na valorização da cultura popular, especialmente da fala coloquial, e do folclore nacional nos meios culturais eruditos.

## **2.1 Pau-Brasil e o samba**

O livro de poemas *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, foi lançado em 1925, no entanto o “Manifesto da poesia pau-brasil”, retomada no livro de poemas em forma menor sob o título de “falação”, já havia vindo a público no dia 18 de março de 1924, no *Correio da Manhã*. Este texto, de estilo conciso, com uma sintaxe minimalista aliada a uma técnica de justaposição de imagens e pensamentos, ainda que necessite de uma leitura ativa e participativa por parte do leitor para preencher e ligar todo o projeto poético proposto, deixa objetivamente esclarecido o que combate: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 1970, p. 7).

O projeto da Poesia Pau-Brasil é ser um divisor de águas dentro da cultura nacional, até então importadora de cultura estrangeira, fazendo-a virar ao avesso a hierarquia centro-margem, tornando-se, por sua vez, uma exportadora de poesia. A

única possibilidade para isto seria rompendo com a metrópole e tornando-se centro de si mesma, assumir sua alteridade e sua temporalidade específica: “Apenas brasileiros de nossa época. (...) Sem comparações de apoio.” (p. 10) O “Manifesto da poesia Pau-Brasil” ainda está bastante próximo ao primeiro momento modernista, experimental e provocativo, e continua também um combate interno na cultura brasileira, mas desta vez porque Oswald reconhece que a dependência colonialista não está apenas na relação da cultura nacional com as culturas estrangeiras, mas principalmente no interior dela mesma: “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia.” (p. 8) Por isso, pouco à frente no texto, explicita o grande objetivo de sua nova poética: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão. *Ver com olhos livres.*” (p. 9).

Seus preceitos composicionais são pautados pontualmente (p. 7-8):

“Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carroserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala”

Destes, os dois últimos são particularmente interessantes: *outra visão de mundo e outros valores*. Afirmar sua diferença é a possibilidade, para Oswald, de o brasileiro de sua época se tornar um produtor de cultura autônomo. Seu método consiste principalmente em aceitar – e valorizar - “a contribuição milionária de todos os erros” (p. 6), pois não se tratam propriamente de erros, mas de desvios de uma expressão originária de outro contexto cultural. Estes erros ou desvios são o que há de mais poderoso para a cultura periférica, pois é neles que ela mostra suas facetas mais originais, subvertendo uma expressão cultural pré-estabelecida, por fim “tudo revertendo em riqueza” (p. 5), como dito pelo autor.

Ainda neste mesmo manifesto, assim como o fez Mário de Andrade no artigo citado anteriormente, Oswald de Andrade faz também um levantamento do que foi o modernismo em seu início, onde mostra uma clareza de visão impressionante, dado que a Semana de Arte Moderna havia sido apenas dois anos antes. Aponta ele: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.” (p. 9). Ou seja, por sua visão ainda limitada, o papel do modernismo dos primeiros dois anos, que Oswald chama de futurismo por relação com o movimento

européu liderado por Marinetti, do qual traz muitas referências, foi colocar em dia o atraso nacional com o que havia de já consumado na metrópole, abrindo espaço para a ascensão de uma expressão em busca da originalidade e independência culturais, que se inicia com a Poesia Pau-Brasil e seu manifesto.

Apesar de ainda manter algo do caráter destrutivo que caracterizou nossas primeiras expressões modernas, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” rompe com muito do que esse movimento propunha inicialmente no país. Percebe-se que esta consciência, que se iniciou em 1924 com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, alcançou sua maturidade no “Manifesto Antropófago”, publicado em maio de 1928 no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Mesmo havendo uma espécie de continuidade entre os dois, neste segundo manifesto o autor não oferece exatamente uma luta ou um caminho, mas uma postura cultural altamente complexa e desenvolvida a se adotar frente ao outro - e que, de certa forma, se aproxima como intuição da ideia de transculturação desenvolvida de forma teórica pelo cubano Fernando Ortiz poucos anos depois, de que tratamos no primeiro capítulo. Ou seja, se o “Manifesto Pau-Brasil” era a deflagração de um problema, no “Manifesto Antropófago” havia uma proposta para se lidar com ele.

A antropofagia cultural surge a partir de uma metaforização do ritual antropófago realizado pelos índios que habitavam o Brasil desde antes do descobrimento. Estes, quando admiravam alguma característica de um inimigo feito prisioneiro, realizavam um ritual de canibalismo, dividindo-o e o comendo entre toda a tribo, pois acreditavam que assim o atributo admirado no outro passaria a fazer parte dos potenciais de sua tribo. A antropofagia cultural de Oswald de Andrade faz o mesmo com as culturas estrangeiras: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (p. 13). O que lhe interessa de culturas estrangeiras ele absorve, tornando-a sua, não a partir de uma hierarquização, mas de uma deglutição selecionada – não se trata de um empréstimo e não há nenhuma espécie de débito nisto; é uma simples tomada ou apropriação.

Há uma evolução na noção de cultura de Oswald, que vem ao encontro do que hoje se discute sobre o conceito. Vendo a cultura como sistema aberto de interações com outros sistemas, e tendo uma compreensão da possibilidade de desconstrução de qualquer hierarquia centro-margem a partir da postura e do olhar que assume para o outro, a proposta de Oswald não é ufanista, como propunham seus contemporâneos da Escola da Anta com o verde-amarelismo, mas crítica. Sua

proposta é vincular a produção cultural do país com a sua própria realidade, enfrentando de frente seus problemas e deficiências com o intuito de retirar disso frutos estéticos de qualidade e diferença, combinando aspectos da linguagem modernista ocidental, como o verso livre, por exemplo, com a busca do poético na expressão coloquial, no cotidiano brasileiro e nas manifestações populares e folclóricas do país.

Se por um lado os modernistas paulistas se interessavam pela independência e pela originalidade nas expressões culturais eruditas brasileiras, algo semelhante se dava no âmbito da nossa música popular na cidade do Rio de Janeiro. Ao perceberem as novas condições que os avanços tecnológicos possibilitavam, alguns compositores populares perceberam que aqueles ritmos até então improvisados nos fundos dos quintais dos casarões das tias baianas ganhavam relevância e passaram a se preocupar com a definição de um gênero - o samba -, e com a autoria das canções, questões até então consideradas pouco relevantes. A música popular, elevada a um novo patamar pelas técnicas de gravação sonora, propiciava uma forma de representatividade cultural para estes artistas emersos há pouco da cultura oral e folclórica.

A origem da palavra “samba” é bastante difusa. Alguns estudos apontam tratar-se de uma corruptela da palavra *semba*, nome de uma dança moçambicana que, trazida para o Brasil pelos negros escravizados deste país, deu origem à umbigada, dança cujos movimentos simulam o ato sexual e que esteve relacionada ao ritmo do lundu no período colonial. Outros indicam que samba seria o nome dado às rodas de canto e dança acompanhados por palmas, costume típico da Bahia, sobretudo no século XIX. Pode-se dizer que ambas afirmativas são verdadeiras e a própria origem da palavra “samba” acaba remontando a manifestações culturais que sem dúvida estão ligadas à origem do gênero musical homônimo. No entanto seria descabido pensar que estes compositores populares tivessem conhecimento epistemológico da palavra, e a adoção do termo para designar um novo gênero musical se deu naturalmente no âmbito da cultura popular urbana de então.

No Rio de Janeiro do início do século XX o termo “samba” circulava como uma gíria para designar qualquer verso cantado, como comprova o testemunho de João da Baiana registrado por Tinhorão em sua *História social da música popular brasileira* (1998, p. 267):

Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo. Os verso que o palhaço cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho tinha as chula de palhaço de guizo. Agora, tinha a chula raiada, que era o samba do partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba do partido alto.

A canção “Pelo telefone”, assinada por Donga em parceria com Mauro de Almeida e publicada em 1917, é tomada como o primeiro samba gravado brasileiro. Recentemente pesquisas históricas vêm revelando gravações anteriores à de “Pelo Telefone” já identificadas pelo gênero “samba”, no entanto a primeira delas a reverberar de forma marcante na sociedade foi aquela assinada por Donga, por isso esta assume a função histórica de representar nosso “samba fundacional”. O feito de Donga, ao publicar “Pelo telefone” em 1917 identificado com o gênero de “samba carnavalesco”, para além dos interesses pessoais que pudessem estar envolvidos, pode ser visto como um esforço de originalidade e representatividade no âmbito da nossa música popular.

De certa forma, “Pelo Telefone” está musicalmente mais próximo do maxixe do que daquilo que hoje identificamos como samba, mas o próprio feito de classificá-lo como “samba carnavalesco” é significativo. Identificar uma composição como “lundu”, “marcha”, “maxixe” ou qualquer outra designação rítmica já em voga seria ligá-la a tradições já definidas cujas origens remontariam a outras épocas e regiões ou até mesmo para fora do perímetro nacional. Por outro lado, chamá-lo “samba carnavalesco” sugere algo de novo, cuja origem estaria ali mesmo, naquele momento e naquele lugar, além de ligar diretamente o ritmo ao carnaval, o que aparece como uma estratégia funcional para difundir o seu consumo. Neste registro o samba surge como um novo gênero – o primeiro surgido no Brasil na era das gravações sonoras -, de temática urbana e que daria testemunho de uma forma de vida alegre e espontânea – carnavalesca - tida como típica dos subúrbios cariocas.

A canção atingiu grande popularidade no Rio de Janeiro e não tardou para que alguns companheiros de Donga nas noitadas na casa de Tia Ciata - como Sinhô, Pixinguinha e até mesmo a própria Tia Ciata - requeressem sua parcela de participação na criação do tema. Estes nomes continuaram omitidos no registro de “Pelo Telefone”, sendo posteriormente adicionado como parceiro de composição apenas o nome do jornalista Mauro de Almeida, o “Peru dos Pés Frios”, quem provavelmente tenha participado na definição da escrita da versão oficial da letra da



canção. Toda essa polêmica em volta da composição evidenciou para esta classe ascendente de músicos uma questão que até então não os preocupava: a da autoria.

Sobre a questão da autoria, escreve Luiz Tatit (2004; p. 121):

O conhecido relato histórico do sucesso de Bahiano interpretando “Pelo Telefone” em 1917 e provocando uma intensa, e ainda inacabada, discussão sobre a autoria do primeiro samba, demonstra, na verdade, que nesse momento se consolidava uma nova consciência até então desvinculada da prática desses improvisadores. O mais rápido, e “esperto”, foi Donga que correu à Biblioteca Nacional e registrou o famoso samba exclusivamente em seu nome. Mais tarde, Mauro de Almeida integrou-se à composição como parceiro (...) O aceno da Casa Edison aos instrumentistas que não se julgavam músicos e aos versejadores que não se julgavam poetas abalou o modo de vida do grupo e até o coleguismo que reinava no meio boêmio.

Enquanto imersos na cultural oral, estes versos improvisados eram tomados como uma criação coletiva que possivelmente ganhasse variações todas as noites sem que uma delas adquirisse a condição de versão definitiva. As próprias apresentações destes músicos estavam muito mais ligadas à diversão do que a qualquer pretensão de lucro financeiro ou profissionalização. No momento em que o tema recebe um registro, deixando o âmbito do folclore para ingressar na indústria cultural, e alcança largo sucesso popular, trazendo reconhecimento público também ao seu compositor, além da possibilidade de benefícios financeiros, a situação destes artistas se transforma. Tinhorão (1998, p. 279) comenta como o lançamento exitoso de “Pelo Telefone” serviu para que os compositores populares vissem naquela música que até então servira para animar as noites de lazer sem maiores pretensões uma possibilidade de profissionalização e ascensão social:

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatros de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (como o Assírio, no subsolo do Teatro Municipal), casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo também, de estúdios de rádio -, provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização.

De certa forma, toda a polêmica em torno da autoria da canção registrada por Donga funcionou como um catalisador para organização de um “sistema cultural do samba” – esses compositores, até então inseridos em uma cultura ágrafa e marginalizada, passam a ter acesso à gravação fonográfica e difundem largamente

seus sambas, criando um público crescente e tornando o ritmo cada vez mais popular. Já em 1918, ano seguinte ao lançamento de “Pelo Telefone”, estão registrados diversos outros sambas publicados para o carnaval, sendo alguns dos mais representativos “O Malhador”, parceria entre Pixinguinha, Donga e Mauro de Almeida, e o tão exitoso quanto polêmico “Quem são eles?”, composição inaugural de Sinhô, ambos gravados pela Casa Edison com interpretação do cantor Bahiano.

## 2.2 Definição da canção e libertação do poema

Os impactos modernizadores das técnicas de gravação sonora sobre a música popular e da estética moderna sobre a nossa arte e literatura afetaram não só o ideário dos nossos artistas, mas também as estruturas formais de ambas linguagens. No âmbito da poesia, o modernismo foi um golpe fatal sobre as receitas poéticas parnasianas que imperavam desde o século XIX, fazendo com que o verso metrificado e rimado cedesse lugar ao verso livre e branco enquanto os próprios limites entre os gêneros literários se dissolvem em experimentalismos. No âmbito da música popular, por outro lado, passa-se a buscar o estabelecimento de um gênero, o samba, como vimos no ponto anterior, e uma definição da forma da canção, como veremos a seguir.

No que diz respeito à literatura, o poema “Os sapos” de Manuel Bandeira, uma paródia do texto “Profissão de fé” de Olavo Bilac lida durante os festejos da Semana de Arte Moderna, dá testemunho do desgaste em que se encontravam as formas tradicionais de poesia entre os poetas modernos. Neste, os poetas parnasianos, principal alvo de sátiras dos primeiros momentos do modernismo brasileiro, aparecem transfigurados em sapos que se gabam de suas virtudes poéticas, como se pode ver no fragmento transcrito abaixo:

O sapo-tanoeiro,  
Parnasiano aguado,  
Diz: - “Meu cancionero  
É bem martelado.

Vede como primo  
Em comer os hiatos  
Que arte! E nunca rimo  
Os termos cognatos

O meu verso é bom  
Frumento sem joio  
Faço rimas com

Consoantes de apoio

Vai por cinquenta anos  
Que lhes dei a norma:  
Reduzi sem danos  
A fôrmas a forma

Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas...”<sup>3</sup>

Enquanto no texto original de Bilac o poeta é comparado ao ourives, aquele que cria joias delicadas e finas, em “Os sapos” a comparação é mais grosseira, pois o sapo-poeta é um tanoeiro, alguém que trabalha na fabricação de tonéis, e um “parnasiano aguado”, ou seja, um poeta inconsistente, como sugere o adjetivo empregado. Seu autoelogio afirma apenas virtudes formais de sua poesia relacionadas à métrica (“Vede como primo/ Em comer os hiatos”) e à rima (“E nunca rimo/ Os termos cognatos” e “Faço rimas com/ Consoantes de apoio”). Como indicado na quarta estrofe, essa visão do objeto poético age de maneira a reduzir a uma fôrma, ou seja, à repetição de algo pré-estabelecido, a forma do poema, algo, por sua vez, virtualmente ilimitado em suas potencialidades. Por isso no último quarteto transcrito o sapo-poeta proclama o fim da poesia, superada pelas “artes poéticas”, identificadas unicamente com seus aspectos técnicos, suprimindo sua própria poeticidade enquanto expansão da subjetividade.

Formalmente em “Os sapos”, Bandeira optou pelo uso do verso metrificado em redondilhas menores, o que não deixa de ser também uma atitude satírica, pois este tipo de verso é identificado com a poesia popular e atípico para os padrões da poesia culta do fim do século XIX identificada com as tendências parnasianas. Por isso, como reação ao esgotamento desta estética e seu exacerbado culto à forma, a estética modernista é libertária, como se pode ver em “Poética”, também de autoria de Manuel Bandeira, transcrito integralmente abaixo:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de  
[apreço ao Sr. Diretor.  
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um  
[vocábulo  
Abaixo os puristas

---

<sup>3</sup> BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. P. 24.

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis  
 Estou farto do lirismo namorador  
 Político  
 Raquítico  
 Sifilítico  
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo  
 De resto não é lirismo  
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de  
 [cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc  
 Quero antes o lirismo dos loucos  
 O lirismo dos bêbedos  
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber de lirismo que não é libertação.<sup>4</sup>

Em “Poética” os padrões formais parnasianos são vistos como uma estética sobretudo burocrática, cujo “lirismo comedido” e “bem comportado” acaba por suprimir a própria poeticidade (“De resto não é lirismo”) de maneira que o poema aproxima-se mais de uma tabela de contabilidade do que de um texto literário. No lugar disso, o poeta defende um lirismo libertário e o faz tanto tematicamente quanto formalmente. Tematicamente ao refutar os padrões estéticos parnasianos “puristas” em defesa do “lirismo dos loucos” e “dos bêbedos”, recheado de “barbarismos universais”, de “sintaxes de exceção” e de ritmos inumeráveis. Este desenvolvimento temático é acompanhado pela forma do poema, construído em versos livres de extensões variadas, alguns extremamente longos, assemelhando-se mais à prosa do que à poesia, prescindindo da rima e rompendo com aspectos gramaticais, principalmente no que diz respeito à pontuação, como se pode notar principalmente no terceiro (“Do lirismo funcionário público...”) e décimo quinto versos (“Será contabilidade de tabela de co-senos...”).

Como afirmado no desfecho de “Poética”, interessa aos poetas modernistas da primeira geração apenas a estética da libertação e do novo, por isso seu projeto literário está voltado sobretudo para a dissolução das formas tradicionais e para a criação de limiares entre os gêneros. Este movimento pode ser identificado não apenas na poesia, mas também nos romances, como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, definido pelo próprio autor como um antirromance, onde os capítulos se estruturam de forma que se assemelhem mais à poesia moderna do que aos padrões romanescos tradicionais. Acontece que, se por um lado a poesia

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982. P. 63.

moderna afastava-se de suas formas tradicionais e misturava gêneros, por outro, na música popular percebe-se na mesma época o início de uma definição de gênero, o samba, que passa a se afastar da estrutura livre dos improvisos das noites de festa nas casas das tias baianas para partir em busca de uma forma mais estabelecida para sua canção.

Como dito anteriormente, em 1916 Donga registra a “Pelo telefone” na Biblioteca Nacional e em 1917 ela é lançada pela Casa Edson na voz de Baiano. No que diz respeito à estrutura rítmica, a composição está ainda muito próxima do maxixe, gênero dançante mais célebre no Rio de Janeiro do início do século XX, mas é publicado com a identificação de “samba carnavalesco”, questão que já abordamos no ponto anterior. O caráter de improvisado do qual se originou o samba “Pelo Telefone” - o tema “Roceira” - lapidado ao longo de diversas noites no quintal de Tia Ciata, está de certa forma mantido em sua gravação original, tanto na ingenuidade maliciosa que predomina na melodia e letra, quanto na estrutura titubeante e um pouco desordenada da canção.

Abaixo segue transcrição integral da letra, seguida de seu comentário:

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar

Ai, ai, ai  
É deixar mágoas para trás, ó rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz e verás

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

Ai, se a rolinha  
Sinhô, Sinhô  
Se embarçou  
Sinhô, sinhô  
É que a avezinha  
Sinhô, sinhô  
Nunca sambou

Porque este samba  
Sinhô, sinhô  
É de arrepiar  
Sinhô, sinhô  
Põe perna bamba

Sinhô, sinhô  
Mas faz gozar

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

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

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

Queres ou não  
Sinhô, Sinhô  
Vir pro cordão  
Sinhô, Sinhô  
É ser folião  
Sinhô, Sinhô  
De coração

Porque este samba  
Sinhô, Sinhô  
É de arrepiar  
Sinhô, Sinhô  
Põe perna bamba  
Sinhô, Sinhô  
Mas faz gozar

Quem for bom de gosto  
Mostre-se disposto  
Não procure encosto  
Tenha o riso posto  
Faça alegre o rosto  
Nada de desgosto

Ai, ai, ai  
Dança o samba com calor, meu amor  
Ai, ai, ai  
Pois quem dança não tem dor, nem calor

No que diz respeito à melodia, “Pelo Telefone” foge da estrutura das canções mais tradicionais. Estas são costumeiramente compostas por um segmento melódico que funciona como *verso* (caracterizado pelo desenvolvimento temático da canção e como preparação para o refrão, geralmente recebendo variações de letra sobre a mesma melodia repetida), e outro como *refrão* (o “clímax” da música, geralmente repetido ao longo da canção), sendo algumas vezes adicionada também a *ponte*

(passagem que funciona como transição entre verso e refrão). Já “Pelo Telefone” apresenta quatro conjuntos melódicos distintos, dois deles funcionando como versos e dois como refrãos.

O primeiro segmento melódico que cumpre a função de verso na canção aparece na primeira estrofe (“O chefe da polícia...”) e se repete na quinta (“O ‘Peru’ me disse...”) e nona estrofes (“Quem for de bom gosto...”) com letras diferentes. Este segmento melódico está sempre ligado à mesma melodia de refrão que aparece na segunda (Ai, ai ai/ É deixar mágoas para trás...), sexta (Ai, ai, ai/ Aí está o canto triunfal...) e décima estrofes (Ai, ai, ai/ Dança o samba...), também com letras diferentes, sendo o refrão sempre cantado duas vezes, primeiro pela voz única do cantor e depois repetido em coro. O outro conjunto melódico, que aparece menos vezes na canção, toma como versos a terceira (“Tomara que tu apanhes...”) e sétima estrofes (“Se quem tira o amor dos outros...”), com letras diferentes, e como refrão a quarta (“Ai, se a rolinha...”) e oitava (“Queres ou não...”), com variação de letra nos primeiros quatro versos e repetição nos versos seguintes, também apresentando um revezamento entre a voz do cantor e o coro que sempre repete em resposta “Sinhô, sinhô”.

Em “Pelo Telefone”, a estrutura atípica da canção, com dois conjuntos de versos e refrãos distintos, é resultado de um gênero em formação, ainda tateando uma “forma ideal”, algo que se tornaria mais palpável nas décadas seguintes. A falta de unidade melódica de “Pelo Telefone” é um resquício da colagem de temas variados realizada por Donga, que fez de “Pelo Telefone” uma verdadeira colcha de retalhos de melodias folclóricas e improvisos do quintal de Tia Ciata. Além da variedade melódica, resquícios dessa origem improvisada da canção também podem ser apontados na repetição do tema instrumental de introdução, que aparece entre as estrofes segunda e terceira, quarta e quinta, sexta e sétima, oitava e nona, e novamente no fechamento da música. Nas rodas de improviso o tema instrumental é geralmente utilizado para indicar o fim de um ciclo de improvisos e início de outro e em “Pelo Telefone” surge em função análoga, separando os conjuntos distintos de versos e refrãos e anunciando suas variações.

No que diz respeito à letra da canção, assim como na estrutura melódica, é possível apontar também algumas quebras de unidade. O tema central é sem dúvidas o carnaval, representado como o momento de entregar-se à festa (“Não se questione para se brincar...”) e esquecer as tristezas (“É deixar mágoas para trás, ó rapaz...”), e

em seu tom predomina uma malícia ingênua. A música se desenrola como um convite ao folguedo e à diversão, sendo citados alguns elementos típicos carnavalescos como “o chefe da folia”, o “cordão” e o “folião”. Também há um esforço na própria letra da canção em defini-la como um samba (“Porque este samba...”) e em associar este gênero musical ao carnaval (“Aí está o canto ideal, triunfal/Viva o nosso carnaval sem rival”). No entanto, algumas passagens não apresentam uma ligação tão explícita com o tema carnavalesco, como na terceira (“Tomara que tu apanhe...”) e sétima (“Se quem tira amor dos outros...”) estrofes, onde o assunto são os amores roubados, ou na quinta estrofe (“O ‘Peru’ me disse...”) onde temos versos de sentido frágil em que aparecem citações ao “Peru” e ao “Morcego”, provavelmente referindo-se respectivamente a Mauro de Almeida, jornalista que divide a autoria da canção com Donga e que era conhecido como o “Peru dos Pés Frios”, e Norberto do Amaral Júnior, figura recorrente da boemia carioca conhecido popularmente como “Morcego”.

O trabalho de ajuste e definição da letra “oficial” provavelmente tenha sido a principal contribuição de Mauro de Almeida à composição de “Pelo Telefone”, o que não deixa de ser, ainda que timidamente, uma aproximação inicial entre o mundo das letras e o universo do samba, tendo em vista que o Peru dos Pés Frios era dramaturgo e jornalista. Ainda assim, o caráter de improvisado do qual se origina este primeiro samba se mostrou pouco tempo após seu lançamento, quando variações da letra da letra oficial passaram a vir à público requisitando o posto de versos “legítimos”. Uma dessas variações se tornou ainda mais popular que a letra gravada e é apontada por muitos como a letra “original”, sobretudo a primeira estrofe, transcrita abaixo:

O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Manda me avisar,  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar

Grande parte das regravações que “Pelo Telefone” recebeu ao longo de sua história secular apresentaram essa versão da letra cantada no primeiro verso, caso das versões de MPB4 em 1970, Martinho da Vila em 1973, Joyce em 1976 e até mesmo o próprio Donga, ao acompanhar Chico Buarque na execução deste samba no programa da Hebe na TV Record no ano de 1966, canta esses versos. De fato, soa bastante



verossímil ser esta a versão primeira da melodia. A letra oficial de “Pelo Telefone”, com seu convite ao carnaval, soa leve e “politicamente correta”, o que possivelmente tenha inclusive facilitado sua difusão na época, no entanto, essa outra versão satiriza o chefe da polícia, tradicional opositor dos sambistas que eram neste tempo reprimidos pelas ações policiais contra a vadiagem, ou seja, canta a sua própria realidade. Há inclusive, nesta versão satírica da letra, a sugestão da ação corrupta da polícia ao relacionar a figura do mandatário da ordem à roleta, tendo em vista que os jogos de azar também eram uma atividade ilícita.

Pode-se perceber nestes exemplos de poesias modernas e nesta canção fundacional do samba que tanto a literatura quanto a música popular buscavam novas formas de expressão no início do século XX. Na poesia, a ruptura com elementos formais tradicionais, como a métrica e a rima, abre caminho para que se afaste dos poetas qualquer concepção simplista do que é o poético, como as “receitas” formais parnasianas, e possibilita que se passe repensar e experimentar de forma radical a liberdade estrutural na poesia. Ao mesmo tempo, no âmbito da canção popular, motivados pelos avanços propiciados pelo suporte de gravação, podemos perceber o esforço de uma gama de músicos em identificar um modelo de canção. Este é um esforço conjunto, que tem seu primeiro passo no registro de “Pelo telefone” de Donga, mas que se desenvolve também no trabalho de outros autores seus contemporâneos, como Sinhô, Pixinguinha, entre outros, e que atinge um resultado mais definitivo com as gerações subsequentes de compositores, sobretudo a partir da década de 30, com a difusão do rádio e a popularização dos discos.

### **2.3 A fala coloquial**

Como dito no início deste capítulo, se analisarmos em conjunto a canção popular e a literatura do início do século XX percebemos manifestações culturais diametralmente opostas, mas que de seus lugares antagônicos e com processos praticamente inversos, encontram interesses e pontos em comum. No que diz respeito ao uso da língua podemos perceber o mesmo. Os poetas modernistas, buscando afastar-se do beletrismo e da linguagem bacharelesca que marcaram a poesia parnasiana do final do século XIX, buscaram no uso despojado e coloquial da língua uma forma de dessacralizar a linguagem literária, aproximando-a do cotidiano e da vida corriqueira. Por outro lado, a canção popular, surgida naturalmente como uma

expansão da fala, buscaria por vezes no uso rebuscado da língua portuguesa uma marca de poeticidade, como veremos a seguir.

Nossos primeiros modernistas buscaram valorizar a cultura popular e o folclore em busca de uma expressão tipicamente brasileira e a língua teve grande importância neste projeto. O rompimento com a gramática e com a ortografia oficial foi um dos artifícios mais recorrente, como se pode perceber na redação do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, onde a grafia da palavra ‘se’ aparece como ‘si’ e não há distinção entre ‘mas’ e ‘mais’, aparecendo sempre escrito da segunda maneira como forma de se aproximar da fala, por exemplo. Ainda assim, é importante destacar que, embora os poetas modernistas brasileiros busquem nas manifestações populares sua fonte de inspiração, estes autores não veem a si mesmos e suas produções como pertencentes à esfera popular, o que fica claro se analisarmos o poema abaixo, de Oswald de Andrade (2007, p. 38):

#### **vício na fala**

Para dizerem milho dizem mio  
Para melhor dizem mió  
Para peor pió  
Para telha dizem têia  
Para telhado dizem teado  
E vão fazendo telhados

Neste poema, se contrapõe o falar correto à capacidade de ação, especificamente nos versos finais. Se alguns falam correto “telhado”, aqueles que falam a variante popular da língua, “teado”, são aqueles que os constroem. No entanto, o que parece relevante destacar é que o eu-lírico do poema distancia-se daqueles que representa ao conjugar o verbo *dizer* na terceira pessoa do plural, sugerindo que *eles dizem* desta forma, não *eu*. Esta mesma ideia do contraponto entre a fala e a ação também é tratado em outro célebre poema do mesmo autor (2017; p. 79):

#### **pronominais**

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira

Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro

Neste, Oswald de Andrade contrapõe o “bem falar”, na primeira estrofe, ao falar natural e popular, na segunda estrofe. De acordo com a norma culta, descrita nas gramáticas, não se deve iniciar frases com pronomes reflexivos, por isso a maneira adequada de falar seria “Dê-me um cigarro”, dito por aqueles com acesso à formação escolar, o professor e o aluno, citados no poema, e repetido pelo “mulato sabido”, o que indica um desejo de ascensão social pela língua. No entanto, o autor sugere que entre a teoria e a prática, aquele que de fato conseguirá o seu objeto de desejo, neste caso o cigarro, serão “o bom negro e o bom branco” que deixam de lado as normas gramaticais para dizerem “Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”.

Curiosamente, enquanto a poesia culta passaria a buscar nas manifestações populares e folclóricas a base de seu projeto, a música popular, especialmente o samba, buscaria na poesia culta – ou melhor, naquela que é sua referência do que é poesia culta – o caminho para a ascensão social. Para isso, é relevante retomarmos a figura de José Barbosa da Silva, o Sinhô, uma das personalidades mais emblemáticas e engajadas na divulgação e popularização do novo ritmo na cidade Rio de Janeiro.

A carreira de Sinhô como compositor foi breve, de apenas doze anos – publica sua primeira composição em 1918 e falece em 1930 -, mas este tempo foi suficiente para que compusesse dezenas de sambas que até hoje são cantados e, em seu tempo, serviram para desenvolver e definir algumas das bases do gênero. O poeta modernista Manuel Bandeira, que foi seu amigo pessoal, em uma crônica escrita em 1930 por ocasião de sua morte, apontou no compositor “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana” (1966, p. 11) e, de sua posição de representante da “cidade das letras”, reconheceu na obra do sambista a potencialidade desta arte popular emergente, tecendo-lhe os seguintes elogios:

O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda. De quando em quando, no meio de uma porção de toadas que todas eram camaradas e frescas como as manhãs dos nossos suburbiozinhos humildes, vinha de Sinhô um samba definitivo, um *Claudionor*, um *Jura*, com “um beijo puro na catedral do amor”, enfim uma dessas coisas incríveis que pareciam descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira, São Carlos, fina-flor extrema da malandragem carioca mais inteligente e mais heroica... Sinhô!

Descaradamente dedicado à busca do sucesso público e ascensão social, Sinhô auto intitulou-se “o Rei do Samba” e foi pioneiro nas formas de divulgação de seu trabalho, sendo um dos primeiros compositores a montar uma banda profissional dedicada a tocar apenas as suas composições. Luiz Tatit (2002; p. 34) aponta como consequência deste anseio por sucesso de Sinhô uma antecipação da visão comercial que se desenvolveria na geração seguinte de sambistas, após a popularização do rádio no país:

Sua especialidade era preparar canções para o sucesso. Nesse sentido, antecipou a mentalidade radiofônica que só se consolidaria na década de 30. Em razão dessa busca constante de uma fórmula infalível para o êxito, Sinhô sintetizava ritmos, procurava temas que fossem instigantes, compunha para o teatro de revista, para o Carnaval e ainda não perdia oportunidade de divulgar suas músicas ao vivo (na famosa Festa da Penha ou mesmo nas casas de venda de instrumentos).

Essa busca de apelo público foi o que motivou Sinhô a produzir canções simples e intuitivas, com melodias diretas e de fácil memorização, bem ao gosto popular. Seus refrãos são marcantes, com melodias reiteradas e repetições de palavras que os tornam fluídos e pegajosos. No que diz respeito à letra de suas canções, sobretudo em suas primeiras composições, geralmente tem um registro coloquial da linguagem, são permeadas por citações de ditados populares e seus temas principais giram em torno do cotidiano da folia e da malandragem, do amor - geralmente interesseiro ou malfadado -, assuntos de ocasião e principalmente provocações e ataques a desafetos, que, diga-se de passagem, foram muitos.

No início da carreira de Sinhô predominam suas composições satíricas, linha de composições que não deixou de seguir produzindo, em maior ou menor grau, até o fim de sua vida. Sua primeira composição, “Quem são eles?”, sucesso no carnaval de 1918, alfinetava os baianos já na primeira estrofe ao dizer “A Bahia é terra boa/ Ela lá e eu aqui”. Como dito anteriormente, os baianos eram a comunidade regional em maior quantidade na capital fluminense e tinham no universo do samba uma posição de liderança. Sinhô, por sua vez, carioca da gema altamente identificado com o Rio de Janeiro, fez dos baianos seus principais rivais. Não adiantou que Hilário Jovino Ferreira lhe respondesse a provocação com a canção “Não és tão falado assim”, Donga com “Fica calmo que aparece” e Pixinguinha e China com “Já te digo”, pois em 1919, por ocasião da derrota do baiano Rui Barbosa na disputa eleitoral, publica o

samba “Fala meu louro” onde retoma a provocação (“A Bahia não dá mais coco/ Pra botar na tapioca/ Pra fazer o bom mingau/ Pra embrulhar o carioca”), e para aqueles que o atacavam de volta publica em 1920 a marcha carnavalesca “Pé de anjo”, onde diz:

Eu tenho uma tesourinha  
Que corta ouro e marfim  
Serve também para cortar  
As línguas que falam de mim

Luiz Tatit aponta nestas canções satíricas um movimento de aproximação ainda maior entre a melodia e a letra do samba e a fala coloquial. De acordo com o autor, tradicionalmente “cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais”, mas, a partir dessa querela (e muitas outras que se seguiram), “cantava-se também para mandar recados” (1998, p. 123). No entanto, no desenrolar de sua carreira, ainda que não tenha abandonado de todo as canções de provocação, Sinhô passou a compor uma maior quantidade de sambas líricos de temática amorosa e escritos em uma linguagem bastante pretensiosa. Percebe-se nesta linha de composições, da qual são exemplos os sambas “Amar a uma só mulher”, de 1927, e “Jura”, seu maior sucesso, lançado em 1928, o desejo de alcançar uma linguagem considerada elevada e poética – de acordo, claro, com sua própria visão do que seria o “literário”, como se percebe na transcrição abaixo da letra da segunda canção:

Jura, jura, jura  
Pelo Senhor  
Jura pela imagem  
Da Santa Cruz do Redentor  
Pra ter valor a tua jura  
Jura, jura  
De coração  
Para que um dia  
Eu possa dar-te o amor  
Sem mais pensar na ilusão

Daí então dar-te eu irei  
O beijo puro da catedral do amor  
Dos sonhos meus, bem junto aos teus  
Para fugirmos das aflições da dor

Se comparada a linguagem de um poema modernista à da composição lírica de Sinhô, percebe-se que, para o sambista, a ideia de poeticidade está muito mais

próxima das concepções beletísticas românticas e parnasianas, vistas como ultrapassadas e retrógradas pelos poetas “cultos” da época, do que dos debates modernistas que se desenvolviam nos círculos literários de então que, curiosamente estariam mais próximos do registro utilizado em suas composições satíricas. Enquanto os poetas modernos buscavam uma linguagem prosaica e acessível, aproximando-se da fala e da vida cotidiana, Sinhô em suas composições buscava inversões sintáticas e palavras incomuns para dar valor poético a suas composições que, em sua origem, vêm da fala coloquial. Percebe-se isso no uso dos pronomes (“dar-te o amor” e “dar-te eu irei”), o mesmo aspecto comentado por Oswald de Andrade em “pronominais” mas em perspectiva inversa. De acordo com o olhar proposto no poema, o uso da língua de Sinhô nesta composição estaria muito mais próxima do uso identificado com o “mulato sabido” do que do “bom negro e o bom branco da nação brasileira”. O auge dessa poética lírica de Sinhô pode ser apontado na imagem pretensiosa e um tanto kitsch do “beijo puro da catedral do amor”, de franca herança romântica e que chamara atenção de Manuel Bandeira a ponto de citá-lo em sua crônica.

### **CAPÍTULO 3: BOSSA NOVA, O ENCONTRO ENTRE POESIA E CANÇÃO**

Neste capítulo buscaremos delinear o movimento da bossa nova como resultado de uma intervenção programática de artistas de refinada formação técnica e estética sobre a forma da canção, que alcançou uma expressão no limiar entre a cultura erudita e a cultura popular, tanto no âmbito musical quanto poético. Como vimos no capítulo anterior, nas primeiras décadas do século ambas expressões artístico-culturais, a musical e a poética, apareciam em posições diametralmente opostas, mas apresentavam já alguns pontos de convergência, como o movimento da literatura moderna pela busca da poeticidade no universo prosaico e o interesse pelo cotidiano urbano e pela fala coloquial - aspectos que, por sua vez, estão na origem e na gênese da canção popular, especialmente do samba gravado.

Desde a formação do samba é possível vislumbrar eventuais contatos entre os meios culturais letrado e popular, como o próprio exemplo da participação do jornalista Mauro de Almeida, o “Peru dos pés frios”, no registro de “Pelo telefone” em 1917, entre tantos outros encontros que se seguiram. No entanto, esses se deram sempre à margem do universo das letras e da alta cultura, com a participação predominante de jornalistas, cronistas ou poetas populares, enquanto a elite literária manteve-se distante deste tipo de manifestações. Entre os nossos artistas modernos canônicos, por exemplo, Villa-Lobos pouco se interessou pela canção popular urbana, buscando antes no folclore rural a inspiração para suas composições eruditas; o mesmo vale para Mário de Andrade, que, se deteve-se frente a estas expressões, sempre o fez com o distanciamento do crítico; Manuel Bandeira, por sua vez, interessou-se por música popular e seu panteão de artistas, sendo inclusive amigo pessoal de alguns deles, mas em relação à forma de expressão, foi apenas um ouvinte privilegiado, não tendo realizado incursões poéticas nesse universo cultural.

A partir da década de 30, com a difusão do samba e a consolidação da canção popular gravada, essas esferas culturais passaram a se aproximar cada vez mais, tanto pelo interesse de ascensão social e maior refinamento em seus objetos estéticos por parte dos artistas da cultura popular quanto pelo desejo de maior difusão de suas obras por parte dos artistas identificados com a alta cultura. Se apontamos anteriormente um desejo de ascensão social entre os primeiros compositores do samba, é possível dizer que desde então o próprio gênero samba e a canção popular de modo geral passaram paulatinamente por um processo de verticalização classista a partir do

desenvolvimento de sua tradição gravada. Esta ascensão social do samba, que pouco a pouco deixa o morro e aproxima-se cada vez mais da classe média, aparece como um processo compreensível se pensarmos que este fora desde sempre o público alvo das produções em música popular, principalmente por ser esta a parcela da população com acesso a bens como a vitrola e o rádio e por consequência os principais consumidores de canções. Natural então que assimilassem essas manifestações culturais, delineando sua tradição e intervindo nela com sua visão de mundo e artifícios estéticos.

O próprio Noel Rosa, compositor central da época de ouro do samba, não foi artista que vem do morro e nem frequentou as casas das tias baianas, como os primeiros sambistas. Foi um compositor de classe média nascido e criado na Vila Isabel, no Rio de Janeiro, com acesso a boa educação formal, chegando até mesmo a iniciar o curso de medicina antes de ingressar definitivamente na carreira de compositor de canções populares. O mesmo vale para outros nomes como Orestes Barbosa, parceiro de Noel em algumas composições, Lamartine Babu e Ary Barroso, todos com algum tipo formação superior. No entanto, predominam nestas produções artifícios anacrônicos ou subliterários, principalmente no que diz respeito às letras, como vimos nos primeiros sambas, e que se segue ainda nos samba-exaltação e samba-canção das décadas de 40 e 50, com resquícios de um romantismo tardio e pretensioso enquanto na literatura a linguagem e a forma já haviam se modernizado. No âmbito da música em si, nota-se uma distância significativa entre os procedimentos da música popular e da música erudita e de vanguarda. De certa forma, estes procedimentos se aproximam significativamente nas produções poético-musicais da bossa nova, como veremos.

## **1 Cultura e importação**

A década de 50 ficou marcada como um período de intensas transformações no Brasil. Se os primeiros anos pareceram uma espécie de ressaca do que fora a década anterior, com sucessivas crises políticas e econômicas que culminaram no suicídio de Getúlio Vargas em 1954, a segunda metade da década trouxe novos ares, sobretudo durante o governo de Juscelino Kubitschek, que se estendeu entre 1956 e 1961 e mudou as feições do país. A partir do conhecido slogan “Cinquenta anos em cinco” o presidente JK comandou um processo de significativa modernização do



Brasil que teve como projeto fundamental o desenvolvimento do setor industrial, sobretudo na área automobilística, e que naturalmente se refletiu também na cultura e nas formas de vida da população. Foi um momento de significativo crescimento econômico acompanhado por uma trégua de estabilidade política, diferente do que havia sido durante o período das grandes guerras e do Estado Novo e no que viria a ser a década de sessenta, ambos momentos históricos marcados por golpes de estado, conflitos armados e intensa polarização ideológica.

Houve, neste que pode ser chamado, de certa forma, um período áureo do Brasil, um crescimento significativo nos aglomerados urbanos principalmente por conta do crescimento nos setores industriais, que atraíram a mão-de obra excedente das zonas rurais para o trabalho fabril nas cidades. A porcentagem populacional residindo em áreas urbanas e suburbanas em território nacional apresentou um salto considerável ao longo da década de 1960, alcançando a marca de 45,08% segundo dados do Recenseamento do mesmo ano<sup>5</sup>, enquanto em 1950 fora 36,16% e em 1940, 31,24%. Estes dados revelam um país que vivia um acelerado processo transição de um modelo de produção agrário para um modelo industrial, acarretando paulatinamente no predomínio da vida urbana sobre a vida rural. Este fenômeno se completaria ao longo da década de sessenta, quando a quantidade da população brasileira residindo nas cidades supera definitivamente a que vive no campo.

A política de boa vizinhança com os países mais desenvolvidos, sobretudo com os Estados Unidos, alimentada ao longo do governo Vargas, ganha novo fôlego com Juscelino Kubitschek. A abertura do país para o investimento de capital estrangeiro não transformou somente os meios de produção por conta do desenvolvimento industrial, mas afetou também a paisagem nacional, o cotidiano, o imaginário e as formas de vida da população brasileira, propiciando que a população brasileira experimentasse algo próximo de uma versão tupiniquim do “*american way of life*” estadunidense. Passaram a ingressar no mercado brasileiro bens de consumo identificados com os ideais da vida moderna, como as calças jeans e os óculos Ray-Ban, bem como automóveis e eletrodomésticos, que deixaram de ser peças raras entre os consumidores nacionais. Também as formas de entretenimento se transformaram, com a popularização do rádio e dos discos de vinis, a ascensão do cinema e o aparecimento transformador da televisão - este ainda um bem restrito às classes mais

---

<sup>5</sup> Consultado em <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/viewFile/2964/2296>

altas, mas que aos poucos assumiria um papel de protagonismo entre os meios de comunicação no país e no mundo.

Ainda que os círculos culturais eruditos da arte e da literatura tenham mantido seus valores baseados em referências eurocêtricas, no âmbito da cultura popular os Estados Unidos passam a se impor como um novo paradigma. A indústria cultural e sua expressão na nascente cultura de massas, que já anunciavam sua presença desde a década de 30, se impõem definitivamente na década de 50. O cinema hollywoodiano apresenta em cortes deslumbrantes o sonho de vida americano e traz consigo sua trilha sonora, o jazz, e a partir da segunda metade da década o rock. No que diz respeito à música popular, a presença cada vez maior de artistas e de ritmos estrangeiros no mercado nacional aumentou a concorrência para os compositores brasileiros, que viam suas canções disputar espaço nas programações de rádio com os ritmos norte-americanos, o rock e o jazz, além também dos ritmos latino-americanos, o tango, o bolero e a rumba, que gozavam de amplo prestígio e difusão entre os ouvintes de canção no Brasil.

Nas palavras de Affonso Romano de Sant'Anna, “transparecia em tudo uma remarcada atmosfera *kitsch*” e “a música popular como produto transmitia a espontaneidade das manifestações sem uma certa sofisticação que viria posteriormente” (2013, p. 40), no que se refere à bossa nova. Mesmo frente a este contexto diversificado e competitivo, o samba e a canção produzida no país nunca deixaram de ter seu espaço cativo nas estações de rádios e no interesse dos ouvintes, mas precisaram passar por um processo de adaptação a novos horizontes técnicos e estéticos que transformaram marcadamente suas produções, como veremos. Para que se entenda melhor o processo, é interessante retomar brevemente o estágio em que se encontrava a música popular brasileira de então.

O samba havia passado por sua chamada “era de ouro” na década de 30, quando teve amplo predomínio nas programações das rádios musicais do país. Integrado a um projeto de integração nacional capitaneado por Getúlio Vargas, paulatinamente deixou de ser identificado como o gênero musical dos subúrbios cariocas para ascender ao posto de ritmo nacional oficial. Isso se deu sobretudo por conta de sua difusão através da Rádio Nacional, instalada na cidade Rio de Janeiro, então capital federal. Esta ascensão nacional do samba fez com que os artistas precisassem desenvolver e expandir o espectro de suas produções, deixando de se voltar quase que exclusivamente para o carnaval e para o cotidiano das classes

populares, e produzissem outras formas de identificação capazes de captar um público mais abrangente e de forma que seu consumo se estendesse ao longo de todo o ano. Os temas carnavalescos continuaram tendo ocasião durante o período que envolve estes festejos, mas os compositores precisaram desenvolver outras tendências dentro do mesmo gênero, que ficaram conhecidos genericamente pela expressão “sambas de meio do ano”. Dentre essas vertentes, as principais foram o samba-exaltação e o samba-canção, ambos de forte influência romântica, e que predominaram nos meios dedicados à música popular nacional ao longo das décadas de 40 e de 50.

O primeiro destes subgêneros do samba, o samba-exaltação, é talvez o mais pretensioso e solene, tendo chegado a produzir peças refinadas que se aproximaram por vezes de uma espécie de samba sinfônico. Seu tema principal, como o nome sugere, é a exaltação do Brasil e dos valores nacionais, para isso recorrendo frequentemente a imagens da natureza ou referências ao exotismo nacional, de forte herança romântica. Sant’Anna, que traça um paralelo entre o samba-exaltação e a ala reacionária do modernismo paulista liderada por Cassiano Ricardo, aponta no projeto a busca de uma originalidade externa, de face internacionalizante (2013, p. 30):

Transformada em fundo musical turístico nossa música atingia, enfim, o selo exportação, em parte pelo seu valor e em parte como decorrência da política de boa vizinhança desencadeada pelo Departamento de Estado norte-americano, que assim beneficiou outros compositores latino-americanos da época, fazendo com que os Estados Unidos importassem tangos, boleros, e outros tipos de canções do Caribe.

Enquanto os tangos e boleros influíram mais sobre o samba-canção, ritmicamente o samba-exaltação está bem próximo do samba tradicional, mas seus arranjos instrumentais são mais refinados, fazendo uso frequente de orquestração. As linhas melódicas do canto também tendem a ser grandiloquentes e alongadas e seu vocabulário mais elevado, mas sem deixar de ter expressões características brasileiras, de forma que tudo, da forma ao tema, enaltece e dá testemunho da grandeza do país. A mais representativa composição de um samba-exaltação é sem dúvidas “Aquarela do Brasil”, escrita por Ary Barroso em 1939, uma composição irretocável, ao mesmo tempo graciosa e grandiloquente, que continua ganhando atenção das mais variadas gerações de músicos e ouvintes desde então até hoje, cuja letra transcrevo abaixo:

Brasil  
Meu Brasil brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
O Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar  
O Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Oh! abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado  
Bota o rei congo no congado  
Brasil, Brasil  
Deixa cantar de novo o trovador  
À merencória luz da lua  
Toda a canção do meu amor  
Quero ver essa dona caminhando  
Pelos salões arrastando  
O seu vestido rendado  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Brasil  
Terra boa e gostosa  
Da morena sestrosa  
De olhar indiscreto  
O Brasil, samba que dá  
Bamboleio que faz gingar  
O Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, pra mim  
Pra mim, pra mim  
Oh! Esse coqueiro que dá côco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil, pra mim  
Oh! Ouve essas fontes murmurantes  
Aonde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Oh! Esse Brasil lindo e trigueiro  
És meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim

Encontramos em “Aquarela do Brasil” de forma clara todas as características elencadas anteriormente para identificar o samba-exaltação. No que diz respeito à letra e ao imaginário pautado pela canção é explícita a exaltação nacional. Com forte influência de uma herança tardia da literatura ufanista romântica, toda a canção gira em torno do nome “Brasil”, que se repete inúmeras vezes ao longo da música. Sua informação é repetitiva e muitos de seus versos são tautológicos, como “Meu Brasil brasileiro”, “vou cantar-te nos meus versos” e “Esse coqueiro que dá côco”, de maneira que nada dispersa na mensagem a informação principal – a grandeza

nacional. A linguagem predominante é distante da linguagem coloquial e busca alcançar ares poéticos e elevados, com o uso de adjetivos pretensiosos como “merencória” e “inzoneiro”, que se combinam com algumas expressões mais características como o “gingar”. Como uma herança tardia da poética nacionalista romântica do século XIX, grande parte das imagens que identificam o país remetem à natureza. Há menções à “luz da lua”, à “terra boa e gostosa” e ao “coqueiro”, mas não se limitam a isso, combinando-se com elementos representativos da cultura popular brasileira, o “pandeiro”, o próprio “samba”, e o espírito carnavalesco dos tipos estereotipados nacionais como o “mulato inzoneiro” e a “morena sestrosa”.

Surge em “Aquarela do Brasil” a exaltação de um país exótico e, como um convite, a canção parece realmente toda voltada para uma espécie de propaganda turística do Brasil. Neste sentido, alguns versos até mesmo se assemelham à forma de slogans publicitários, como “O Brasil do meu amor”, “Terra de Nosso Senhor” ou “Terra de samba e pandeiro”. De fato, essa canção, sob a égide do Estado Novo tornou-se quase um segundo hino nacional e, na década seguinte à sua composição, serviu como verdadeira propaganda brasileira em terras estrangeiras ao ser utilizada como trilha sonora para um desenho de Walt Disney, o que levou Ary Barroso a trabalhar por algum tempo nos Estados Unidos. Se por um lado a composição serviu para dar um passo relevante na internacionalização do imaginário brasileiro, tendo sido uma das músicas mais executadas nos Estados Unidos na década de 40, por outro lado não fez com que o samba fosse visto como algo além de outro ritmo latino exótico e que pouco ou nenhum impacto teve sobre os artistas e sistemas culturais estrangeiros. Sobre o caso, comenta Luiz Tatit (2002, p. 85):

A noção de autenticidade brasileira que, circunstancial e coincidentemente atendeu a dois grandes interesses conjunturais (ao governo de Getúlio e aos planos exóticos de Walt Disney) tornou-se, após o regresso do compositor dos Estados Unidos, o maior empecilho a sua reintegração na dinâmica da canção de rádio. Os tempos triunfalistas haviam passado e as diligências norte-americanas em favor do samba, a essa altura, já tinham demonstrado com eloquência que, se haviam algum interesse, não era propriamente no aspecto musical. Sambas, boleros, rumbas, eram coisas da América Latina cuja autenticidade só importava a seus respectivos povos.

Se por um lado o samba-exaltação representou um esforço de originalidade externa na música popular brasileira, apresentando o país pela trilha sonora, o sambacanção, por outro lado, foi o subgênero que mais dialogou com outros ritmos, como os latinos e norte-americanos, sem por isso deixar de se regular pelo esforço de

originalidade interna do samba. No entanto, enquanto o samba-carnavalesco é feito para o corpo e para a dança, o samba-canção abandona o caráter alegre e festivo do gênero e aproxima-se de ritmos como o bolero e o tango, dos quais sofreu grande influência. Assim como esses ritmos latinos, que tomavam as programações das rádios e moldavam a sensibilidade de inúmeros ouvintes de então, tem como principal temática questões sentimentais, sobretudo a disforia passional e a desilusão amorosa. Musicalmente é marcado pelo andamento mais lento e por melodias vocais alongadas e de forte carga passional. O caráter *kitsch* de algumas dessas produções fez com que o gênero acabasse recebendo as alcunhas de “samba de dor de cotovelo” e “sambolero”.

O gênero foi trabalhado por autores diversos desde a década de 20, no entanto o ápice de sua popularidade se deu nas décadas de 40 e 50. Entre os compositores brasileiros que o samba-canção foi responsável por revelar estão nomes de peso como Orestes Barbosa, Dolores Duran, Herivelto Martins e Lupicínio Rodrigues, entre outros. Caracterizado por melodias complexas e certo virtuosismo vocal, o samba-canção também fez com que despontassem no cenário musical intérpretes históricos e grandes vozes da nossa música popular. Sobre alguns intérpretes de destaque e as predileções de seus repertórios, comenta Affonso Romano Sant’Anna (2002, p. 41):

O fato é que as vozes de um João Goulart e de um Nelson Gonçalves, assim como a de um Cauby Peixoto, que surgiria depois, têm muito a ver com a natureza dos textos e das músicas compostas na época. Despertando sentimentos melosos, trágicos e românticos esses cantores preferiam músicas descritivas e narrativas que só encontravam paralelo nas vozes femininas de Dalva de Oliveira e seu sucedâneo, Ângela Maria.

Entre os compositores de samba-canção, um dos mais exemplares e marcantes foi Lupicínio Rodrigues, sambista oriundo do sul do Brasil, nascido em Porto Alegre, cidade em que passou praticamente toda sua vida. Talvez por viver na região sul do país, mais próximo das fronteiras com Uruguai e Argentina, tenha sofrido maior influência cultural destes países e sua obra seja tão fortemente marcada pelos temas dramáticos exagerados, assim como predominam em algumas manifestações do tango. Sua obra, original em seu contexto e na tradição da canção brasileira, tem resistido ao passar do tempo e continua atraindo a atenção de músicos, ouvintes e estudiosos após muitas gerações.

Affonso Romano Sant’Anna aponta em Lupicínio, “mestre da canção de dor-de-cotovelo”, o representante genuíno “da atmosfera *kitsch* que antecedeu a Bossa Nova” (p. 42). Sobre ele também, Luiz Tatit comenta que seu processo composicional “era revelar um estado passional, era escavar a vivência anterior em busca dos recônditos do espírito, era esbarrar no dramalhão mas salvaguardando a sinceridade” (1998, p. 127). Da obra de Lupicínio Rodrigues, alguns dos sambas-canção mais representativos são “Esses moços, pobres moços”, “Vingança”, “Se acaso você chegasse” e “Nervos de aço”, cuja letra transcrevo integralmente abaixo:

Você sabe o que é ter um amor  
Meu senhor?  
Ter loucura por uma mulher  
E depois encontrar esse amor  
Meu senhor  
Nos braços de outro qualquer  
Você sabe o que é ter um amor  
Meu senhor?  
E por ele quase morrer  
E depois encontra-lo em um braço  
Que nem um pedaço  
Do meu pode ser

Há pessoas com nervos de aço  
Sem sangue nas veias  
E sem coração  
Mas não sei se passando o que eu passo  
Talvez não lhes venha qualquer reação  
Eu não sei se o que eu trago no peito  
É ciúme, despeito, amizade ou horror  
Eu só sei é que quando eu a vejo  
Me dá um desejo de morte ou de dor

O tema central da composição é claramente a disforia sentimental. Como se fosse uma confidência, o enunciador da canção dirige-se a um interlocutor para confessar-lhe os afetos que nutre por uma mulher (“Você sabe o que é ter um amor/Meu senhor?”) com quem possivelmente tenha vivido uma história amorosa, mas que o abandonou por um novo amor (“E depois encontrar esse amor/Meu senhor/Nos braços de outro qualquer”). A narrativa mínima, mais sugerida do que desenvolvida, ganha tons melodramáticos e tende mesmo ao dramalhão, como apontou Tatit, com ares *kitsch*, como apontou Sant’Anna. O enunciador opõe-se às “pessoas com nervos de aço” e apresenta-se como um verdadeiro romântico, no sentido popular do termo. O dilema afetivo e a experiência da vivência deste conflito por parte do enunciador são tão exacerbados que o sentimento amoroso acaba

confundindo-se para ele com outros de natureza diversa, como o “ciúme, despeito, amizade ou horror”. Por fim, a canção atinge seu ápice dramático nos versos finais, quando o sofrimento amoroso causa no sujeito o desejo de morrer (“Eu só sei é que quando eu a vejo/Me dá um desejo de morte ou de dor”).

Tanto “Nervos de aço” quanto “Aquarela do Brasil” são composições bastante representativas do samba-canção e do samba-exaltação, respectivamente, e dão testemunho do teor musical daquilo que predominava, sobretudo no que diz respeito ao samba, nas programações das principais rádios brasileiras ao longo da década de 50. Percebemos em ambas a dominância da tendência reguladora da originalidade, em seu caráter externo no samba-exaltação, quase como propaganda turística, e em seu caráter interno no samba-canção, equacionando traços característicos do samba com os de outros ritmos e gêneros, principalmente latino-americanos.

Além desses, outros ritmos e artistas também apareceram com relevância no panorama da música popular neste mesmo período. Dois dos mais marcantes e com forte presença nas rádios foram Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, ambos autores de significativo teor regionalista em suas composições, das quais se pode dizer que a tendência reguladora da representatividade local predomina sobre a originalidade internacionalista. Caymmi foi autor de canções praieiras que retrataram principalmente as formas de vida da costa baiana com atenção especial ao universo dos pescadores. Luiz Gonzaga, por sua vez, ficou conhecido como o “rei do baião”, ritmo dançante que popularizou nacionalmente, tratando principalmente de temas e dramas ligados ao sertão nordestino e seus habitantes.

Frente a este panorama, nos últimos anos da década de 50, um grupo de artistas de classe média, oriundos de meios letrados e eruditos, educados técnica e intelectualmente e frequentadores dos bairros nobres do Rio de Janeiro juntaram-se para promover uma verdadeira intervenção programática na cultura popular nacional, especialmente no universo da canção, que ficou conhecida como bossa nova. Acerca deste movimento, comenta Julio Medaglia (2015, p. 70):

A BN, forma de expressão musical que se popularizou em meio a grandes polêmicas, adquiriu muito rapidamente sua estabilidade e maturidade de propósitos, com base numa militância anônima inicial, até a grande produção e consumo da fase profissional posterior, quando se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior.



A bossa nova é a feição musical do Brasil internacionalista e auspicioso de Juscelino Kubitschek, que ficou conhecido inclusive como o “presidente bossa nova”. Seu surgimento no panorama da nossa canção popular se dá acompanhado de uma transformação mais ampla no país, de crescente industrialização e modernização, cujo símbolo máximo é a construção de Brasília, uma nova capital federal no centro do território nacional. Até a emergência da bossa nova, o samba-canção e o samba-exaltação conduziram respectivamente as tendências de originalidade interna e externa em nossa música popular, como já vimos. Após seu surgimento e ascensão, a bossa nova condensou as duas direções desta tendência reguladora, agindo ao mesmo tempo para revelação e manutenção dos traços distintivos característicos da música brasileira e para assimilação de novos artifícios estéticos, sendo capaz de oferecer respostas inventivas às questões contemporâneas da música popular através de peças de um refinamento até então desconhecido no cancionário nacional.

## **2 Popular e erudito**

Geralmente analisa-se a bossa nova como o resultado do impacto do jazz sobre o samba, no entanto interessa-nos neste estudo ver como principal força modernizadora do movimento a intervenção de artistas da alta cultura no universo da cultura popular. Comentando a bossa nova, Luiz Tatit aponta que a esse foi o primeiro momento em que “a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou fato habitual” (2004, p. 51). De fato, há neste movimento uma intervenção programática na cultura popular protagonizada por uma série de figuras consagradas ou em ascensão dos círculos da alta cultura que buscaram equacionar procedimentos da poesia moderna, da música erudita e de vanguarda, do samba e do jazz – como apenas mais um elemento entre tantos –, de forma a criar no seio da canção de rádio obras refinadas que se inscrevem no limiar entre as manifestações culturais populares e eruditas. Isso fica bastante claro se tomarmos como referência o momento áureo da bossa nova, entre os anos de 1958 e 1960, quando esteve reunida em atividade conjunta a mítica tríade do movimento: o poeta Vinícius de Moraes, o compositor Antônio Carlos Jobim e o intérprete-criador João Gilberto, artistas que protagonizaram a ascensão da canção brasileira a um novo patamar até então inédito entre nossas manifestações artísticas.

Nas letras e na poética da bossa nova destaca-se a presença do poeta Vinícius de Moraes, que trouxe para a canção suas qualidades literárias, aproximando como nunca antes poesia moderna e música popular. A poética musical proposta por Vinícius opõe-se aos estilos que a antecederam: comparado ao samba-canção, a bossa nova abandona a temática do sofrimento amoroso que predominou nestas composições para cantar o amor realizado e a felicidade da vida a dois; comparado ao samba exaltação, a grandeza e a exuberância natural da paisagem brasileira, típicas desse estilo, cedem espaço à representação da vida na zona sul carioca, que transita entre a cidade e a praia, sobretudo nos bairros Copacabana e Ipanema, redutos da bossa nova.

Quanto à interpretação musical, tanto vocal quanto instrumental, o principal nome é sem dúvidas o do baiano João Gilberto. É sua contribuição o cantar beirando a fala, que se combina como um só ente com a forma peculiar de tocar o violão, cuja batida de mão direita, ao omitir os tempos fortes do compasso, sugere de forma minimalista todo o ritmo e percussão do samba. Na bossa nova clássica toda a roupagem musical gira em torno da voz e do violão, ao qual se somam geralmente uma percussão econômica e instrumentos de sopro e de cordas, aproximando os arranjos da canção popular da música de câmara, como veremos mais detalhadamente a seguir.

No que diz respeito à composição, sobressai-se a figura de Antônio Carlos Jobim. Pianista de formação erudita, profundo estudioso das obras de Villa-Lobos e Debussy, conhecedor do jazz e do samba tradicional, Tom Jobim trouxe à bossa nova e à música popular brasileira em geral um refinamento melódico e harmônico inovador. Combinou em suas canções os acordes alterados do cool jazz com linhas melódicas falsamente simples, inspiradas na essência rítmica do samba, que se repetem e se resignificam na medida em que a harmonia se desenvolve, criando assim uma sonoridade totalmente única, marcada pela concisão de recursos e pelo máximo efeito estético.

A explosão nacional da bossa nova acontece em 1959 com lançamento do LP *Chega de saudade* de João Gilberto pela EMI-Odeon, obra fundacional do movimento. Sobre o disco e seu surgimento no contexto musical brasileiro, comenta Julio Medaglia (2015, p. 75):

O impacto, a polêmica e ao mesmo tempo o interesse suscitado com o lançamento do LP “Chega de saudade” não foram meramente acidentais. Nele se concentravam, da maneira mais vigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores.

O disco conta com participação marcante de Tom Jobim em algumas das composições e de Vinícius de Moraes nas letras, além da presença de outros autores representativos, como Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, e também releituras de canções de Dorival Caymmi, Ary Barroso e outros. Estão presentes nesta produção as marcas principais da bossa nova: o equilíbrio e a contenção interpretativa; a revisão do samba a partir da seleção e assimilação de procedimentos oriundos do jazz e da música de vanguarda; nas letras uma linguagem moderna e despojada de procedimentos sublitterários; na visão de mundo o olhar da classe média boemia frequentadora da zona sul carioca, a celebração da vida e do amor.

A seguir faremos um apanhado das principais transformações que a bossa nova procedeu respectivamente na visão de mundo, na linguagem poética e nas estruturas formais da canção popular brasileira, tendo em vista principalmente a intervenção de suas figuras de protagonismo – Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto. Para a discussão, tomaremos como base do movimento os primeiros LPs do cantor baiano - *Chega de saudade*, de 1959, e *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960 – privilegiando para a reflexão e análise canções presentes nestas duas compilações.

## **2.1 O amor, o sorriso e a flor**

A bossa nova é produto de uma verticalização social do samba - e da música popular urbana em geral - que se iniciou com os primeiros registros fonográficos de canções populares no começo do século XX. As primeiras gravações de sambas possibilitaram que esta manifestação cultural deixasse o âmbito dos terreiros e dos folgedos das casas das tias baianas, circuito restrito às classes mais populares que frequentavam esses eventos, para que passassem a circular entre as mais variadas classes sociais, principalmente através de sua difusão radiofônica. Naturalmente, as classes mais abastadas foram seus principais consumidores, pois eram estes quem tinham condições de ter rádios, vitrolas, LPs e alimentar o mercado crescente da

música popular no país. Como comentado anteriormente, desde os primórdios da canção popular gravada temos intervenções de figuras de classe média com acesso à educação formal na música popular, mas a bossa nova representa uma nova etapa deste processo, sendo uma verdadeira intervenção programática da alta cultura na cultura popular, de forma que ambas saem renovadas ao fim do ciclo, como veremos.

José Ramos Tinhorão organiza sua reflexão sobre as origens da bossa nova a partir de uma análise da geografia da cidade do Rio de Janeiro nos anos 50. O autor contrapõe a classe média emergente ambientada em Copacabana e nos seus arredores, na qual se gestam as origens do movimento bossa nova, às classes populares residentes nos morros e vilas, onde surgiu o samba (1998, p. 309):

A década de 1950 revelou, de fato, no Rio de Janeiro, um momento de clara separação social marcada pelo próprio desenho da geografia urbana: os pobres levados a morar nos morros e subúrbios cada vez mais distantes da zona norte, os ricos e remediados no grande anfiteatro de 7,67 km<sup>2</sup> de áreas planas abertas entre montanhas, do Leme, vizinho do Pão de Açúcar, até ao Leblon, olhando para o mar.

Para ele, a bossa nova é produto da reação dessa classe média frente à situação da música popular nacional de então, tendo que equacionar ao mesmo tempo uma enxurrada de músicas estrangeiras que ingressavam no mercado interno e sua influência na canção produzida no país. Tinhorão caracteriza este como um processo de “decadência” da música popular brasileira, como se lê no excerto abaixo (p. 309):

Contra essa decadência da música popular brasileira comercial se levantaria em fins da década de 1950 um grupo de jovens mais representativos das novas gerações filhas das famílias de classe média emergentes do pós-guerra, e cuja ascensão motivara a explosão imobiliária do bairro escolhido para seu reduto: a Copacabana famosa por suas praias de cartão-postal e anúncios de turismo.

O mesmo autor vê, como reflexo da organização geográfica da cidade e do pouco trânsito entre classes, essa geração dissociada da cultura popular do morro e do samba tradicional (p. 309):

Esse isolamento da primeira geração da classe média carioca do pós-guerra levou ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular da cidade, ante a ausência daquela espécie de promiscuidade social que havia permitido, até então, uma rica troca de informações entre classes diferentes.

Tinhorão segue seu raciocínio destacando a bossa nova como o ápice dessa dissociação cultural entre a classe média e as classes populares (p. 310):

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be-bop* e abolido, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.

Para Tinhorão, a bossa nova corresponde ao que se poderia caracterizar como um processo de aculturação do samba. De acordo com o mesmo, nesta etapa o samba encontra-se definitivamente afastado de suas origens populares e tomado pela influência externa, fruto da “alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira” (p. 309?). Partindo do reconhecimento do mesmo processo histórico, mas na contramão da interpretação de Tinhorão, julgamos possível apontar na bossa nova um processo de transculturação que, em lugar de representar a divisão social do Rio de Janeiro – e do Brasil de forma geral – supera pela música essa oposição classista, gerando o encontro das mesmas no interior de uma forma artística que combina traços tanto da cultura popular quanto da cultura erudita. Ou seja, em lugar de apontar na bossa nova um afastamento do samba, nos interessa revelar em que medida ela foi sua retomada e reinvenção.

A visão de mundo predominante nas canções da bossa nova de fato reflete a perspectiva da classe média jovem e universitária residente nos bairros nobres da Zona Sul do Rio de Janeiro. Se comparado a outros momentos da nossa história, é possível afirmar que essa parcela da população experimentou durante o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek uma certa sensação de plenitude, como vimos anteriormente. Julio Medaglia sintetizou no slogan “o amor, o sorriso e a flor” o ideário da bossa nova, que manifesta em suas canções a experiência e os anseios dessa faixa social (2015, p. 87):

Como que tentando uma reação, a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano a faixa mais “civilizada” da população, a imaginação poética da BN foi encontrar na simbologia do “amor, o sorriso e a flor” a sua fonte de inspiração e energia espiritual.

Ou seja, em lugar da temática do sofrimento amoroso predominante nos sambas-canção, a síntese apontada pelo “o amor, o sorriso e a flor” denota a felicidade equilibrada pelo amor realizado cantado em boa parte dessas composições. Luiz Tatit aponta também, “além do requinte musical oferecido pelo cool jazz”, uma aproximação entre a visão de mundo expressa na bossa nova e a “prosperidade concretizada nos avanços tecnológicos exibidos nas telas dos cinemas” (2004, p. 48) pelos filmes americanos. No entanto, essa interpretação do *american way of life* é transfigurada por uma forma de vida leve e despojada típica de um cenário urbano-praieiro carioca.

A ambientação recorrente das canções da bossa nova são os bairros nobres da zona sul Rio de Janeiro, principalmente Leblon, Copacabana e Ipanema. Nessa poética dá-se a substituição da cor local baseada em um exotismo natural, como vimos ao comentarmos os sambas-exaltação, por um cenário moderno, mas tipicamente brasileiro. Não há a exclusão da representação ou mesmo exaltação da natureza nacional, mas esta combina-se com registros da urbanidade, frequentemente ocorrendo o trânsito entre a praia e a cidade. Alguns destes aspectos podem ser percebidos na canção “Corcovado”, composição com letra e música de Antônio Carlos 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 deste mundo  
Ao encontrar você eu conheci  
O que é felicidade meu amor

Na letra de “Corcovado” estão elencados de forma clara a visão de mundo, os valores e a ambientação característica das composições da bossa nova. Os versos iniciais da canção já ressaltam o intimismo característico desta manifestação musical (“Um cantinho, um violão”) e a temática da realização amorosa predominante de toda sua lírica (“Este amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama”). A ausência de

qualquer desassossego de ordem social ou econômica por parte do enunciador da canção denota a perspectiva de uma classe social privilegiada, capaz de restringir suas preocupações a assuntos de ordem afetiva. Essa condição de bem-estar está representada em um sujeito com “muita calma pra pensar” e “tempo pra sonhar”, experimentando uma sensação de plenitude que vai ao encontro da conjuntura econômica e social vivida pela classe média durante a era JK.

A perspectiva classista é reforçada pela ambientação da canção, que mistura elementos naturais com a ambientação urbanas, apresentando cenas conhecidas da paisagem carioca. Pode-se apreender do texto que o enunciador encontra-se na privacidade de um ambiente interno, possivelmente um apartamento na zona nobre da cidade, pois enquanto canta para sua amada enxerga pela janela alguns dos “cartões postais” do Rio de Janeiro (“Da janela vê-se o Corcovado/ O Redentor, que lindo!”). A paisagem carioca e o amor realizado são motivos de celebração por parte do enunciador, que pretende manter-se neste estado de conjunção com os valores com os quais se identifica (“Quero a vida sempre assim/ Com você perto de mim”). Como dissemos anteriormente, suas preocupações restringem-se apenas a questões afetivas, sem qualquer menção a questões sociais ou econômicas, de forma que a felicidade e a tristeza estão relacionadas diretamente à realização amorosa e a solidão, respectivamente, como atesta a narrativa mínima apresentada nos versos finais da canção (“E eu que era triste/ Descrente deste mundo/ Ao encontrar você eu conheci/ O que é felicidade meu amor”). Para melhor entendermos a visão de mundo expressa pela bossa apresentaremos a seguir uma análise mais apurada sobre as bases de seu lirismo.

## **2.2 Poesia e canção**

Para analisarmos a transformação que foi a bossa nova na lírica da canção é relevante percorrer a trajetória de Vinícius de Moraes como poeta e letrista, extremamente representativa do movimento de aproximação e cooperação entre a cultura erudita e a cultura popular que buscamos delinear neste estudo. Tendo dado início à sua carreira literária com a publicação de poemas longos e de tendência religiosa, Vinícius de Moraes paulatinamente deixou o âmbito da alta cultura e para se aproximar do universo cotidiano e da música popular. Deste percurso de transição que o levou da poesia à canção, alguns dos momentos mais representativos foram a

montagem do musical *Orfeu da Conceição* em 1956, cuja trilha sonora é a primeira parceria entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim; e o lançamento do LP *Canção do amor demais* da cantora Elizeth Cardoso, em 1958, que reuniu pela primeira vez as composições de Tom e Vinícius com a participação de João Gilberto no violão. Pode-se dizer que Vinícius de Moraes encontrou na canção sua melhor forma de expressão, e desde a ascensão da bossa nova, com o lançamento do LP *Chega de saudade* em 1959, até os últimos anos de sua carreira praticamente deixou de lado a poesia escrita em detrimento da palavra cantada.

Paulo da Costa e Silva aponta Vinícius de Moraes como o principal articulador da tradição da letra de canção no Brasil e afirma que sua transição da poesia escrita para a música popular, sendo então um poeta de amplo reconhecimento, “trouxe para a figura do letrista um prestígio até então desconhecido” (2015, p. 209):

Desde cedo afeito à boemia, encantado pela música das ruas, filho de mãe pianista e de pai poeta parnasiano, amigo de Pixinguinha, Dorival Caymmi e Ary Barroso, sua figura histórica serviu como elo de articulação não apenas entre o erudito e o popular, mas também entre o passado, o presente e o futuro da canção brasileira. A partir da metade dos anos 1950, ele ajudaria a conduzir uma espécie de síntese cultural do Brasil moderno, encaminhando grande parte das forças que nela foram geradas para o território da canção. Trata-se do momento em que paulatinamente deixa a poesia do livro pela poesia cantada.

Como aponta o autor, Vinícius de Moraes afasta-se da poesia escrita para aproximar-se da canção popular e leva para este âmbito todo o conhecimento e experiência adquirida em sua formação literária. De certa maneira, sua participação, além de elevar a categoria de letrista a outro patamar, põe em dia os procedimentos de linguagem da poesia moderna e da letra de canção, revisa uma tradição rica e retoma alguns de seus valores fortes, como a linguagem coloquial e o olhar poético sob o cotidiano, tão opostos às tendências que predominavam então nas composições de sambas-canção e sambas-exaltação. Pode-se ver neste feito um dos passos principais para que a canção brasileira alcançasse a qualidade e o refinamento que lhe são reconhecidos nacional e internacionalmente. A seguir, faremos uma retomada de alguns dos momentos mais representativos desta trajetória.

Como poeta tradicional, Vinícius de Moraes iniciou suas atividades às voltas de periódicos literários de tendências católicas como *Festa* e *A Ordem*. Envolto por interesses de ordem religiosa e metafísica, seu primeiro livro de poemas, *O caminho para a distância*, publicado em 1933, apresenta um poeta de tendências simbolistas



que faz uso de versos longos e brancos, como comprova este trecho de “Místico”, poema de abertura do livro:

O ar está cheio de murmúrios misteriosos  
E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização...  
Tudo está cheio de ruídos sonolentos  
Que vem do céu, que vem do chão  
E que esmagam o infinito do meu desespero.<sup>6</sup>

Ainda que tenha a forma moderna do verso livre e branco, estão presentes neste trecho recursos poéticos típicos da poesia simbolista do século XIX, como a musicalidade das aliterações em “murmúrios misteriosos”, e paralelismos, como “Que vem do céu, que vem do chão”. Também é possível perceber o desejo de transcendência metafísica que se revela no “vago sentido de espiritualização” e que, de forma geral, reflete o tom que predomina em toda sua poética inicial. Indo ao encontro dessa tendência, o autor também faz uso de uma pontuação de forte carga expressiva ao reforçar a vagueza nas reticências finais do segundo verso e, com o ponto final do quinto verso, terminar a estrofe como se encerrasse um compasso musical.

A mudança de tendências na poesia escrita de Vinícius de Moraes se inicia em 1938 com a publicação de *Novos poemas*, cujo caráter de ruptura está expresso desde o próprio título da obra. Nestes poemas as tendências simbolistas dão espaço à expressão moderna, com uma linguagem mais coloquial, ao mesmo tempo que se combina com uma retomada da rigidez formal da poesia metrificada, culminando no uso do soneto, arte da qual Vinícius de Moraes foi um virtuoso executor e que tem em sua essência a musicalidade. Esta talvez seja a obra de Vinícius de Moraes em maior consonância com o conjunto de poetas identificado como “geração de 30”, reconhecidos por equilibrar recursos modernos e clássicos em suas produções literárias. A contenção verbal e a acessibilidade da linguagem de “Ária para assovio”, peça que abre os *Novos poemas*, já apresenta certa semelhança com as letras de música que iria produzir a partir da década de 50:

Inelutavelmente tu  
Rosa sobre o passeio  
Branca! e a melancolia  
Na tarde do seio

---

<sup>6</sup> <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/livros/o-caminho-para-distancia> (09/10/2018)

As cássias escorrem  
Seu ouro a teus pés  
Conheço o soneto  
Porém tu quem és?

O madrigal se escreve:  
Se é do teu costume  
Deixa que eu te leve

(Sê... mínima e breve  
A música do perfume  
Não guarda ciúme)

Tematicamente também há uma mudança relevante em sua poesia, pois os anseios metafísicos de seus primeiros poemas dão lugar à lírica amorosa e ao olhar poético do cotidiano urbano, como é característico da parte mais conhecida de sua obra. Pode-se perceber essas marcas em “A mulher que passa”, em que são cantados os sentimentos despertados pelo efêmero cruzamento com uma desconhecida em meio à confusão da cidade:

Como te adoro, mulher que passas  
Que vens e que passas, que me sacias  
Dentro das noites, dentro dos dias!  
Por que me faltas, se te procuro?  
Por que me odeias quando te juro  
Que te perdia se me encontravas  
E me encontravas se te perdias?

(...)

Que fica e passa, que pacífica  
Que é tanto pura como devassa  
Que boia leve como a cortiça  
E tem raízes como a fumaça.

Este poema, ao mesmo tempo que ecoa “*À une passante*”, do poeta francês Charles Baudelaire, de quem Vinícius de Moraes foi leitor e admirador confesso, parece já antever a temática de “Garota de Ipanema”, composição de 1962 em parceria com Tom Jobim e maior sucesso da história da bossa nova. A diferença é que na canção a mulher que passa transfigura-se em uma garota que caminha em direção à praia, despertando a afetividade do eu-lírico. É possível apontar até mesmo a semelhança entre alguns versos do poema e a letra da canção, como pode-se perceber no trecho abaixo:

Olha que coisa mais linda

Mais cheia de graça  
É ela menina  
Que vem e que passa  
Num doce balanço  
A caminho do mar

Esse movimento de aproximação do universo popular culmina na montagem do musical *Orfeu da Conceição* em 1956. Na época, Vinícius de Moraes já era um poeta premiado e reconhecido como um dos nomes mais relevantes da literatura moderna no Brasil, tendo diversos livros publicados, até mesmo uma antologia de seus poemas. A montagem de uma peça musical nesta fase de sua carreira revela um artista inquieto que almeja novas formas de difusão para sua expressão literária e que busca afastar-se da solidão do poeta para de alguma forma aproximar-se de seu público. A peça foi escrita por Vinícius de Moraes anos antes, mas encenada apenas em 1956, com trilha sonora composta por Tom Jobim e cenários planejados pelo arquiteto Oscar Niemeyer. É importante salientar também que esta foi a primeira realização em conjunto da dupla Tom e Vinícius, que se tornaria clássica, e a primeira grande parceria do poeta em sua carreira musical, que depois encontraria em figuras como Baden Powell, Carlos Lyra, Toquinho e Chico Buarque outros colaboradores recorrentes para suas composições.

A peça *Orfeu da Conceição* é extremamente representativa deste encontro entre o popular e o erudito, pois trata-se de uma releitura do mito grego de Orfeu adaptado para o contexto suburbano do Rio de Janeiro. Em sua narrativa original é tratada a descida do talentoso músico Orfeu ao reino dos mortos para resgatar sua amada Eurídice, mas na adaptação do mito feita por Vinícius de Moraes a ambientação da Grécia antiga cede lugar ao morro carioca e Orfeu é transfigurado em um sambista que desce o morro em busca de sua paixão. O cuidado com a representação fidedigna do universo popular por parte do poeta está destacado em suas indicações acerca da linguagem, dos atores escolhidos para representação da peça e das músicas utilizadas para a montagem, como se percebe no aviso que antecede o texto:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores de raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos.

Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições.

As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível.

A representação de *Orfeu da Conceição* deu espaço pela primeira vez para que atores negros se apresentassem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Além disso, a peça foi um sucesso de público, no mesmo ano sua trilha sonora foi lançada em LP e no ano seguinte o roteiro ganhou uma adaptação cinematográfica em uma produção franco-italiana dirigida por Marcel Camus sob o título de *Orfeu Negro*, filme premiado em Cannes, no Oscar e no Globo de Ouro. No entanto, o que gostaria de destacar aqui é a renovação da forma de difusão de sua produção literária: Vinícius de Moraes descobre no drama musical *Orfeu da Conceição* a força da palavra cantada e da canção popular e a partir de então dirige sua produção poética sobretudo para esta forma artística.

No mesmo ano de 1958 Vinícius de Moraes publica o LP *Canção do amor demais*, composto por canções suas em parceria com Antônio Carlos Jobim, interpretadas pela cantora Elizeth Cardoso e com participação de João Gilberto tocando violão em algumas das faixas. O lançamento não ganhou grande atenção de público e crítica, mas registra o primeiro encontro da tríade que formaria no ano seguinte o núcleo essencial da renovação que foi a bossa nova. Pode-se apontar neste LP o momento-chave da passagem do Vinícius de Moraes poeta para o Vinícius de Moraes letrista, faceta que predominaria nos anos subsequentes de sua carreira artística.

Ainda que não tenha chamado muita atenção da crítica especializada, uma das canções que já estavam presentes no LP de Elizeth Cardoso em 1958 aparece como a faixa de abertura no disco gravado por João Gilberto no ano seguinte, emprestando-lhe inclusive o nome para o título do lançamento. A canção, com música de Antônio Carlos Jobim e letra de Vinícius de Moraes, chama-se “Chega de saudade” e se tornou, na interpretação de João Gilberto, uma das peças mais representativas da bossa nova. Seu texto sintetiza a poética do movimento e dá testemunho da relevância da contribuição do poeta à lírica da nossa canção popular. Abaixo segue transcrição da letra:

Vai, minha tristeza  
E diz a ela que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece

Que ela regresse  
Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade  
A realidade é que sem ela  
Não há paz, não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim  
Não sai de mim  
Não sai

Mas se ela voltar  
Se ela voltar  
Que coisa linda  
Que coisa louca  
Por há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca

Dentro dos meus braços os abraços  
Hão de ser milhões de abraços  
Apertado assim, colado assim, calado assim  
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim  
Que é pra acabar com esse negócio  
De você viver sem mim  
Não quero mais esse negócio  
De você longe de mim...  
Vamos deixar desse negócio  
De você viver sem mim...<sup>7</sup>

A canção, desde seu título, propõe um rompimento com a temática central dos sambas-canção: o sofrimento amoroso. “Chega de saudade” sugere justamente que se abandone a temática do sofrimento para que, em seu lugar, se cante a felicidade do amor realizado e a vida à dois. Assim como nos sambas-canção, temos um enunciador que padece pela ausência de sua amada, no entanto, no lugar de dar voz para que seu sofrimento se expanda, dirige-se a ele (“Vai, minha tristeza”) para que, em forma de oração, ou seja, em tom de súplica, peça a volta da amada (“Diz-lhe numa prece/ Que ela regresse”) para assim dar fim a seu tormento (“Porque eu não posso mais sofrer”), como se vê na primeira estrofe. A segunda estrofe trata principalmente do reconhecimento da dor, sendo identificada como causa principal do sofrimento do enunciador a ausência de sua amada (“A realidade é que sem ela/ Não há paz, não há beleza”), e a vida vivida sozinho aparece relacionada ao desgosto (“É só tristeza e melancolia”). No entanto, é importante destacar que todo esse lamento é feito sob a perspectiva de se romper com ele, pois a estrofe começa justamente com o verso “Chega de saudade”, que anuncia essa transformação.

---

<sup>7</sup> MORAES, Vinícius de. *Livro de letras*; pesquisa [Beatriz Caldelari de Miranda, José Castello] – São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 18

Já a terceira e quarta estrofes se opõe às duas primeiras, pois deixam de lado a saudade para apresentar uma proposta de felicidade a partir realização amorosa (“Se ela voltar/ Que coisa linda/ Que coisa louca”). É importante destacar também o quanto a composição musical e a letra da canção se encontram, pois as duas primeiras estrofes que tratam da tristeza e da saudade estão compostas em uma base tonal menor e com a alteração temática na terceira e quarta estrofes há também a alteração harmônica, que passa para um tom maior. Se no sambas-canção a hipérbole está associada ao sofrimento, na bossa nova ela só tem lugar para se cantar a felicidade, e aparece em algumas das imagens de “Chega de Saudade”, como a comparação dos beijos dos amantes que se darão em maior número do que os peixes do mar, os “milhões de abraços” e os “Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim”. Tudo isso converge para que se rompa com o sofrimento e com a saudade e se possa viver a felicidade em sua plenitude, na vida à dois (“Vamos deixar desse negócio/ De você viver sem mim...”).

A ideia de se reconhecer as causas do sofrimento para que se possa romper com elas e principalmente a associação da felicidade com a vida à dois é recorrente nas composições de bossa nova. O tema aparece de forma clara em outras canções, como “Brigas nunca mais”, que assim como “Chega de saudade” anuncia o rompimento com a causa do seu sofrimento desde o título e culmina nos versos finais com um convite à felicidade na conjunção amorosa quando anuncia que “Bom é mesmo amar em paz/Brigas nunca mais”. O mesmo aparece em “Corcovado”, comentada no segmento anterior, que reitera a associação da tristeza à solidão e da felicidade à realização amorosa.

Como em “Chega de saudade”, as narrativas apresentadas nas canções de bossa nova tradicional costumam ser sucintas, geralmente tratando de uma transformação mínima da tristeza da vida solitária à felicidade da vida à dois. O tom utilizado nas letras é bastante coloquial, de vocabulário claro, reduzido e sem rebuscamento, de forma que a mensagem principal seja sempre bastante acessível. Além disso, as letras são em geral de caráter intimista e de forte carga afetiva, como os diminutivos em “peixinhos” e “beijinhos” de “Chega de Saudade”. Sobre o vocabulário empregado nessas composições, comenta Julio Medaglia (2015, p. 72):

Não só a expressão “cabrocha” é substituída por “garota”, “requebrado” por “balanço”, e, às vezes, “mulata” abrandado para “morena”, como também uma forma de expressão musical mais sutil e mais elaborada se

criara ali, sugerida pela intimidade dos pequenos ambientes, diversa de uma manifestação musical oriunda de um terreiro da Vila Isabel.

Brasil Rocha Brito também comenta como a palavra, nestas canções, “ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora”, pois “procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada” (2015, p. 38). Na bossa nova, pode-se dizer que letra e música tem a mesma importância, sem que uma predomine sobre a outra. Neste sentido, a bossa nova foi responsável por realizar alguns dos encontros mais equilibrados entre letra e música, em que a mensagem verbal e a mensagem melódica de certa forma transmitem o mesmo significado. São exemplos representativos deste aspecto as canções “Samba de uma noite só” e “Desafinado”, ambas letras de Newton Mendonça com forte carga metalinguística, em que a letra acaba sendo uma espécie de comentário da própria composição musical. Sobre essa relação entre letra e música na bossa nova, Julio Medaglia destaca alguns procedimentos em comum entre ambas (2015, p. 78):

Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e pela BN em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica.

Ou seja, a bossa nova propõe tanto em seus aspectos poéticos quanto musicais uma estética minimalista, baseada na contenção e na fuga de excessos, na clareza e no intimismo. A partir destes apontamentos, seguiremos no próximo segmento com uma análise dos principais procedimentos musicais do movimento, que se pautam por princípios semelhantes.

### **2.3 Samba de câmara**

Neste segmento buscaremos delinear como os impactos modernizadores do cool jazz, da música erudita e da música de vanguarda, expressões da “alta cultura” musical, serviram para revelar e atualizar valores fortes da música popular brasileira, transformando a estrutura formal de suas canções e suas formas de interpretação. Interessa-nos aqui não simplesmente demonstrar a influência de procedimentos

estéticos de outros sistemas culturais, mas sim como alguns destes procedimentos são tomados de suas fontes originárias e assimilados ao samba, de forma a servirem como filtros indicadores de seus valores resistentes e reveladores de sua própria modernidade. O resultado dessa dinâmica, que tem sua mais refinada realização na bossa nova, apresenta-se como mais moderno do que suas próprias influências, eventualmente contra-influenciando-as, correspondendo assim a um processo completo de transculturação no âmbito musical. Este processo, no que concerne à forma da canção e aos procedimentos propriamente musicais, tem como agentes principais o violonista e intérprete João Gilberto e o compositor e pianista Antônio Carlos Jobim.

Gilberto Mendes (2014, p. 137-8) aponta na bossa nova um movimento de abertura do samba, cujo resultado à sua atualização e revisão em relação à música popular urbana de seu tempo:

Mas a contribuição fundamental da BN foi a integração do samba no mundo atual, sem fronteiras, no qual, mais do que nunca, a comunicação é o processo social básico. E comunicação quer dizer troca de influências (Norbert Wiener), sem a qual não há vida, quanto mais arte. É exatamente ao se expor às influências de outras artes que uma arte afirma seu caráter; conforme provou o nosso samba sob influência do *jazz*, formando a BN.

O comentário de Gilberto Mendes revela um movimento de busca de originalidade na bossa nova ao mesmo tempo universalista e particularista. Universalista porque assimila procedimentos estéticos de outros sistemas culturais a partir da “troca de influências” de que fala Gilberto Mendes, o que se dá em um primeiro momento, colocando a música nacional em dia com as tendências e conquistas da música internacional. Por outro lado particularista, pois, assimilados alguns destes procedimentos, criteriosamente selecionados pelos valores internos da música brasileira, os mesmos tornam-se, por sua vez, um critério de seleção rigoroso para a revelação dos valores resistentes e característicos do seu próprio universo cultural, o que o autor se refere ao comentar a afirmação do caráter de uma forma artística mediante sua exposição às influências de outras artes.

Entre os principais impactos modernizadores sobre o samba temos a influência do cool jazz. É importante, antes de seguirmos a reflexão, destacar que a bossa nova não se aproxima da “última moda” da música internacional, que era já representada pelo rock desde meados dos anos 50, mas por uma vertente do jazz mais refinada, que



é sua faceta cool. Longe do caráter espalhafatoso do rock, o cool jazz aparece quase como seu oposto, pois é o jazz defasado de seus aspectos mais dançantes e improvisativos em prol de uma arte mais rigorosa e enxuta, de certa forma mais próxima da expressão erudita do que da música popular. Ou seja, desde a escolha das influências há um processo de seleção, que evidencia no cool jazz elementos mais viáveis para o universo do samba do que no rock neste momento. Ao mesmo tempo realiza uma espécie de “reciclagem cultural”, pois retoma e renova características secundárias do jazz que reaparecem em novo contexto com maior força renovadora.

A relação entre o samba e o cool jazz na bossa nova, como dissemos, não se dá por simples tomada ou imitação de influências, mas pela assimilação e revisão de alguns procedimentos estéticos tanto do samba quanto do jazz. Esses traços do cool são assimilados pelo universo do samba ao longo de um processo que remonta ao fim dos anos 40, quando se dá o aparecimento dos primeiros intérpretes que assumem sua influência, como veremos a seguir, e tem seu auge estético na bossa nova. Este processo longínquo, ao invés de descaracterizar a música brasileira, tomou os procedimentos do cool jazz como critérios seletivos e, de certa forma, recolocou a canção popular nacional novamente no centro de seus próprios interesses, como revela Julio Medaglia (2015, p. 107):

Ainda que muitos afirmem o contrário, a BN foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais do Brasil. Como se sabe, a BN reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras; trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refreou, após seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior, e assim por diante.

Ou seja, o impacto e assimilação de procedimentos oriundos do cool jazz possibilitou que os músicos revisassem, sob nova perspectiva, a tradição da nossa canção popular. Esse processo, sob os critérios seletivos assimilados do cool jazz, revelou valores resistentes no interior da própria tradição da canção brasileira que, secundarizados nas manifestações predominantes de seu tempo – o samba-canção e o samba-exaltação -, ressurgem como forças modernizadoras capazes de renová-la. Entre estes valores resistentes é possível apontar a retomada de traços do samba dos anos 20 e 30, como a linguagem coloquial, a roupagem musical e a redescoberta de intérpretes como Mário Reis e Orlando Silva, como veremos a seguir. Sobre a

retomada da era de ouro do samba por parte da bossa nova, comenta Julio Medaglia (2015, p. 81):

Se se quisesse, porém, estabelecer uma relação histórica para apurar as verdadeiras raízes da BN, iríamos encontrar numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira, os seus pontos de contato mais evidentes. É a música de Noel. É o samba “flauta-cavaquinho-violão”. É a música da Lapa, capital do samba (de “câmara”) tradicional, como Copacabana – Ipanema – Leblon são os redutos da BN. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do “seu garçom faça o favor de me trazer depressa” que foi retomada por Newton Mendonça, Vinícius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra.

Este processo não se dá todo no interior da bossa nova e tem em alguns de seus antecedentes parte importante desta reformulação. Entre fins dos anos 40 e início dos anos 50 começaram a despontar no cenário nacional alguns artistas que primeiro misturavam traços do cool jazz com o samba – principalmente o samba-canção – em suas interpretações e composições, como Dick Farney e Johnny Alf. Sobre esses cantores, percebe-se neles a forte influência da música americana desde a escolha de seus nomes artísticos: Farnésio Dutra e Silva torna-se Dick Farney e Alfredo José da Silva, Johnny Alf. O primeiro deles, que pode ser considerado o principal antecessor da tendência que tratamos, inicia sua carreira como uma espécie de “versão brasileira” do Frank Sinatra. Muito mais próximo da tradição musical americana que brasileira e com predomínio de canções em inglês em seus primeiros discos, pode-se dizer que ao longo de sua carreira Dick Farney vai “abrasileirando-se”. De acordo com Brasil Rocha Brito, a principal contribuição deste cantor como antecessor da bossa nova foi aproximar o canto do samba-canção do canto sussurrado e “cool”, e, por consequência, reaproximar o canto da fala cotidiana (2015, p.18-19):

O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música popular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo do de Frank Sinatra.

A contribuição de Dick Farney é representativa e de certa forma prepara a sensibilidade dos ouvintes para a revolução que seria a bossa nova alguns anos depois. Enquanto os principais cantores do samba-canção tendiam a grandes interpretações, com virtuosismos vocais e abuso de melismas, Dick Farney canta contido e quase sussurrado. No entanto, como apontou Rocha Brito, este é um

procedimento tomado do canto *cool* de Frank Sinatra, assim como a roupagem jazzística que imprime em seus sambas-canção. Acontece que em sua obra – ou pelo menos na parte de sua obra que antecede o surgimento e ascensão da bossa nova - estes elementos não aparecem totalmente assimilados ao universo do samba e da canção popular brasileira, como afirma o mesmo autor (2015, p. 19):

Deve-se observar aqui, de passagem, que Dick Farney, pianista de grandes méritos, passou mesmo a tratar as novas composições brasileiras como se fossem *be-bops*. Disto não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente. Esta afirmativa não deve ser entendida como censura: reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes como que não dissolvidos em obras de uma fase inicial.

Essa dissolução de que fala Rocha e Brito pode ser entendida como o próprio processo de transculturação, que não se completa na obra de Dick Farney, mas que tem nas produções deste artista um começo. Ainda que na obra desse cantor se prenuncie a influência do canto cool, de acordo com o autor, ela ainda está muito próxima de sua referência original, no caso Frank Sinatra, e não suficientemente diluída no universo da canção popular brasileira.

João Gilberto, por sua vez, principal intérprete da bossa nova, sob o influxo dessa tendência do canto falado, revisita antigas vozes da era de ouro do samba e descobre em intérpretes como Mário Reis e Orlando Silva a gênese do seu cantar *cool* à moda brasileira, reaproximando, como fora em suas origens, o canto do samba à fala coloquial e cotidiana da língua portuguesa no Brasil. Ou seja, o impacto do canto cool para João Gilberto, antes de gerar a mera reprodução de tendências importadas, serve como revelador da modernidade de antigos intérpretes nacionais no qual buscará seus traços distintivos mais característicos a partir da retomada e revisão de suas obras. Por isso Rocha Brito aponta em João Gilberto essa integração completa de elementos do samba com procedimentos assimilados do jazz que faltara em Dick Farney para a criação de um modo único de interpretação vocal, revelando, de certa forma, neste aspecto de sua obra a completude de um processo transcultural (2015, p. 36):

João Gilberto criou um estilo de cantar pessoal, porém não personalista. Incorpora procedimentos e elementos encontrados no populário brasileiro anterior, outros extraídos do *jazz*, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada da BN. (...) No que toca a Mário Reis,

reconhecemos que em outro campo, em outra escala, terá apresentados prenúncios do atual canto BN. Mário Reis já canta quase *cool*; dele terá herdado João Gilberto o antioperismo, o anticontraste. Foi ele uma figura isolada de precursor, no que se refere a cantores-intérpretes, surgindo na década de 30. Faltava-lhe a complementação, por parte da música popular da época, de outras inovações que viessem a permitir o pleno desenvolvimento de sua afirmação renovadora. Assim, se é verdade que alguns procedimentos de João Gilberto, cantor, já haviam surgido com Mário Reis, não é menos exato que muitos outros peculiares ao estilo do cantor da BN são totalmente desconhecidos por seu predecessor, o que, de seu lado, também não implica nenhum demérito para Mário Reis, uma vez que mais de 25 anos separam o início das carreiras desses dois grandes intérpretes.

Ou seja, o canto cool de João Gilberto, onde a voz do cantor aparece diluída como mais um instrumento no todo musical, sem predominar sobre o restante do arranjo, faz ressoar antes os intérpretes que o antecederam na tradição da canção popular brasileira do que os referenciais cools do universo do jazz americano. De acordo com Rocha Brito, o cantor, na bossa nova, “não mais se opõe como solista à orquestra”, pois os dois “se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste” (p. 22), como se fossem um só ente. Além disso, seu canto pode ser tomado como um gesto radical frente aos seus contemporâneos intérpretes de samba-canção, onde a voz surgia como elemento grandiloquente e de protagonismo em relação ao arranjo instrumental. No lugar disso, vemos obras em que predomina o equilíbrio e a contenção tanto vocal quanto instrumental, sem que um parâmetro musical, qualquer que seja ele, predomine sobre outro, como aponta Rocha Brito (p. 22):

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência.

Sobre o arranjo instrumental na bossa nova, João Gilberto também foi agente relevante desta renovação, principalmente na retomada do violão como instrumento central na música popular brasileira. De acordo com Rocha Brito, isso se deve principalmente ao surgimento deste intérprete “em 1958 em nosso cenário musical, cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes ouvidos quer em jazz ou qualquer outra música regional, quer em nosso populário” (p. 34). O jeito dedilhado de João Gilberto tocar o violão, com a supressão dos bordões e a valorização dos contratempos, semelhante à função do tamborim no conjunto percussivo do samba, é visto como característica indissociável do que se entende por

bossa nova, por vezes confundindo-se com a mesma. Na forma sua peculiar de tocar, apesar da complexidade harmônica, geralmente fazendo uso de acordes alterados e invertidos, há o equilíbrio entre as funções percussiva e harmônica, o que faz de sua interpretação musical uma expressão tão única e característica.

Julio Medaglia aponta na originalidade e na criteriosidade de João Gilberto como intérprete um dos principais fatores que propiciaram o “salto qualitativo” da canção popular brasileira a partir da bossa nova (2015, p. 123):

O que existe de positivo e exemplar na obra de João é sua atitude perante os problemas da criação artística. Foi utilizando-se do rico elemento telúrico, da tradição musical brasileira e conferindo-lhes um tratamento novo dentro do mais evoluído nível técnico, com base numa pesquisa por ele desenvolvida de rigor quase científico, que a música brasileira, por seu intermédio e da BN, deu o verdadeiro “salto qualitativo” que a transformou em verdadeira “arte de exportação”. Foi nesse exato momento também que ela impôs suas características e se distinguiu de todas as outras manifestações musicais latino-americanas.

Se o grande nome da renovação que foi a bossa nova na interpretação de canções no Brasil foi João Gilberto, seu correspondente na composição é Antônio Carlos Jobim, ou simplesmente Tom Jobim. Como dito anteriormente, Tom Jobim é um compositor e pianista de formação erudita que acabou projetando suas habilidades e conhecimentos técnicos na canção popular, sendo, no âmbito musical, o principal agente integrador entre as expressões eruditas e populares. Jovem, foi aluno de piano do compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, posteriormente seguiu seus estudos no instrumento com Lúcia Branco e Tomás Terán, instruindo-se também em composição, harmonia e orquestração. Foi apreciador e profundo conhecedor das obras do compositor erudito brasileiro Heitor Villa-Lobos e do impressionista Claude Debussy. Desde meados da década de 40, Tom passou a trabalhar como pianista em boates e casas noturnas de Copacabana e na década seguinte iniciou seus trabalhos em estúdio como músico e arranjador na gravadora Continental. Em 1956 compõe a trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição* a convite do poeta Vinícius de Moraes, com quem inicia parceria histórica que culminaria na bossa nova, de que tratamos.

De Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim herdou o interesse pela música nacional. No entanto, enquanto o modernista buscava no folclore popular rural temas e motivos para realizar suas composições, Tom Jobim interessou-se principalmente pela música popular urbana, que passara incólume para o primeiro. Tal qual a obra de Villa-Lobos, as composições de Tom Jobim mesclam traços eruditos e populares, no

entanto Villa-Lobos busca sua inspiração na tradição popular, mas suas composições são essencialmente eruditas, enquanto Jobim encontrou na própria forma da canção popular sua profissão de fé, elevando-a a um patamar que fica no limiar entre uma manifestação popular, o que propriamente é, com o apuro técnico de uma composição erudita. Assim como João Gilberto, foi um cultor da tradição da canção popular brasileira, dedicando-se ao longo de sua carreira à sua revisão e refinamento, especialmente do samba e suas variantes, como as marchas, valsas e serestas.

De Debussy herdou principalmente o refinamento harmônico, cuja influência foi marcante também no universo do jazz, algo que certamente não era desconhecido para Tom Jobim. Gilberto Mendes (2015, p. 138) compara a influência de Debussy no jazz e na música popular brasileira. De acordo com o autor, as “sétimas, nonas, décimas-primeiras” utilizadas nos acordes complexos da bossa nova “já evocavam o mar em Debussy”, no entanto, quando assimiladas pelo jazz, esses recursos harmônicos foram utilizados “duramente em secas marteladas”. Por outro lado, na bossa nova aparecem em sentido oposto do que na música americana, desfazendo-se “em acordes água, em flutuações ao sabor das vagas e da vertigem dos horizontes longínquos, em doce imprevisto”. De certa forma, a complexidade harmônica da bossa nova, que talvez tenha chegado como informação nova através da influência do jazz, encontra nas composições de Tom Jobim uma reformulação que a aproxima novamente de suas origens na música erudita impressionista do francês Claude Debussy.

Tom Jobim também segue os princípios de contenção e de minimalismo de que falamos a respeito da interpretação de João Gilberto. Em suas composições um traço marcante é o uso de acordes dissonantes combinados com melodias simples e de pouca variação temática. De certa forma, a variação do fundo musical (a harmonia) possibilita que a melodia vocal ganhe novos traços, ainda que pouco ou nada alteradas. Sobre o assunto, comenta Luiz Tatit (2004, p. 181):

Tom Jobim demonstrou que uma harmonia musical bem conduzida pode economizar contornos melódicos, produzindo o mesmo (ou maior) efeito emocional das amplas curvas realizadas pelos autores de samba-canção e das músicas românticas em geral. Mostrou ainda que a harmonia pode sugerir diversas direções – e, portanto, diversos sentidos – ao mesmo encaminhamento melódico, de modo que deixam de ser necessárias as grandes oscilações entoativas ou as excessivas variações temáticas. Veio daí sua adoção dos acordes dissonantes largamente empregados, com outros objetivos, nos improvisos do jazz norte-americano.

No excerto, Tatit compara como a combinação entre harmonia complexa e melodia simples são capazes de produzir, na obra de Jobim, efeitos emocionais comparáveis aos virtuosismos vocais dos sambas-canção. No excerto acima, Tatit aponta como a complexidade harmônica, com acordes alterados ou invertidos, acrescidos de sétimas e nonas, é utilizado para ressignificar uma melodia reiterativa, diferente de seu uso no jazz, onde aparece como recurso para enriquecimento do improvisado. Algumas das canções mais exemplares onde o autor emprega esse recurso são “Garota de Ipanema” e “Corcovado”. Mesmo um ouvinte leigo percebe como a melodia vocal pouco ou nada se altera, no entanto, seus sentidos se transfiguram, mesmo com a repetição, por conta da variação do fundo musical. Luiz Tatit, em outro texto, descreve o uso desses acordes alterados como forma de romper a previsibilidade melódica, gerando novos sentidos (2002, p. 165):

Um acorde de Jobim é um dispositivo harmônico que, não apenas reforça a densidade do solo principal, mas, sobretudo, intercepta a corrente melódica rompendo sua previsibilidade e sugerindo outros encaminhamentos até então considerados dissonantes pelos ouvidos não familiarizados. Assim, posso dizer que os acordes alterados são dispositivos de novos sentidos melódicos, ou seja, de novos rumos, novas trajetórias para a melodia. É quando a tonalidade abandona seu núcleo (tônica, subdominante, dominante) em busca de outras possibilidades de exploração do seu território.

Assim, Jobim integra recursos da música erudita e do jazz ao universo do samba de maneira tão particular e inventiva que todos estes recursos aparecem de forma reinventada se comparados às suas origens, sejam elas no jazz, na música erudita ou no próprio samba.

Por último, é importante ressaltar que a economia de contenção e de minimalismo também age na extensão das músicas. Nas composições de bossa nova não há espaço para a informação desnecessária ou para o excesso de qualquer tipo. A mensagem é concisa e enxuta e as canções dificilmente excedem o tempo de 2 minutos. O resultado deste processo de assimilação e integração de traços variados sob critérios seletivos rígidos geraram peças musicais de refinamento estético até então desconhecido no cancionário popular brasileiro, sem prejuízos no que concerne à originalidade da música nacional – pelo contrário, colocando-a na vanguarda da música internacional. A canção de bossa nova se coloca no limiar entre a expressão erudita e a expressão popular, não sendo assim um exagero chama-las de sambas de câmara.

## **CAPÍTULO 4: VERDADE TROPICAL E A CANÇÃO NA VANGUARDA**

A Tropicália foi um movimento de vanguarda surgido na música popular no final dos anos 60. Sua história está contada no livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, publicado em 1997, ano em que o movimento completou três décadas desde sua estreia na terceira edição do Festival de Música Popular Brasileira organizado pela TV Record. Escrito a pedido de um editor do New York Times, que primeiramente encomendou a Caetano um artigo sobre Carmen Miranda e acabou percebendo neste o embrião de uma obra maior, *Verdade tropical* é, nas palavras do próprio autor, “um esforço de divulgação internacional do gesto” (2017, p. 51) tropicalista e de seus principais agentes e, de forma mais abrangente, “uma oportunidade de valorizar e situar a experiência da música popular brasileira em termos mundiais” (p. 492). Recentemente a obra ganhou uma edição comemorativa de seus 20 anos com a adição de um novo capítulo intitulado “Carmen Miranda não sabia sambar” onde Caetano Veloso faz apontamentos e correções sobre o texto original e comenta algumas das principais leituras críticas que o livro recebeu ao longo desse tempo. Neste capítulo faremos uma análise da obra buscando delinear o testemunho de um processo criativo nela apresentado e elucidar os impasses entre arte e política que o movimento procurou dissolver através de um processo de transculturação.

### **1 Um romance crivado de ensaísmo**

Ao afirmar que *Verdade tropical* se trata de “um esforço de divulgação internacional” (p. 51) e “uma oportunidade de valorizar e situar a experiência da música popular brasileira em termos mundiais” (p. 492), Caetano Veloso coloca a canção como força norteadora da obra, e não a literatura. De certa forma isso é verdade, pois há um esforço evidente em organizar a tradição da música popular brasileira, principalmente em torno da bossa nova, concedendo à Tropicália um lugar relevante nessa linha evolutiva. O autor chega a brincar com esse caráter difuso do livro ao dizer que seria “demasiado complicado para quem se aproxima de um livro sobre música popular” e “demais próximo da música popular para quem está disposto a ler livros complicados” (p. 52). Essas definições servem ao mesmo tempo para revelar um projeto intelectual e para esconder as pretensões literárias da obra.



Neste mesmo sentido, a ideia de “verdade” expressa no título, reforçada pela identificação entre autor, narrador e protagonista do texto, também acaba por esconder a carga de subjetividade que há na perspectiva do relato, na linguagem e na própria forma de contar história. É relevante também destacar que entre os acontecimentos narrados e o momento da escrita há a distância de 30 anos, o que permite pensar que memória e inventividade naturalmente tenham se entrelaçado na narrativa. Tudo isso torna difusa a distinção do quanto há em *Verdade tropical* de reformulação ou reorganização da realidade - a bem dizer, de ficção -, algo, no fim das contas, inerente a todo processo de escrita, e torna importante que se distinga a existência distinta das perspectivas do personagem, do narrador e do próprio autor. Por isso destaco que a leitura que proporemos neste capítulo está baseada principalmente no testemunho apresentado no *livro*.

Na edição comemorativa publicada recentemente o acréscimo de um capítulo adicional confere mais uma camada temporal à obra, com uma perspectiva duas décadas distante da redação do texto original. Neste, o autor aborda diretamente o caráter ficcional que permeia *Verdade tropical* ao afirmar que: “VT deveria ser lido como um romance crivado de ensaísmo. O tom de ficção sempre me pareceu dar liberdade para as discussões teóricas esboçadas” (p. 39). De fato, *Verdade tropical* está organizado dentro de uma forma romanesca relativamente tradicional, com um recorte temporal bem específico e com uma linguagem esteticamente elaborada. Há um estilo característico na redação do texto, influenciado, de acordo com o próprio autor, por Jean Paul Sarte, Claude Lévi-Strauss e Marcel Proust, com predomínio de frases longas e fluídas, que guardam um tom de oralidade e conferem à prosa alguns seus principais traços distintivos. Há também por parte do autor uma forte tendência à digressão, o que lhe permite transitar com facilidade entre a narrativa e a reflexão, por vezes em uma mesma frase.

O próprio Caetano Veloso, no primeiro capítulo do texto original, chamado “Intro” - título que faz referência à maneira como os músicos costumam chamar os acordes iniciais de um tema ou canção - apresenta em uma longa frase, cuja forma é representativa do estilo característico de sua prosa, o projeto do livro (p. 50):

O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com as

esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil.

Nessa apresentação estão associadas as intenções de “contar” e “interpretar” que se combinam neste “romance crivado de ensaísmo”. O que se conta é a formação, o apogeu e o fim do “impulso criativo surgido no seio da música popular, na segunda metade dos anos 60” - expressão utilizada para referir-se ao movimento tropicalista, objeto de interesse central do livro. No entanto, para contar a história deste movimento, o autor abarca um período que vai de meados dos anos 50 até início dos anos 70. Para isso, o livro está dividido em quatro partes que compreendem os seguintes recortes temporais: a parte 1 trata dos anos de formação do jovem Caetano Veloso em Santo Amaro da Purificação e suas primeiras incursões pelas capitais do Rio de Janeiro e Salvador; a parte 2, o desenvolvimento e auge do movimento tropicalista entre os anos de 1967 a 1969; a parte 3, composta por um único capítulo intitulado “Narciso em férias”, oferece um testemunho da temporada na prisão que Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram, entre o fim de 1969 e início de 1970, a mando da ditadura militar brasileira; o decorrente exílio político, passado em Londres, até a volta ao Brasil no ano de 1972 são tratados na parte 4. Há ainda um capítulo final, “Vereda” – título que faz menção ao bolero “Vereda tropical” que Caetano Veloso tomou como inspiração para o nome do livro, mas que também guarda ecos de João Guimarães Rosa -, em que o autor realiza uma espécie de balanço do que foi e do legado de toda a experiência tropicalista. Interessa-nos para este estudo sobretudo os dois primeiros segmentos, pois neles se pode delinear mais claramente os estágios referentes a um processo de transculturação descritos de maneira consciente pelo autor, tanto por conta da perspectiva temporal distanciada e privilegiada a partir da qual se dá o testemunho quanto pela verve crítico-teórica com a qual se alinham.

Enquanto figura pública, Caetano Veloso transita entre o espaço do *entertainer* e do intelectual. Em *Verdade tropical*, desde os capítulos iniciais sobre sua formação, muitas vezes o autor identifica-se mais como intelectual do que como artista, e constantemente vê-se tendente a essa vertente de atividades profissionais em detrimento das atividades performáticas. Mesmo no que diz respeito à criação musical, interessam-lhe tanto os aspectos teóricos e intelectuais - como a compreensão, organização e caracterização dessa tradição cultural - quanto

propriamente artísticos, de forma que ambos se fundem não apenas em seus textos, mas também em suas canções. Por esse trânsito natural entre o lugar do intelectual e do artista, de certa forma em *Verdade tropical* Caetano Veloso assume para si, como uma missão, algo que, de acordo com o mesmo, lhe foi revelado por João Gilberto em uma entrevista: dar “um acompanhamento de pensamento” para a música popular brasileira (p. 51-52):

João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com “um acompanhamento de pensamento” para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro.

*Verdade tropical* pretende, além de narrar, interpretar o que se conta e a ação se combina com a sua própria análise crítica. Nesta camada de metalinguagem a perspectiva adotada, como não podia ser diferente, é a do momento da escrita, ou seja, a visão do autor no final dos anos 90, três décadas depois de ter vivido tudo o que é contado. Esse distanciamento temporal lhe permite reconhecer com maior clareza os valores resistentes do tropicalismo e apresentar seu projeto estético de forma mais organizada do que provavelmente o faria no calor do momento. Apesar desta perspectiva privilegiada, que faz com que o narrador geralmente esteja mais próximo do papel de crítico do que propriamente do agente da ação, isso não invalida – ou talvez até mesmo reforce - o fato de que *Verdade tropical* contém um testemunho único e vigoroso de um processo criativo ocorrido em um momento chave da música, da cultura e da história brasileiras.

Neste estudo nos deteremos mais largamente nas duas primeiras partes do livro, que abordam respectivamente os anos de formação do autor e o desenvolvimento e apogeu do movimento tropicalista. Neles são tratados os impasses entre cultura e política no final dos anos 60 e as tentativas esboçadas pelo tropicalismo para resolvê-los ou os burlar para “mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade” e da “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana

universalizante e internacional” (p. 50), como citado anteriormente. Nestas duas primeiras partes do livro de certa forma o discurso teórico predomina sobre o discurso narrativo para que se revele o projeto estético que fundamentou a Tropicália. Na quarta parte, ao contar seu tempo no exílio e da volta ao Brasil também há uma significativa carga de metalinguagem, sobretudo ao abordar as conquistas e do legado do movimento tropicalista, mas também de seus próprios impasses e limitações.

A exceção está na parte três, “Narciso em férias”, que tematiza a temporada na prisão vivida por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em que o caráter literário claramente predomina sobre a leitura crítica. Essa distinção é reconhecida pelo próprio autor que, no capítulo adicional escrito para a edição de 2017, dirige-se diretamente aos leitores jovens para apontar “Narciso em férias” como “um livro independente”, que contém de forma narrativa a expressão e a síntese de “tudo que no resto do livro aparece em tom de ensaio” (p. 44). Caetano Veloso chega até mesmo a sugerir a possibilidade de uma ordem de leitura alternativa para o livro: “Então, já que não o temos ainda em separata [o capítulo “Narciso em férias], cara jovem, leia-o como se fosse um livro menos longo e melhor do que este. Depois, se quiser, leia os outros capítulos. E volte ao começo deste.” (p. 45).

A Tropicália foi um movimento que teve muitos participantes relevantes, como Gilberto Gil - que liderou o grupo junto de Caetano Veloso -, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros, mas em *Verdade tropical* o único protagonista propriamente dito é o próprio autor. Caetano Veloso assume o papel central do movimento em sua narrativa tanto por ser a sua própria voz a contar a história quanto por representar a liderança intelectual do grupo. Este protagonismo se reforça quando, além da tentativa de organizar a constelação de estrelas, o autor faz de seu processo de escrita um esforço de entender sua relação com a Tropicália, a importância desta para a música brasileira e para seu projeto estético pessoal - ou, nas suas próprias palavras: “É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro” (p. 52). No entanto, ainda que o protagonismo seja de Caetano Veloso, ele, enquanto personagem e enquanto narrador, acaba por dar voz e representar mais do que a si mesmo.

O que há em *Verdade tropical* é, como dito anteriormente, o testemunho de um processo criativo vivido pelo seu autor, Caetano Veloso, mas a pretensão deste projeto estético é tão abrangente que os assuntos abordados necessariamente

transcendem o universo de ideias da música popular para valer, nas palavras do próprio autor, “por um desvelamento do mistério da ilha Brasil” (p. 51). Sobre o trânsito entre a prosa narrativa e a argumentativa, o papel assumido pelo personagem-narrador e o universo de assuntos abordados no texto, sintetiza Caetano Veloso (p. 52):

Tive também que me permitir transitar do narrativo ao ensaístico, do técnico ao confessional (e me colocar como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil) para abranger uma área considerável do mundo de ideias que o assunto central sugere.

Esse trecho revela a amplitude de assuntos tratados pelo autor que, virtuoso em criar relações entre ideias e eventos, coloca-se “como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil”. De fato, ao longo de *Verdade tropical* Caetano Veloso parte do tema específico do tropicalismo, o que acaba por tocar em questões sobre a música popular e a cultura brasileiras, que, por extensão falam do país, que por extensão falam do mundo. Com esta larga abrangência de assuntos o autor toma a liberdade para comentar questões que abarcam desde a descoberta do Brasil até tópicos políticos contemporâneos ao próprio momento da escrita do livro - o que justifica a grande extensão da obra e a centralidade do protagonista.

De certa forma, *Verdade tropical* aproxima-se da tradição dos grandes ensaios de interpretação nacional que remonta a obras como *Raízes do Brasil* ou *Casa grande & senzala*, por exemplo. Ainda que por vezes busque ofuscar seu projeto com uma falsa aura de humildade intelectual, escondendo-se atrás da imagem de *entertainer* inserido na cultura de massas, o livro tem grandes pretensões tanto literárias quanto sociológicas e, mesmo que não trate exatamente da formação do país como tema central, como é o caso dos exemplos citados para comparação, desvela uma dinâmica interna própria do Brasil. Neste sentido, a principal revelação que *Verdade tropical* oferece - e que buscaremos delinear neste estudo - é a de um processo que pode ser descrito pela transculturação como forma de existência, resistência e superação de impasses em uma cultura periférica e miscigenada como é a brasileira.

## 2 A mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa

*Verdade tropical* é um “romance crivado de ensaísmo” que está à serviço do universo musical antes que propriamente da literatura, como vimos. Em seu texto conta uma das histórias da música popular no Brasil dos anos 60, a da Tropicália, movimento de vanguarda cujo impacto cultural transcendeu o meio musical, afetando também outras linguagens artísticas. Que tal processo tenha se dado por meio da canção – e que artistas de largas pretensões, como o próprio autor, a tenham escolhido para realizar seus projetos estéticos - serve de testemunho da importância e do protagonismo que a música popular assumiu no sistema cultural brasileiro desde a emergência da bossa nova em fins dos anos 50.

Como vimos no capítulo anterior, a intervenção de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto nesse universo cultural levou a canção, anteriormente tomada como uma linguagem menor, a um nível de sofisticação nunca antes obtido no Brasil nesta área, e poucas vezes realizado entre outras linguagens artísticas. Este fenômeno não passou incólume a Caetano Veloso em sua juventude, quando acompanhou o surgimento da bossa nova (p. 486):

Opondo-se à vulgaridade comercial de grande parte do olimpo da Rádio Nacional, havia todo um esforço de criar e consumir uma música respeitável. A bossa nova foi a culminância desse esforço – mas foi também a superação da ansiedade que o exigia; ela realizava uma estilização mais exigente e, ao mesmo tempo, valorizava o passado, conscientizando-nos da grandeza da nossa tradição.

O trecho sugere que a bossa nova supera o comercialismo, algo inerente à música popular e à indústria cultural de forma geral, para realização de uma “música respeitável” e exigente, reveladora da força da canção e da rica tradição que esta criou no Brasil. Caetano Veloso é representante da geração diretamente posterior a da bossa nova, movimento que viu florescer em sua juventude, e sem medo toma a música popular como a principal forma de expressão nacional. Nesse sentido, logo na “Intro” o autor faz a seguinte afirmação (p. 51):

Que a música popular centralizasse as energias utilizadas na geração desse episódio só reafirma a força de uma tradição que possibilitou a bossa nova: a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (...) Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos

insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.

Ao tomar a música popular como “a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo” há uma quebra de paradigmas que revela um traço geracional do autor – e talvez também de algumas das gerações seguintes. Seria de se esperar que este papel de afirmação linguística fosse cumprido pela literatura culta, o que seguramente teria sido dito sem maiores questionamentos por representantes de gerações anteriores, como o fora para artistas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e, inicialmente, para Vinícius de Moraes. No entanto, após a reconfiguração do nosso sistema cultural que a bossa nova significou, este posto passa a ser assumido pela canção. Este novo patamar que a música popular tomou em nosso meio foi o que fez com que uma gama significativa de artistas da geração seguinte - na qual Caetano Veloso se enquadra - optassem por essa linguagem, em lugar da literatura ou de outras “artes cultas” para suas realizar suas pretensões estéticas, colocando-a em um papel de vanguarda entre as artes.

No entanto, ainda que tenha tomado a canção como forma estética privilegiada, por manter também uma relação direta com a palavra em seu trabalho artístico, o autor diz ter-se visto como uma espécie distinta de poeta, o que denota sua pretensão e sua valorização do trabalho em música popular (p. 163):

De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. Tinha a ilusão de que se podia usar o hábito de chamar os sambistas do morro de poetas – e a adesão total de Vinícius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular – para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado das palavras.

Aqui, o termo “poeta” é utilizado de forma abrangente, pois ainda que esteja ligado com o trabalho estético da palavra, sugere principalmente a ideia de um “artista maior”, não necessariamente ligado ao trabalho da poesia propriamente dita, o que lhe permite identificar por meio dela artistas tão distintos entre si como o intérprete João Gilberto, o cineasta Glauber Rocha, os escritores João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto (p. 163):

“(…) a palavra *poeta* encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplica-la ao que eu fazia e faria – embora não fosse poesia. Mas o

fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber – sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. Eu podia ser um pouco Glauber, um pouco João Gilberto, com esse novo repertório de ideias que lançaríamos no seio da música popular. E a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência.

A bossa nova foi o grande impacto renovador recebido pela geração de Caetano Veloso, pois revelou a força da canção popular brasileira, motivou uma mudança de patamar cultural do Brasil em âmbito mundial, por seu caráter de exportação e influência mesmo na música internacional, e internamente fez com que se realizasse uma revisão da tradição nacional, dos valores estéticos dominantes e das potencialidades de realizações para um artista nacional. Sua força foi tamanha que fez inclusive que expressões importadas de metrópoles estrangeiras, como foi o caso do rock, em um primeiro momento perdessem muito de sua força e vitalidade no cenário interno, como veremos a seguir.

Interessante também apontar que esta mudança de paradigmas propiciou que o autor tomasse como ídolo e principal referência entre os artistas da bossa nova não o poeta Vinícius de Moraes nem o compositor Tom Jobim, mas sim o seu intérprete, João Gilberto. Caetano Veloso, que ao longo da narrativa revela ter inúmeras vezes pensado em dedicar-se a outras formas de arte, como o cinema ou a pintura - ou até mesmo à crítica -, parece ter vislumbrado sobretudo através da arte de João Gilberto, que é tanto um ídolo quanto um mestre para si, a força da música popular (p. 486):

Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação -, como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. Por meu intermédio, o tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João.

Também sobre o impacto que teve sobre si João Gilberto, escreve Caetano Veloso (p. 68-69):

[João Gilberto] marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva – o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba.



Ao longo de todo o livro, continuamente o autor reafirma a obra de João Gilberto como critério balizador para sua própria experiência artística: “Tínhamos (temos ainda hoje) como limite e horizonte os discos de João Gilberto arranjados por Jobim” (p. 198). A enumeração de “músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba” no trecho anterior revela ao mesmo tempo o limiar entre a alta cultura e a cultura popular alcançado por João Gilberto pela bossa nova e as pretensões estéticas do próprio Caetano Veloso, que transitou e transita entre ambas ao longo de sua obra e de sua carreira. De certa forma, seu projeto é dar continuidade a esse legado – não necessariamente pela linearidade do projeto, tendência na qual possivelmente o cancionista mais representativo seja Chico Buarque, mas pela força renovadora que a bossa nova e a interpretação de João Gilberto significaram na tradição da música popular e da cultura brasileira, assim como Caetano Veloso buscou que a Tropicália fosse frente às questões de seu próprio tempo.

## **2.1 O direito de imaginar uma interferência ambiciosa**

Quando narra os anos de sua juventude passados em Santo Amaro da Purificação, no interior da Bahia, na década de 50, Caetano destaca o fato de ter vivenciado concomitantemente o surgimento da bossa nova e os primeiros indícios da importação do rock ‘n’ roll para Brasil. O autor conta-nos que “na segunda metade dos anos 50, em Santo Amaro, eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock ‘n’ roll e tentavam imitar suas aparências” (p. 57). Sobre a sua própria relação com a última moda norte-americana, afirma: “o que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de ela não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia” (p. 58). Ao invés de causar o impacto de uma força renovadora, para o espírito inquieto e inventivo do protagonista, o rock ‘n’ roll surge no cenário de Santo Amaro da Purificação, como uma forma de reafirmação do provincianismo local do que sua superação (p. 58):

Pois bem, os nossos colegas americanizados da década seguinte não pareciam representar uma ameaça a – nem mesmo uma revolta íntima contra – essa “vida tacanha”. Pelo contrário, suas atitudes, que sugeriam uma tentativa canhestra de ganhar status dentro de uma escala de valores já

dados e mal interpretados, eram, a meus olhos, uma nítida marca de conformismo.

A associação ao universo do rock ‘n’ roll e a tentativa de soar cosmopolitas neste contexto provinciano através da imitação direta, sem qualquer traço de inventividade e originalidade, serve para o narrador - que em comparação com seus pares apresenta-se como alguém com um gosto estético mais particular e desenvolvido - como uma revelação da dependência cultural do país – aspecto que seria central da obra de Caetano e do movimento tropicalista que desenvolveria nos anos posteriores (p. 267):

Eu me sentia num país homogêneo cujos aspectos de inautenticidade – e as versões do rock sem dúvida representavam um deles – resultavam da injustiça social que distribuía a ignorância, e de sua macromanifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos. Eu ouvia e aprendia tudo no rádio, mas à medida que, ainda na infância, ia formando um critério, ia deixando de fora uma tralha cuja existência eu mais perdoava do que admitia

Nesta mesma direção, o relato da reação jovens santo-amarenses ao assistirem o filme *No balanço das horas* (no original, *Rock around the clock*) apresenta um testemunho privilegiado da dinâmica da dependência cultural, da imitação e do caráter conformista com que o rock ‘n’ roll chegara à pequena cidade do interior da Bahia (p. 74):

Só que, no caso do filme do rock, por causa da onda feita na imprensa, alguns espectadores fingiam estar irresistivelmente tomados pelo “novo ritmo” e dançavam de pé sobre as poltronas, provavelmente para ver se quebravam algumas, dando assim matéria para os jornais, numa identificação com aqueles que tinham quebrado cinemas no Rio e que, por sua vez, identificavam-se com os americanos, de quem se dizia que tinham feito o mesmo nos Estados Unidos.

De certa forma, essa cena revela que o fato de ter passado por este momento vivendo em uma pequena cidade provinciana fez com que essa tendência cultural chegasse até Caetano amenizada, defasada de suas próprias forças modernizadoras e renovadoras, seguramente sentidas de forma mais intensa na mesma época nas grandes capitais do país, que a recebiam importada em primeira mão diretamente das metrópoles estrangeiras. Os jovens que se identificavam com o rock em Santo Amaro da Purificação, não o imitavam o que era importado das metrópoles norte-americanas, mas das próprias capitais brasileiras. Neste sentido, o fato de estar em Santo Amaro

acaba sendo, para o autor, revelador da dependência cultural nacional, diferentemente do que provavelmente seria a relação do próprio Caetano com essas tendências, especialmente com a difusão do rock inglês a partir dos anos 60, quando em sua ida para viver no eixo Rio-São Paulo, de que falaremos mais adiante.

Por outro lado, ao referir-se ao surgimento da bossa nova o autor dá testemunho da força que este acontecimento teve durante sua adolescência em Santo Amaro da Purificação (p. 68):

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades.

A bossa nova com sua estética criteriosa na seleção, assimilação e reinvenção tanto de traços culturais da própria tradição nacional quanto cosmopolitas, revela e ressignifica para o autor as possibilidades da cultura brasileira e as potencialidades da música popular (p. 267):

Quando a bossa nova chegou, senti minhas exigências satisfeitas – e intensificadas. (...) Eu não era um extraterrestre por ter tais gostos [não gostar de bateria, p. ex.]. Apenas radicalizava dentro de mim – como João Gilberto finalmente radicalizou para todos – uma tendência de definição do estilo brasileiro nuclear, predominante.

Se o projeto interno da bossa nova, como vimos no capítulo anterior, buscou resolver os impasses referentes à originalidade da música – e por extensão, da cultura – brasileira, o dilema central da geração de Caetano Veloso, está no enfrentamento da dependência cultural, como revela este contraponto sobre o surgimento do rock ‘n’ roll e da bossa nova durante sua juventude em Santo Amaro (p. 82):

Ter tido o rock ‘n’ roll como algo relativamente desprezível durante os anos decisivos da nossa formação – e, em contrapartida, ter tido a bossa nova como trilha sonora da nossa rebeldia – significa, para nós, brasileiros da minha geração, o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo. Direito que passa imediatamente a ser vivido como um dever.

A originalidade da cultura brasileira se revela para o autor como nunca antes através da bossa nova e da força da canção, e junto dela a possibilidade de superação dos dilemas decorrentes do imperialismo e da dependência cultural, por isso o “direito

de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo” a que se refere o autor no trecho supracitado. Em determinado momento Caetano Veloso afirma: “Eu, no entanto, atava-me à convicção de que, se queria ver a vida mudada, era preciso vê-la mudada em *Santo Amaro* – na verdade, a partir de *Santo Amaro*” (p. 86). De certa forma, para lidar com este impasse, a condição de santo-amarense, fora do circuito cosmopolita das capitais, lhe propicia o distanciamento necessário para não aderir irresolutamente aos modismos e lhe oferece uma visão particular que, se em um primeiro momento poderia ser dita provinciana, seria, a seguir, a chave da modernidade de sua perspectiva.

### **3 Tradições nacionais contra a internacional americanização**

Em *Verdade tropical* Caetano Veloso apresenta um panorama político e cultural da conturbada década de 60. Marcado pela polarização ideológica e pelas sucessivas crises econômicas e institucionais que culminaram no golpe de estado realizado pelos militares em 1964, essa década viu o início a uma ditadura que se abateu sobre o país por mais de trinta anos. A discussão política e ideológica foi o debate central desse período e, pela força do espírito de época somada ao contexto de crise, essa tônica se alastrou para outros campos, como o da cultura. A inundação política que o debate cultural sofreu ao longo de toda a década de 60, e de maneira mais extrema após o golpe de 64, levou a arte, com a canção em sua vanguarda, a alguns impasses entre ideologia e estética que estão no centro do projeto tropicalista.

A perspectiva de Caetano Veloso sobre o espírito de época da década de 60 é representativa ao mesmo tempo que bastante específica, pois seu transito se deu principalmente entre os meios artístico, intelectual e universitário. Não foi um fenômeno exclusivo destes círculos, mas neles predominou a voga esquerdizante que marcou os anos 60 – acompanhada, naturalmente, da sua reação por parte dos setores mais conservadores da direita. Ao mesmo tempo, o período foi marcado por uma intensa efervescência artística protagonizada pela aproximação entre as universidades e a população, pela difusão da cultura de forma vasta e acessível, principalmente por meio dos chamados CPCs (Centros Populares de Cultura). O retrato que o narrador oferece da cidade de Salvador no ano de 63 é representativo desse panorama fervilhante (p. 87):

Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal (pública; há também a Universidade Católica, que é privada), dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito.

Neste contexto, o espírito de época dos anos que antecedem o golpe, apesar das sucessivas crises políticas, era de otimismo. Acreditava-se que grandes mudanças se anunciavam e a discussão política se impunha em todos os meios, como atesta o trecho abaixo (p. 91-92):

Embora política não fosse o nosso forte, nessa época – 63 -, com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente João Goulart, ou pressionando-o para ir mais para a esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares; com os CPCs da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar frequentemente sobre política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer perto disso.

O golpe de militar que se deu no dia 1º de abril de 1964 e os dias subsequentes ao evento são narrados com espanto por Caetano Veloso. Ao mesmo tempo que conta o início do seu relacionamento com Dedé, que viria a se tornar sua esposa e cujo primeiro beijo se dá no mesmo dia em que o exército toma o poder, o autor relata a atmosfera dominante de medo e assombro. O tom principal é de repulsa e desconforto, sobretudo pela postura agressiva e intimidadora adotada pelo exército, que sai às ruas exibindo sua força bélica (p. 317):

No dia seguinte, na Faculdade de Filosofia, não houve aula. Circulavam notícias de professores presos ou chamados para prestar depoimentos e boatos sobre o paradeiro de colegas desaparecidos. E – o que era mais assustador – tanques nas ruas. (...) As ruas silenciosas, os tanques, tudo me dava a impressão de um pesadelo. Eu sentia nojo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo.

Os primeiros anos da ditadura no Brasil, antes que os Atos Institucionais promulgados pelo governo fizessem com que a censura se expandisse e provocassem as consequências mais violentas do regime, exacerbou e explicitou ainda mais a polarização ideológica vivida pelo país. No meio cultural, uma das consequências foi a intensificação do debate político, do engajamento declarado e da resistência à ditadura, como relata o autor (p. 321):

Entre 64 e 68 o movimento cultural brasileiro não apenas intensificou-se: ele tomou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura. Nós, por exemplo, estreamos no Teatro Vila Velha ainda no segundo semestre de 64. Como já contei, Bethânia foi lançada em nível nacional no musical *Opinião*, um show de bolso de esquerda populista nacionalista. O Cinema Novo cresceu justamente a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, concluído em 64. Política nunca foi o meu forte. Mas vi-me em meio a uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos atos individuais.

Este trecho revela a força do engajamento e da politização que predominou nos variados círculos culturais do Brasil pós-golpe militar. Dentre os segmentos das artes, o teatro, possivelmente pelo seu caráter de performance e pela sua relação de proximidade com o público, foi o primeiro a tomar uma posição de engajamento (p. 107):

Em 65 procuravam-se meios de gritar “abaixo a ditadura” e, bem antes de começarem a crescer os movimentos estudantis que levaram multidões à rua, a produção cultural, sobretudo o teatro, tomava a si a responsabilidade de veicular o protesto.

No entanto, se por um lado o engajamento político estimulou uma efervescência cultural significativa e fez com que diferentes círculos de artistas se aproximassem em torno de uma mesma causa e trocassem experiências e combinassem suas linguagens, por outro, gerou impasses e limitações originados por questões ideológicas. Quando afirma que se via “em meio a uma perene exigência de caracterização política das criações e dos atos individuais”, Caetano não o faz sem certo desconforto, e sugere que questões estéticas tenham assumido um caráter secundário no debate artístico, aplicado sobretudo à causa social e política. Esta questão e suas implicações tornam-se mais evidentes quando o autor relata sua experiência com teatro político de Augusto Boal.

Uma das primeiras produções profissionais no meio artístico do centro do país relatadas por Caetano Veloso se deu com o renomado diretor Augusto Boal, do Teatro de Arena. Seu primeiro contato com o diretor aconteceu quando, a mando de seu pai, acompanhou sua irmã mais nova Maria Bethânia ao Rio de Janeiro, para que substituísse a estrela da bossa nova Nara Leão como protagonista no musical *Opinião*, dirigido por Boal. O show foi um sucesso, lançou Maria Bethânia nacionalmente e foi um marco histórico na arte de protesto brasileira, tendência que logo predominaria

também na música popular de então. Um dos projetos seguintes de Boal, *Arena canta Bahia*, contou com a participação de Caetano Veloso e de alguns dos artistas que integrariam nos anos seguintes o grupo tropicalista, como Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé.

Caetano Veloso participou de *Arena canta Bahia* como intérprete e diretor musical do espetáculo, posto que dividiu com Carlos Castilho e Gilberto Gil. Durante a produção do espetáculo, Caetano Veloso revela ter tido algumas divergências com Boal no que diz respeito à escolha do repertório e arranjo das canções. Esse caso, ao por frente a frente dois projetos estéticos e perspectivas que se mostravam diametralmente opostas, é revelador de alguns dos impasses criados pela relação entre cultura e política na década de 60 (p. 109-110):

Boal considerou – com extrema delicadeza – que tínhamos para uma atmosfera demasiado lírica e, abandonando de todo as nossas ideias de enredo, passou a escolher, entre as canções que selecionamos, um repertório que lhe permitisse encenar algo condizente com o seu prestigiado teatro de luta. Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques – nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV *O Fino da Bossa* – que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: “Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem”.

Este testemunho sobre as divergências em torno da escolha das composições, da supressão das composições de Caymmi e dos arranjos jazzísticos para as canções é representativo pois evidencia os interesses políticos que guiavam a produção de Augusto Boal e as pretensões estéticas que motivavam o jovem Caetano Veloso. De sua parte, Boal se mostra preocupado principalmente em passar uma mensagem de convite ao engajamento de forma a atingir satisfatoriamente uma parcela significativa da juventude, e faz suas escolhas estéticas em função desse objetivo. Por isso seleciona as canções do repertório que apresentassem maior carga social e aceita os arranjos afinados ao gosto corrente. Caetano Veloso, por outro lado, pretende revisar a tradição da canção baiana de forma a resgatar e valorizar a obra de um compositor representativo dessa região não por seu engajamento, mas pela sua riqueza composicional, além de “criar uma perspectiva histórica” que “situasse no desenvolvimento da música popular” (p. 103) a si mesmo e a seu grupo. Caetano

busca seguir assim, de acordo com sua própria perspectiva, o legado e o ensinamento de João Gilberto, sua principal referência (p. 104):

Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplista e imediatista dos que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas. Aceitávamos e incentivávamos tudo isso e, mais importante, admirávamos e amávamos muitas das obras que nasciam desses desdobramentos da bossa nova. Mas toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinícius, pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam.

*Arena canta Bahia* foi montado, mas não obteve grande repercussão. Ainda que valorize a experiência para sua formação enquanto artista, o principal legado disso tudo foi uma visão crítica contundente em relação à arte politicamente engajada e de tendências nacionalistas que Caetano se aproximou inicialmente através de Boal. Crítica essa bastante dura e que seria, posteriormente, um dos principais ataques tropicalistas (p. 111-112):

E também que o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio soluções originais para os problemas do homem e do mundo. A solução única já era conhecida e chegara aqui pronta: alcançar o socialismo. E para isso todo truque era bom. Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade – fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental – era considerado um desvio perigoso e irresponsável.

Esse posicionamento, que coloca os objetivos ideológicos frente às questões estéticas visando um propósito político, é chamado pelo autor – sem o rigor teórico específico do termo - de “populismo”. Esta postura tem início no meio teatral, mas também repercute à sua maneira no universo da música popular, cujo cenário acompanhou a politização e a polarização que marcaram a cultura da década. O grupo da MPB – sigla que se popularizou nos anos 60 para designar a Música Popular Brasileira e que não por acaso é semelhante às designações utilizadas para nomear os partidos políticos -, tido como herdeiro da linhagem iniciada pela bossa nova, correspondia à tendência mais politizada do cenário de então. No entanto, tratando-se de música popular a questão tomava proporções ainda maiores do que no teatro, pois,



além de ser um gênero de maior difusão e acessibilidade, desde a eclosão da bossa nova a canção assumira um posto privilegiado no cenário cultural brasileiro (p. 144):

Depois da bossa nova, passara-se a levar música popular muito a sério no Brasil. E isso em todos os sentidos: dos aspectos propriamente musicais e literários aos políticos, havia uma atitude pretensiosa e responsável em toda atividade ligada à canção.

O relato do autor sobre as sessões no Teatro Jovem no ano de 66, espaço que servia como ponto de encontro para artistas identificados com a vertente da MPB reunirem-se para apresentar novas composições e debater sobre música, é bastante representativo da politização do cenário cultural da época (p. 142):

Eu frequentava umas interessantes sessões semanais de MPB promovidas por Cléber Santos no Teatro Jovem, no Mourisco. (...) Nessas noitadas do teatro que ele dirigia, compositores conhecidos mostravam canções inéditas e novos talentos se apresentavam. Ali se ouvia música e se discutia sobre a produção de música, sobre a profissão dos músicos e sobre os problemas estéticos da música pós-bossa nova. (...) A ênfase caía quase sempre na defesa das nossas tradições nacionais contra a internacional americanização.

Nesse trecho destaca-se o fato de que as discussões sobre música popular no meio da MPB recaíssem costumeiramente na “defesa das nossas tradições nacionais contra a nacional americanização”. Esta oposição remete a uma visão de resistência da música nacional frente ao influxo externo, principalmente o rock, que ganhava força entre os jovens, disseminado em uma versão brasileira através da figura de Roberto Carlos e da *Jovem Guarda*. É importante destacar que, após os principais nomes da bossa nova deixarem o cenário nacional, como falamos no capítulo anterior, seu legado – o esboço de uma originalidade tipicamente brasileira – foi assimilado por uma visão nacionalista que trocou sua poética praieira e de fruição para dar destaque a temas políticos e sociais explícitos em suas composições. Estes artistas voltaram-se para a revelação das agruras nacionais, principalmente de questões referentes ao sertão e seus habitantes, adicionando traços regionalistas também em suas composições, em consonância com o projeto de Boal. Ao mesmo tempo, em nome da defesa de uma suposta originalidade, acabaram assumindo uma postura de rigidez cultural, fechando-se para qualquer incorporação de novidades advindas de sistemas culturais externos em nome da “defesa das nossas tradições nacionais”, e chegando ao

extremo de promover em 1967 uma manifestação pública como a “Passeata contra a guitarra elétrica” sob o slogan de “Defender o que é nosso”.

Essa postura defensiva adotada pela vertente nacionalista da música popular pode ser vista como oposta àquela assumida pela bossa nova em seu momento áureo, quando foi movimento marcado tanto pela revisão da tradição do samba quanto pela modernização e assimilação de inovações oriundas de outros meios, como foi o caso com o *cool jazz*. Por outro lado, enquanto o ambiente da MPB se mostrava esteticamente conservador, Maria Bethânia reconhece - e aponta para seu irmão Caetano - a existência de uma força criativa maior na linha da *Jovem Guarda* (p. 143):

Bethânia, cujo não alinhamento com a bossa nova a deixava livre para aproximar-se de um repertório variado, me dizia explicitamente que seu interesse pelos programas de Roberto Carlos – que ela me convidava a partilhar – se devia à “vitalidade” que exalava deles, ao contrário do que se via no ambiente defensivo da MPB respeitável

É importante reconhecer que ao longo dos anos 60 a televisão passara a ser um equipamento doméstico relativamente popularizado, presente no cotidiano brasileiro e assumindo o posto de principal meio de comunicação, suplantando o papel que fora do rádio até pelo menos a virada da década. No entanto, este ainda era um fenômeno incipiente e as atrações da televisão eram baseadas principalmente nas grades da rádio, que tinham a música popular como um de seus principais produtos. O mesmo se via na grande da televisão brasileira, que punha a música como protagonista de diversos programas. Era o caso de *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, que de certa forma reproduziam na televisão os conflitos da música popular – que por sua vez, refletiam a polarização político-ideológica da sociedade brasileira de então. De um lado estava a ala nacionalista da MPB, representada no programa *O fino da bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues; do outro a música adolescente e descompromissada da *Jovem guarda*, liderada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que atuavam como divulgadores de uma releitura brasileira do *rock* norte-americano, recheada de guitarras e instrumentos elétricos (p. 177):

Roberto Carlos e a Jovem Guarda apareceram como uma diversão despreziosa para adolescentes nas tardes de domingo. *O Fino* de Elis, até então campeão de popularidade, começava a perder terreno nas pesquisas de audiência para a turma do iê-iê-iê. Isso – a guerra iê-iê-iê versus MPB – era um velho tema de discussão nas reuniões do Teatro

Jovem, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades. Mas agora invade as salas da diretoria da TV Record.

Este conflito era tão intenso que a participação de um artista em um dos programas poderia custar-lhe a exclusão do outro, como foi o caso de Jorge Ben, relatado por Caetano Veloso (p. 212):

Aparecer no programa de Roberto Carlos era uma transposição de fronteira muito significativa. O antagonismo entre MPB e o iê-iê-iê era tão evidenciado pela hostilidade daquela em relação a este, que um grande compositor-cantor como Jorge Ben, por ter se apresentado uma vez no *Jovem Guarda*, se viu posto no índice do *Fino da Bossa*.

Neste panorama, os tradicionais festivais de música popular promovidos pelas emissoras de televisão assumiam um lugar privilegiado no conflito, por reunirem em um mesmo palco artistas das mais variadas vertentes, funcionando como uma verdadeira trincheira das batalhas culturais (p. 193-194):

Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional – e a imprensa cobria de forma condizente. Os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização.

Este é o impasse em que se encontrava o cenário cultural protagonizado pela canção popular no Brasil de fins da década de 60. De um lado a MPB, defensora da tradição cultural nacional de maneira tão acirrada que refutava todo aporte inovador, assumindo uma postura de rigidez cultural; do outro, a Jovem Guarda, próxima de uma postura de vulnerabilidade cultural, adotando proposições estéticas externas e aparentemente desligada da tradição da música popular brasileira.

#### **4 Novos critérios para julgar erros e acertos**

A Tropicália, liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi um movimento de vanguarda surgido na música popular que buscou uma solução para a intransigência que marcava o meio artístico do Brasil dos anos 60, polarizado entre “apocalípticos e integrados”. A identificação inicial do autor de *Verdade tropical* com

o período áureo da bossa nova lhe sugeria então uma maior afinidade com a vertente da MPB, no entanto, como vimos, isso incutia uma espécie de “vínculo automático” com a arte engajada e com o nacionalismo defensivo, algo que revelava-se para Caetano Veloso como um traço mais limitador do que inventivo. Para romper com essa rigidez conservadora, sem por isso ter de aderir cegamente a seu extremo oposto - que seria a vulnerabilidade cultural, marcada pela adesão irrestrita ao influxo externo, no caso identificado principalmente com a cultura de massas norte-americana -, Caetano Veloso, através da Tropicália, procurou assumir uma postura de plasticidade cultural.

Esse movimento tem como estratégia principal a volta do debate cultural ao centro do fazer artístico, em detrimento da política, que era então a principal força norteadora na vertente da MPB. Esse aparentemente pequeno desvio lhe permite transitar entre a vanguarda e o passadismo, a cultura de massas e a arte erudita, o regionalismo e a última moda internacional, buscando inovações, revisando a tradição e fazendo as opções em seu trabalho artístico de acordo com as necessidades ou potencialidades da dinâmica interna de seu próprio sistema cultural em lugar da contingência política. Enquanto a rigidez cultural dos nacionalistas de certa forma fazia do Brasil uma ilha isolada culturalmente, a plasticidade cultural dos tropicalistas reinseria a cultura nacional em um panorama global, sem por isso abdicar de seus traços distintivos ou estabelecer relações de dependências com outros centros (p. 300):

Reconhecíamos a alegria que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade. O mero *aggiornamento* era pouco para nós. Sobretudo porque víamos (ou imaginávamos) que a oposição “americanos ou provincianos” estava – ou estaria, se agíssemos acertadamente – em vias de se modificar.

Gilberto Gil, de quem pode dizer-se que assumiu o papel de principal agitador cultural para organização do grupo tropicalista, foi quem sugeriu a Caetano Veloso essa mudança de postura. Ao voltar de uma viagem a Recife igualmente encantado pela última gravação dos Beatles e por um conjunto de música instrumental regionalista do Nordeste, a Banda de Pífanos de Caruaru, entre os quais entrevê mais afinidades do que oposições, Gilberto Gil, tomado de impulso e motivado pelas suas

intuições, apresenta a Caetano Veloso a ideia de formar um movimento para intervenção na música popular brasileira (p. 153):

O fato é que ele [Gilberto Gil] chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo – e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. (...) Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada “Strawberry Fields Forever”, que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a “Pipoca moderna” da Banda de Pífanos. Por fim, ele queria que fizessemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes e do nacionalismo estreito.

O que Gilberto Gil oferece como intuição, Caetano Veloso organiza a partir de um olhar que abarca tanto sua experiência como artista quanto uma perspectiva crítico-teórica do mesmo. Para formular a intervenção realizada pelo movimento tropicalista, utiliza-se de um vasto repertório cultural cujas conquistas ou sugestões são assimiladas e concentradas na realização de canções. Esse movimento passa necessariamente pela leitura que Caetano Veloso faz do Cinema Novo, especialmente dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em transe*, ambos do diretor baiano Glauber Rocha, quem admirou desde os tempos em que morava em Salvador; da descoberta do Concretismo e de sua relação com os líderes dessa vanguarda poético-teórica – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari -, que se tornam espécies de tutores intelectuais de Caetano Veloso; da montagem experimental realizada em 1968 pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa para a peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade; e, por fim, tudo culminando na descoberta e assimilação do conceito de Antropofagia, proposto por Oswald de Andrade em seu célebre manifesto, de que tratamos no capítulo 2.

Para Caetano Veloso as possibilidades de se pensar um novo caminho para a arte brasileiras são inferidas inicialmente pelos filmes do Cinema Novo, especialmente as produções dirigidas por Glauber Rocha. Ao assistir em 1964, mesmo ano do golpe militar que instaurou a ditadura no Brasil, o filme mais emblemático do movimento, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Caetano Veloso percebe a necessidade de se balizar as produções nacionais não pela qualidade técnica, visto que estariam sempre defasadas se comparadas às produções dos países desenvolvidos, mas sim

pela força de seu imaginário, capaz de superar a debilidade tecnológica pela inventividade radical imanente no imaginário brasileira. De acordo com o autor, a força do filme estava no fato de que “ousava livremente acima e além da submissão aos esquemas industriais e da reverência ao já estabelecido artisticamente” (p. 124) ao mesmo tempo que “apresentava um painel exuberante e algo disforme (...) das forças épicas embutidas em nossa cultura popular” (p. 125). Essa revelação lhe impunha o estabelecimento de novos critérios estéticos para julgar a produção artística: “Não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos” (p. 125).

Se *Deus e o diabo na Terra do Sol* mostrou-se, para Caetano, revelador das possibilidades de independência da arte brasileira frente aos critérios técnicos dos países desenvolvidos, a até mesmo de sua superação através da inventividade, *Terra em transe* lhe sugeriu pela primeira vez uma possibilidade de superação dos impasses políticos e ideológicos na realização artística, como seria uma das principais propostas tropicalistas. De acordo com próprio autor: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (p. 123). O que Caetano reconhece em *Terra em Transe*, filme que narra sob a estética do Cinema Novo o golpe de estado de 1964, é uma representação ao mesmo tempo traumática e reveladora da realidade política brasileira, que o autor caracterizou como “a morte do populismo” (p. 128-129):

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. (...) Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura esquemática da ideia de luta de classes. Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também uma olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir

Complementar e essa experiência com *Terra em transe* é o impacto da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, que Caetano Veloso assistiu em sua primeira montagem, realizada pelo Teatro Oficina. Ao relatar suas impressões ao assistir o espetáculo, o autor destaca a proximidade entre as duas produções - “A peça continha

os elementos de deboche e a mirada antropológica de *Terra em transe*” (p. 256) – algo inclusive referendado pelo próprio diretor, José Celso Martinez, que dedicara o trabalho ao diretor do Cinema Novo (p. 258):

No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música.

No entanto, mais do que a peça propriamente dita, duas são as principais revelações que o *Rei da vela* lhe oferece: a percepção da afinidade entre suas próprias pretensões estéticas na música popular e produções experimentais realizadas em outras linguagens artísticas, entrevendo aí um movimento mais abrangente do que o seu círculo mais próximo lhe sugeria - “Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (p. 258) –, o que levou Caetano Veloso a buscar em outros campos da arte soluções para os dilemas e impasses da canção; e a revelação de Oswald de Andrade – “de fato, aquela noite significou para mim mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso” (p. 256) – e, por consequência, com o conceito de antropofagia. No entanto, para que melhor se compreenda a visão de Caetano Veloso e da Tropicália sobre a antropofagia, e o uso feito dela, é relevante que comentemos a relação deste com os poetas concretistas.

Os poetas concretistas estiveram entre os primeiros representantes da alta cultura a se interessarem por música popular, percebendo desde o surgimento da bossa nova a ascensão na “hierarquia das artes” que este feito representava, dedicando-se a analisa-lo em diversos escritos. A maioria destes textos estão reunidos no livro *O balanço da bossa*, organizado por Augusto de Campos, que foi, entre os concretistas, o mais engajado na análise da canção popular. Em 1966, antes mesmo da eclosão da Tropicália, Augusto de Campos havia dedicado um artigo saudando o surgimento de Caetano Veloso no cenário da música popular intitulado “Boa palavra sobre a música popular”, onde louva sobretudo a argúcia crítica que o compositor mostrara em uma entrevista em que sugere a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira em contraponto à rigidez cultural do nacionalismo defensivo dominante na MPB.

Não tardou para que os concretistas se aproximassem dos compositores tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, que foi seu principal interlocutor. Em *Verdade tropical*, o compositor testemunha a rica relação estabelecida com os concretistas, principalmente com Augusto de Campos, que se tornou uma espécie de tutor intelectual para si (p. 234):

Ali [na casa de Augusto de Campos] ouvíamos Charles Ives, Lupicínio, Webern e Cage, e falávamos da situação da música brasileira e dos festivais. Nós, os jovens tropicalistas, ouvíamos muitas histórias de personagens do movimento dadá, do modernismo anglo-americano, da Semana de Arte Moderna brasileira e da fase heroica da poesia concreta. Trocávamos opiniões com naturalidade, sem que a grande diferença de volume de conhecimentos (e de aptidão mental para lidar com eles) fosse motivo para constrangimentos. É uma experiência brasileira que representa motivo de orgulho, pois a confusão da alta cultura com a cultura de massas, tão característica dos anos 60, pôde, nesse caso, produzir frutos substanciais, (...)

O trânsito de Caetano Veloso entre os concretistas serviu, além de municiá-lo de uma carga teórica e poética significativa oferecida pela orientação destes eruditos, também para reafirmar suas pretensões de ser um “poeta” na música popular, como comentado no segundo tópico deste capítulo - ou seja, fazer elevar a canção e a música popular de forma geral à vanguarda das artes, projeto este estimulado pelos poetas da vanguarda paulista que se identificavam significativamente com a causa tropicalistas (p. 241):

Como quer que seja, eu, um mero cantor de rádio, mimado (mas não muito, que eles são realmente responsáveis e consequentes) por esse bando de eruditos, via-me metido numa guerra que exigia definição quanto a essas questões tão abrangentes, e isso me excitava. Parecia-me que eu estava realizando aquele programa de ser poeta por outras vias que não as do poema impresso. Aliás, Augusto não estava longe de confirmar essa ilusão ao dizer que o que havia de interessante em poesia brasileira – a “informação nova” tinha migrado das páginas dos livros para as vozes da canção popular. E, mais provocadoramente ainda, que Villa-Lobos era um “diluidor” em sua seara, enquanto Gil e eu éramos “inventores” na nossa.

Foi sob a tutela de Augusto de Campos e dos concretistas que Caetano Veloso travou contato com a obra de Oswald de Andrade após tomar conhecimento de sua existência com a montagem de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina, como ele mesmo relata (p. 260-261):



Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobretudo recebi o tratamento de choque dos “manifestos” oswaldianos: *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 24, e, principalmente, *Manifesto antropófago*, de 28. Esses dois textos de extraordinária beleza são ao mesmo tempo um *aggiornamento* e uma libertação das vanguardas europeias. Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior ao surrealistas, eles eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil.

Estes dois manifestos escritos por Oswald de Andrade – *Manifesto da poesia pau-brasil* e *Manifesto antropófago* -, e o segundo ainda mais especialmente que o primeiro, foram os que mais geraram interesse – e foram úteis - aos compositores tropicalistas da obra do poeta modernista. O trecho abaixo oferece uma descrição de Caetano Veloso sobre o conceito de antropofagia cultural, e mostra o quanto sua visão deste termo passa pelo crivo dos Concretistas (p. 260-261):

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o rito canibal.

Estes dois manifestos abordam diretamente a questão da dependência cultural e apresentam possibilidades para se lidar com ela. Como vimos no capítulo 2, o *Manifesto da poesia pau-brasil* propõe a inserção da cultura brasileira em um panorama mundial não como mera reprodutora de tendências artísticas, mas como importadora de cultura, e o *Manifesto antropófago* propõe um método – bastante próximo do conceito de transculturação – para se lidar com os influxos culturais externos, através da seleção, assimilação e desvio das informações originais. De certa forma, esses textos tratavam à sua maneira, em termos próprios da literatura modernista dos anos 20, questões muito próximas dos dilemas e impasses que a música popular encontrava na década de 60. Por isso foram ideias tão claras aos tropicalistas, que as aplicaram largamente, segundo sua própria perspectiva (p. 261):

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram.

Pode-se dizer que o conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade proporcionou de forma metodológica e descritiva um processo de revisão e seleção cultural – tanto do influxo externo quanto da própria tradição – tal qual os próprios tropicalistas já faziam intuitivamente. No seu relato Caetano Veloso revela já ter composto algumas – e estar compondo outras – das canções mais representativas da Tropicália (inclusive a canção homônima), nas quais se pode claramente delinear uma postura antropofágica – ou um processo de transculturação – em sua dinâmica criativo. Este método ou procedimento – seja chamado de antropofagia ou transculturação -, de certa forma, é o que aproxima artistas como os modernistas de 20, a bossa nova e a Tropicália, ainda que suas realizações artísticas sejam tão distintas ou até mesmo contrastantes, como aponta o próprio Caetano Veloso (p. 262):

Tal como eu a vejo, ela [a antropofagia] é antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade do Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente “escolher o próprio coquetel de referências”. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um dríble na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das “fusões” tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura.

## **5 Alegria, alegria**

“Alegria, alegria”, canção composta por Caetano Veloso, é umas das obras inaugurais da Tropicália e um marco histórico da nossa música popular. Foi apresentada ao público pela primeira vez em 1967, com o acompanhamento do conjunto argentino *Beat Boys*, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record – o mesmo em que Gilberto Gil apresentou “Domingo no Parque” acompanhado d’Os Mutantes. Ainda que tenha sido escrita antes de o compositor travar contato direto com o conceito de antropofagia, seu processo criativo, descrito

de maneira privilegiada em *Verdade tropical*, é bastante representativo desta dinâmica da transculturação que buscamos delinear. Abaixo segue a transcrição integral da letra da canção<sup>8</sup>:

Caminhando contra o vento  
Sem lenço sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou

O sol se reparte em trilhas  
Espaçonaves guerrilhas  
Em Cardinales bonitas  
Eu vou

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes pernas bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia?  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou

Por que não? Por que não?

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço sem documento  
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome sem telefone  
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou

Sem lenço sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo amor

---

<sup>8</sup> A transcrição da letra foi retirada de VELOSO, Caetano. *Letra só ; sobre as letras / Caetano Veloso ; organização Eucanaã Ferraz. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 56-57.*

Eu vou

Por que não? Por que não?

“Alegria, alegria” foi composta especialmente para a apresentação no III Festival de Música Brasileira da TV Record, ou seja, tem em sua gênese o fato de ser uma música de festival com o objetivo claro de deflagrar para o público o projeto tropicalista. Caetano Veloso relata ter iniciado composição dessa canção com a intenção de que fosse “uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava” (p. 183). Pode-se notar nesse primeiro testemunho já a revisão da tradição popular nacional - pela escolha da marchinha, um ritmo tipicamente brasileiro e tradicional no período de carnaval desde os primórdios do século, e a assimilação do pop internacional - sobretudo no arranjo instrumental recebido pela canção, de viés roqueiro. Para isso Caetano Veloso chamou “um grupo de rock argentino chamado Beat Boys, composto de jovens músicos portenhos muito talentosos e conhecedores da obra dos Beatles e do que mais houvesse” (p. 186) para que o acompanhasse, pois faziam uso de guitarra, baixo, bateria e órgão e dominavam com propriedade esta linguagem musical.

Também na construção harmônica e melódica da canção há o esforço de uma releitura da tradição musical brasileira a partir da adesão às inovações técnicas da modernidade. Sobre a leitura feita dos Beatles pelos tropicalistas afirma (p. 187):

A lição que, desde o início Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock ‘n’ roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. Nós partiríamos dos elementos de que dispúnhamos, não da tentativa de soar como os quatro ingleses.

Fica evidente no trecho a postura de plasticidade cultural adotada pelos tropicalistas e sua intenção como “fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica”. Não há a intenção de soar como os Beatles, mas sim de selecionar e assimilar algumas das suas inovações, especificamente aquelas que podem ser inovadoras ao seu próprio sistema cultural. Por isso a audição dos Beatles realizada

pelos tropicalistas, e a seleção das inovações a serem assimiladas destes, está diretamente relacionada à bossa nova, que funciona – por oposição – como um critério seletivo, como se revela no testemunho abaixo (p. 187):

Há um critério de composição em “Alegria, alegria” que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista. Em flagrante intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles (...)

Ao mesmo tempo que seleciona e assimila as inovações do pop internacional sob uma perspectiva muito particular, “Alegria, alegria” funciona também como um comentário crítico de “A banda”, composição de Chico Buarque vencedora do festival do ano anterior. Na verdade, Caetano Veloso revela ter decalcado sua composição de 1967 diretamente da canção de Chico Buarque. Sobre a música de Chico Buarque, escreve Caetano (p. 190-191):

No ano anterior ao lançamento de “Alegria, alegria” ele [Chico Buarque] tinha vencido o festival com uma marchinha singela e antiquada chamada “A banda”, uma crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música de sabor oitocentista por uma rua triste, trazendo uma luz efêmera às vidas sem graça das personagens que a habitavam (...)

No que a canção de Chico Buarque é nostálgica, a de Caetano é jovial; no que a de Chico é singela, a de Caetano é espetaculosa; se a de Chico tem sabor oitocentista, a de Caetano soa ultramoderna, de forma a ser um verdadeiro comentário às avessas (p. 191):

“Alegria, alegria”, com sua exibida aceitação da vida do século XX, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez numa letra de música brasileira, e vindo acompanhada por um grupo de rock, apresentava um contraste gritante com a canção de Chico.

No entanto, nem tudo nelas é oposição, e Caetano Veloso chama atenção também para o que nelas há de proximidade: o ritmo de marchinha, de fácil assimilação pelo público brasileiro e por isso tão afeitas ao ambiente de festival; o tom de descompromisso do enunciador da canção; e chega mesmo a chamar a atenção

para o fato de que partes de ambas as letras poderiam ser trocadas sem prejuízo à sonoridade e equilíbrio das palavras no arranjo da canção (p. 191-192):

Na verdade, o fato de ser uma marchinha fazia de “Alegria, alegria”, no contexto do festival, uma espécie de anti-“Banda” que não deixava de ser outra “Banda”. Os três primeiros versos das duas canções são permutáveis sobre as respectivas melodias, e não apenas por serem heptassílabos, o metro mais frequente na poesia popular brasileira (e na poesia ibérica em geral). A letra de “A banda” na melodia de “Alegria, alegria” soa particularmente natural. Isso revela que ambas as canções se dirigiam a expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público – ambas são, portanto, igualmente “antiquadas” – e ressalta o parentesco entre o personagem que diz “Estava à toa na vida” (“A banda”) e o que se vê “caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento” (“Alegria, alegria”).

Além de um comentário sobre “A banda”, “Alegria, alegria” é permeada de referências sobre o universo da cultura de massas de seu tempo, como a Coca-Cola, já citada, as estrelas de cinema – Brigitte Bardot e Claudia Cardinale –, além de tomar o título da canção de um jargão usado frequentemente pelo apresentador de programas de auditório muito em voga na época, Chacrinha. No entanto, mais do que isso, a grande imersão no universo da cultura de massas está no fato de Caetano Veloso ter feito de sua participação no festival mais do que uma performance musical, mas também cênica, como se percebe no relato do autor acerca do início da apresentação (p. 190-191):

O mero fato de eu ter comigo no palco um grupo de rock já era um escândalo antecipado. (...) O fato é que, enquanto meu currículo era enunciado pelos apresentadores do programa, os Beat Boys, como estava estipulado que todos os grupos acompanhantes de cantores fizessem, apareceram no palco para ligar seus instrumentos e tomar posição, surpreendendo a plateia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça. Iniciou-se uma vaia irada que eu interrompi entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público. Esse susto foi tanto maior quanto a constatação de que a não observância da tradição de usar smoking na gala desses festivais não se restringia aos meninos da banda: minha entrada intempestiva era ainda mais chocante por eu estar usando, diferentemente de todos os outros cantores, dos músicos e dos apresentadores, um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rolê laranja-vivo (tudo emprestado por Guilherme). O curto silêncio que se seguiu ao meu surgimento sobre o palco foi interrompido pela voz da apresentadora dizendo o meu nome e, quase sem intervalo, pelas guitarras e bateria dos Beat Boys que atacaram a introdução.

O fato de fazer de sua participação no III Festival de Música Popular Brasileira um verdadeiro happening mostra o quanto a Tropicália estava afinada às

transformações de seu tempo. Após a televisão tornar-se o principal meio de comunicação – e que tinha então a música como uma de suas atrações principais – fez com que a performance dos intérpretes deixasse interessar unicamente nos quesitos propriamente musicais, mas que abarcasse outras dimensões, como a imagem, a moda e o comportamento. Os tropicalistas foram pioneiros na compreensão deste fenômeno e, no desenrolar do movimento, exploraram de forma mais extrema esses aspectos. Assumiram grandes cabeleiras, passaram a exibir roupas extravagantes e exploraram a sexualidade em suas performances, cada vez mais provocativas, tornando-se, no contexto brasileiro, símbolos da contra-cultura - enquanto durou o movimento.

## CONCLUSÃO

Neste estudo buscamos analisar as relações entre a poesia e a canção ao longo do século XX a partir do conceito de *transculturação*, proposto originalmente pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz e posteriormente adaptado para os estudos literários pelo intelectual uruguaio Ángel Rama como *transculturação narrativa*. Para este trabalho nos utilizamos da metodologia como proposta pelo uruguaio, mas com certa permissividade, visto não se tratar de uma pesquisa voltada à textos narrativos, mas sim poéticos e musicais. A aplicação do conceito de transculturação como método de análise mostrou-se proveitoso por inserir os objetos estéticos em um contexto cultural mais amplo, por permitir vislumbrar a dinâmica do processo cultural e por se mostrar revelador para compreensão das características distintivas das culturas periféricas.

Ao inserir os objetos estéticos em um contexto cultural mais abrangente em detrimento de uma perspectiva mais específica, o conceito de transculturação permite que se manipule na análise tanto questões estéticas quanto sociais sem prejuízo para nenhuma das perspectivas, visto que a cultura é justamente o espaço onde o social e o estético se cruzam. Além disso, auxilia na aproximação e comparação entre linguagens diferentes. Isto é, ao se realizar uma observação entre poesia e canção, por exemplo, inseridas em um mesmo sistema cultural, como foi o caso deste trabalho, torna-se mais claro e mais evidente o quanto estas duas linguagens são capazes de se aproximar – ou se afastar -, criarem intersecções e se influenciarem mutuamente, por conta de compartilharem um imaginário cultural, algo que se torna mais difícil em um estudo com uma perspectiva teórica mais específica e limitada.

Quanto às relações entre poesia e canção, este estudo, baseado na análise de três momentos representativos da história e da cultura brasileiras a partir da transculturação, revelou um movimento bastante específico no interior da cultura nacional. Cada um dos três capítulos dedicados ao tema tratou de processos transculturais distintos, no entanto, estes três momentos em conjunto também podem ser vistos como um grande processo de transculturação em si. Nos três casos analisamos o cruzamento de transformações sociais, inovações técnicas e suas repercussões na arte e na cultura.



No capítulo 2 buscamos apresentar em contraponto os processos transculturais sofridos pela literatura, sobretudo a poesia, e pela música popular, sobretudo a canção, nas primeiras décadas do século XX. Como vimos, nestes anos nossas principais cidades passaram por significativas explosões demográficas: enquanto o Rio de Janeiro recebeu migrantes de todas as regiões do país, sobretudo do norte e nordeste, São Paulo foi a nascente da nossa industrialização e recebeu desde fins do século XIX grande número de imigrantes estrangeiros. No primeiro caso, grandes contingentes oriundos do mundo rural passaram a habitar os subúrbios da cidade do Rio de Janeiro e, identificando-se mais por afinidades de classe do que de origem, revisaram e reinventaram muito costumes e tradições que remontam até o passado colonial brasileiro, sobretudo no que diz respeito aos hábitos relacionados ao lazer e ao entretenimento. Já em São Paulo, imigrantes estrangeiros e seus primeiros descendentes predominavam entre os habitantes da cidade e seus círculos intelectuais e letrados, pouco identificados com a tradição cultural precedente no país ou mesmo interessados em diferenciarem-se dela, apresentavam-se como o caminho ideal para a entrada e apreensão de novas tendências estéticas advindas da Europa. Por isso, nestes primeiros anos do século XX vimos a cultura popular efervescer no Rio de Janeiro enquanto algo semelhante se dava nos círculos letrados de São Paulo.

Neste período, os principais impactos modernizadores que vimos atingir cada um destes sistemas culturais foram a tecnologia de gravação sonora na música e a estética modernista na literatura. No universo da música, a tecnologia de gravação sonora encontrou justamente na canção popular - uma manifestação musical que estava mais próxima do folclore do que da arte culta - seu objeto de interesse. Isso dá mais por questões técnicas do que estéticas ou ideológicas, como vimos, mas independente do que tenha motivado tal feito, o que se percebeu foi que a chegada dessa tecnologia possibilitou que toda uma gama de artistas oriundos das margens da cidade deixasse o âmbito do folclore, da oralidade e do improviso e, auxiliados por um suporte eficiente para registro de sua expressão, a gravação sonora, percebessem em sua música a possibilidade de uma arte relevante e representativa a se desenvolver. No caso da arte culta, o principal impacto modernizador foi a chegada da estética modernista ao cenário nacional, manifesta primeiramente na exposição de Anita Malfatti em 1917, recebida com polêmicas pelos meios intelectuais paulistas, e que culminaria poucos anos depois na Semana de Arte Moderna. De certa maneira, estes eventos marcaram a decadência das tendências parnasiano-realistas que

predominavam desde meados do século XIX na arte e literatura eruditas e abriram espaço para que, a partir destes novos valores estéticos assimilados, nossos artistas descobrissem no universo coloquial, na cultura popular e no folclore nacional seu principal material poético-literário. É relevante destacar que em ambos os casos estes impactos modernizadores acabaram por ressaltar ou revelar valores modernos em expressões tidas até então como arcaicas, incultas ou até indignas de atenção pela arte - a canção popular na música e o universo popular urbano, seus costumes e suas formas de expressão na literatura. Gera-se assim uma inversão (ou ressignificação) de valores que transforma significativamente a visão de mundo dos artistas, suas estruturas formais e o uso da língua em ambas expressões, musical e literária.

Importante também destacar o protagonismo exercido pelos migrantes ou seus descendentes tanto na área da música quanto da literatura. Na formação da nossa canção popular destaca-se fortemente a presença dos baianos, principalmente na figura das tias baianas, que recebiam em suas casas os músicos para noitadas de lazer e de improviso, cuja principal representante foi Tia Ciata; na figura de Donga, o primeiro destes artistas oriundos do universo popular a perceber a força dessa expressão nascente e lançar-se como compositor em 1917 com “Pelo telefone”, tomada como gravação fundacional do gênero samba; e na figura de Baiano, cuja forma natural de cantar, provavelmente resquício das tradições musicais do recôncavo baiano, fez dele a principal voz dos primórdios da gravação sonora no Brasil, tendo sido o intérprete, entre tantos outros registros, da primeira canção popular gravada no Brasil, o lundu “Isto é bom” de Xisto Bahia, em 1902, e do samba carnavalesco “Pelo telefone” em 1917. Por outro lado, nos primeiros eventos modernistas em São Paulo também temos o protagonismo de uma descendente de imigrantes, a pintora Anita Malfatti, filha pai italiano e mãe norte-americana. De certa forma, sendo ela a primeira geração descendente de imigrantes nascida no Brasil, é possível apontar na artista um movimento duplo em relação à tradição cultural nacional, que não lhe soa de todo estranha ao mesmo tempo que não há uma identificação total com ela, o que lhe deixa à vontade para propor uma revisão desse sistema cultural a partir de uma nova linguagem assimilada. Pode-se notar em ambos os casos, tanto na música quanto na arte culta, agentes em condição de plasticidade cultural, isto é, capazes de incorporar as novidades propostas pelos impactos modernizadores como forma de revisar e dar respostas inventivas aos dilemas e às contingências de seu próprio

sistema cultural, sem abandonar de todo seus componentes e características particulares.

Na visão de mundo dos nossos artistas e poetas modernos vimos sobretudo a deflagração de um problema: o descompasso temporal e a dependência cultural que afetavam nossos círculos intelectuais desde seus primórdios. Ao perceberem que os esforços de independência cultural geravam antes novas dependências do que propriamente uma autonomia, em um segundo momento, após assimiladas as novas tendências estéticas da metrópole, propõem uma busca da originalidade nacional como forma de inserção relevante da cultura brasileira em um panorama ocidental. Essa proposta de ação está fundada principalmente no “manifesto da poesia Pau-Brasil” e no “manifesto Antropófago”, ambos redigidos por Oswald de Andrade. De forma geral estes manifestos propõem à arte brasileira buscar sua representatividade no desvio das tendências estéticas importadas da metrópole, eximindo-se de qualquer tipo de responsabilidade com suas expressões originárias, e a partir disso na revisão de suas tradições culturais de forma a inverter o fluxo dominante, fazendo com que a margem se torne, por sua vez, também importadora de cultura, não mera reprodutora.

No que diz respeito à música popular, pudemos perceber a ascensão de toda uma nova gama de artistas revelados pelo surgimento de um suporte para sua expressão - a gravação sonora - que passaram a tratar sobretudo de questões relacionadas à originalidade e representatividade de suas manifestações culturais. Isso se dá principalmente a partir do esforço de definição de um gênero musical original, o samba, que representa em seus primórdios sobretudo os hábitos, o cotidiano, os interesses e a visão de mundo das classes populares do Rio de Janeiro. Estes mesmos artistas passaram então a se interessar por questões relacionadas à profissionalização do músico popular e à autoria das composições, tendo em vista que estas propiciavam agora um caminho de ascensão social para estes artistas. Tais eventos acabam por reorganizar todo um universo cultural que revelava sua riqueza e potencialidades a partir das conquistas possibilitadas pelas novas evoluções técnicas.

Quanto às estruturas formais de ambas expressões, vemos um percurso inverso no que diz respeito à literatura moderna e à canção popular. Na poesia moderna é possível perceber a fundação de uma estética libertária, com o rompimento de formas estabelecidas, como o verso rimado e metrificado sendo substituído pelo verso livre e branco e na dissolução dos limites entre gêneros, como o romance e a poesia. Inversamente, na música popular o principal esforço dos artistas se dá justamente na

tentativa de estabelecer uma forma e um modelo de canção a partir do que antes fora livre improvisado. Algo semelhante se pode apontar no uso da língua e nos valores e apreensão do elemento poético em ambas manifestações. De seu lado, a literatura rompe com a linguagem bacharelesca e rebuscada que marcou a estética parnasiana de fins do século XIX e busca na expressão cotidiana e natural da fala coloquial uma nova possibilidade de expressão poética, moderna e atualizada. Em seu oposto, a canção popular, nascida da expansão melódica da fala, busca justamente nos padrões rejeitados pela poesia culta, na subliteratura herdeira de tendências românticas e parnasianas ultrapassadas, o que entende como expressão lírica e poética. Este contraponto se explicita na comparação feita entre a poesia de Oswald de Andrade e seu percurso em direção ao cotidiano e à fala popular e o rebuscamento verbal presente nas canções líricas compostas por Sinhô.

Esta primeira geração de poetas modernos e sambistas tratou sobretudo de dar os passos iniciais na fundação de novas linguagens em seus âmbitos artísticos. De certa forma, se não chegaram a alcançar realizações estéticas definitivas em suas produções, tendo em vista que o modernismo brasileiro ainda seguia muito próximo de sua feição europeia e o samba ainda muito próximo do que fora o maxixe, deixaram legados relevantes para que as gerações subsequentes consolidassem muito de suas pretensões e intuições em suas expressões poéticas e musicais.

No âmbito da canção popular, os primeiros passos dos nossos sambistas foram essenciais para que a partir da década de 30, na chamada Era do Ouro do samba, o gênero definisse suas características distintivas, tanto ritmicamente quanto verbalmente. Enquanto a primeira geração de sambistas trabalhava sobre um material bruto e desconhecido, a geração seguinte, que revelou nomes da envergadura de Noel Rosa e Ary Barroso, encontrou no trabalho anterior de Donga, Sinhô e outros uma matéria previamente organizada e lapidada sobre a qual desenvolver sua obra. Além disso, a evolução na tecnologia de gravação e a crescente veiculação e popularização do samba através de teatros de revista, estações de rádios e discos possibilitou que a carreira destes artistas alçasse novos rumos. Destes, o principal evento pode ser apontado como a fundação da Rádio Nacional durante a Era Vargas que, ambientada no Rio de Janeiro, tratou de difundir para todo o território nacional o ritmo popular dos subúrbios cariocas que logo assumiu a condição de gênero musical oficial do Brasil, para, nesta mesma década, ser reconhecido além do perímetro brasileiro a partir da figura exótica de Carmen Miranda em sua exitosa carreira internacional.

Já no âmbito da literatura, o principal legado dessa geração de escritores e poetas, além de tirar de cena valores estéticos beletristas ultrapassados, foi de voltar o interesse da arte e a literatura para o cotidiano urbano, para a imaginário popular e para a linguagem coloquial, de certa forma redescobrimo neste movimento o próprio país. Essa herança foi elementar para que a geração seguinte de poetas, que emerge também a partir dos anos 30, deixasse de lado os aspectos mais radicais dos primeiros modernistas e revisassem a tradição cultural precedente a partir desta nova perspectiva conquistada e de novos valores estéticos. Enquanto a primeira geração modernista só queria saber do que fosse libertário e novo, esta segunda geração de poetas é mais comedida e foi capaz manusear de maneira equilibrada a inovação e tradição, o que culminou com uma das mais ricas gerações de poetas no Brasil, que revelou nomes como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, entre outros.

Ainda assim, a poesia e a canção popular seguiram seus percursos em paralelo sem darem grande atenção uma à outra até pelo menos o final da década de 50. Neste meio tempo a poesia culta redescobriu formas clássicas como o soneto, expandiu-se entre outros gêneros, como a crônica, que ganhou muito prestígio ao longo deste século, e mesmo antes de aproximar-se da palavra cantada, experimentou pontos de encontro com outras linguagens artísticas, como as artes plásticas nos experimentos dos concretistas de São Paulo a partir de 1956. A música popular, por sua vez, cada vez mais prestigiosa e mais presente no cotidiano nacional, manteve seu descompasso com as tendências da poesia culta e reaproveitou tendências poéticas ultrapassadas, com a abundância de imagens de teor romântico nas composições de samba-canção e samba-exaltação que marcaram as décadas de 40 e 50. Apenas no final da década de 50, com o surgimento da bossa nova, se daria o encontro entre as tradições da poesia erudita e da canção popular.

Buscamos analisar a bossa nova como uma intervenção programática de artistas oriundos de círculos eruditos e de alta formação técnica no universo da cultura popular. Este não é um processo que se inicia propriamente com a bossa nova, tendo suas primeiras manifestações desde os primórdios da canção gravada, mas que encontra no movimento liderado por Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto seu gesto mais radical até então. Conscientes do que realizavam e de seus propósitos, estes artistas puseram em prática uma revisão cuidadosa da tradição da canção popular brasileira a partir de critérios de seletividade marcados pelo rigor

metodológico e pela busca da originalidade. Isso se aplica tanto ao que diz respeito à tradição interna da canção popular quanto às influências advindas de outros sistemas culturais, engendrando assim um processo completo de transculturação.

Como vimos no início do capítulo 3, nas décadas de 40 e 50 o samba-exaltação e o samba-canção atuaram como tendências reguladoras da originalidade na música popular brasileira em âmbito universalista e particularista, respectivamente. Enquanto o samba-exaltação foi o subgênero responsável por levar a conhecimento mundial a singularidade da nossa música popular, o samba-canção buscou manter a originalidade do samba frente à enxurrada de ritmos e gêneros estrangeiros que ingressaram no nosso mercado interno, principalmente de origem latina e norte-americana, filtrando influências e mantendo algo de característico do gênero samba. No entanto, estas realizações foram relativas, pois nem o samba-exaltação foi capaz de superar o exotismo com que era vista a música brasileira no exterior, nem o samba-canção capaz de frear totalmente o que poderia ser visto como um processo de aculturação na música popular nacional, ou seja, a perda ou apagamento gradativo de suas características distintivas.

Com seu surgimento no final da década de 50, um dos principais feitos do movimento da bossa nova foi assumir uma posição de vanguarda na música popular brasileira para enfrentar estes impasses, principalmente no que diz respeito à originalidade, tanto internamente, de caráter particularista, quanto externamente, na inserção da cultura nacional no imaginário ocidental. Por isso é possível dizer que se a tendência reguladora dominante nos primórdios do samba foi seu esforço de representatividade, na bossa nova foi a originalidade. Para lidar com isso realizou um verdadeiro processo de transculturação, cujo método foi consistiu, como vimos, em uma revisão da tradição da canção popular brasileira para revelar e ressaltar suas características distintivas mais resistentes e, a partir delas, selecionar e assimilar criteriosamente influências advindas de outros sistemas culturais. O resultado deste processo - a própria bossa nova - mostrou-se uma resposta inventiva e inovadora tanto para a situação da música popular no Brasil quanto para a música popular internacional de seu tempo.

Internamente, um dos principais feitos da bossa nova foi reavivar os interesses do público consumidor pela música nacional ao elevar o refinamento estético de suas produções a níveis até então desconhecidos no Brasil e poucas vezes realizados no mundo. Assim, revelou – ou lembrou - ao público brasileiro a qualidade de sua

própria música e como sua tradição é uma das mais ricas do mundo, não ficando com débitos se comparada a qualquer outra ao redor do globo. Além disso, ao atingir tamanho refinamento estético, ascendeu a própria categoria da forma da canção no universo cultural brasileiro. Até então identificada principalmente com o mundo do consumo e do entretenimento, a canção, sem deixar de todo de fazer parte deste universo, ingressou também no rol de formas artísticas de interesse da “arte séria” ou da “alta cultura”. Este processo tem na trajetória de poeta e cancionista de Vinícius de Moraes seu feito mais emblemático e ajuda a entender como nas gerações seguintes artistas da qualidade de Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, não buscaram nas linguagens artísticas mais canônicas, como a poesia ou o romance, sua principal forma de expressão, mas sim na canção, que assumiu um papel de prestígio e protagonismo no universo cultural brasileiro desde então.

José Ramos Tinhorão aponta na bossa nova a cisão definitiva no âmbito da música popular entre a classe média intelectualizada e as classes baixas, inventoras do samba, no entanto, observando em retrospectiva suas consequências, é possível visualizar o inverso disso: a superação dos contrastes classistas, que são uma realidade social brasileira, por meio da canção. Verdade que a bossa nova reflete predominantemente uma visão de mundo identificada com a classe média ascendente da zona sul do Rio de Janeiro, mas a própria escolha do gênero canção como forma de expressão, e sua acessibilidade e difusão, mais abrangentes do que a literatura tradicional, já revelam um movimento de aproximação com as classes populares. Ainda que na época o samba já fosse profundamente ligado à identidade nacional, a escolha do ritmo como base para o trabalho também reforça esse movimento de aproximação classista.

Além disso, a linguagem coloquial e o olhar poético para o cotidiano urbano, heranças da poesia moderna na lírica da bossa nova, acabam remontando aos primórdios do samba, quando este surgia como uma expressão cultural representativa dos subúrbios cariocas, como vimos no capítulo 2. O mesmo se dá no que diz respeito ao arranjo instrumental e à interpretação vocal na bossa nova, muito mais próximas do samba da era de ouro dos anos 20 e 30 do que dos excessos do gênero nas décadas de 40 e 50, com o samba-canção e samba-exaltação. O resultado disso foi que a bossa nova acabou revivendo o interesse do público consumidor pelo samba tradicional e deu lugar no mercado fonográfico a artistas que até então eram marginalizados ou

mesmo desconhecidos de um público maior, restritos ao subúrbio e às escolas de samba, como Cartola e Zé Ketí, por exemplo.

Externamente o maior feito da bossa nova foi superar um caráter de exotismo que predominava na visão estrangeira sobre a música nacional, desde Carmen Miranda à “Aquarela do Brasil”. Com a bossa nova, a música popular brasileira ressurgiu no panorama internacional como uma expressão moderna e refinada. A consequência disso foi a subversão das rotas de influência, geralmente de mão única na importação de inovações das metrópoles culturais, como Europa e Estados Unidos, para também exportar cultura e contra influenciar esses sistemas dominantes. Isso é perceptível sobretudo nos Estados Unidos, berço do jazz, onde a bossa nova passou a ser conhecida e celebrada desde o ano de 1962, quando se deu o famoso concerto do Carnegie Hall. Essa apresentação marcou a entrada do ritmo no mercado musical norte-americano e logo em seguida João Gilberto e Tom Jobim fixaram residência nos Estados Unidos para dedicarem-se principalmente à carreira internacional.

Sobre a bossa nova nos Estados Unidos, Julio Medaglia destaca “o fato de não termos apenas penetrado, como também modificado a música popular daquele país” (2015, p. 101), principalmente a vertente *cool* do jazz, que recebeu maiores influências do ritmo brasileiro. Sobre o caso, comenta o autor (p. 103):

O *cool-jazz*, que pretendia ser a corrente musical da vanguarda, do rigor, do avanço controlado, evoluiu, porém, no sentido de uma improvisação exacerbada, auto-suficiente, às vezes contraída e quase alienada, na qual, não raro, o ouvinte permanecia incapacitado de acompanhar o desenrolar musical. Foi nessas circunstâncias que a presença de João, Astrud e Jobim se fez notar claramente no cenário musical norte-americano. Eles demonstraram, da maneira mais natural e descontraída, o verdadeiro sentido do *cool* musical.

Uma das provas da ascendência da bossa nova sobre o jazz norte-americano está no fato que alguns dos maiores artistas do gênero dedicaram-se a gravar discos inteiros de bossa nova. Alguns dos exemplos mais representativos são Stan Getz, que pouco depois da apresentação dos brasileiros no Carnegie Hall já gravava um disco inteiro de bossa nova junto de João Gilberto, e Frank Sinatra, dono da principal voz do *cool jazz*, que gravou em 1967 um LP acompanhado por Tom Jobim cujo repertório reúne basicamente composições do maestro brasileiro e releituras de clássicos do cancionário norte-americano rearranjados em uma roupagem bossa nova. “Garota de Ipanema”, composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, foi gravada por ambos



artistas e, desde então, tornou-se uma das músicas mais conhecidas e regravadas da história da música popular mundial.

A bossa nova deixou uma marca indelével na música popular do Brasil e do mundo que é perceptível até hoje e pode ser apontada como uma das principais contribuições brasileiras à cultura ocidental. No entanto, apesar de tão marcante, o ciclo áureo da bossa nova que analisamos no capítulo 3, tempo em que se manteve reunido em um projeto conjunto a mítica tríade formada por Tom, Vinícius e João, teve breve duração. Seus primeiros indícios datam de 1958, com o lançamento do LP de Elizeth Cardoso e o primeiro compacto de João Gilberto, como vimos, e dura até o ano de 1962, quando, após o concerto no Carnegie Hall, João Gilberto fixa residência nos Estados Unidos, assim como Tom Jobim, que também passa a frequentar cada vez mais a América do Norte. Os principais registros deste ciclo da bossa nova são os LPs *Chega de saudade* (1959), *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e *João Gilberto* (1961), todos gravados pelo cantor baiano. Dentre os três artistas fundadores, João Gilberto foi o que mais se dedicou à continuidade do projeto estético da bossa nova, que depurou ao longo de toda sua carreira artística. Tom Jobim, de certa forma, também o fez. Vinícius de Moraes, por sua vez, foi o que mais se distanciou deste projeto estético, experimentando novas tendências na canção junto de outros parceiros célebres, como Baden Powell e Toquinho.

De forma geral, a bossa nova elevou a canção popular brasileira a um novo patamar estético, que passou a um papel de vanguarda no circuito cultural nacional. No entanto, a ascensão da carreira internacional de Tom Jobim e João Gilberto também significou a ausência dos protagonistas desse movimento no meio musical brasileiro. Ainda que o legado da bossa nova tenha se mantido, o surgimento de uma nova geração de compositores e intérpretes, somado ao acirramento dos conflitos político-ideológicos ao longo da década de 60, transformaram novamente a música popular nacional.

A Tropicália foi um movimento surgido na música popular nos anos 60, de breve duração, mas largo impacto no cenário cultural brasileiro. Após a bossa nova ter elevado a realização da canção no Brasil a um patamar de refinamento e qualidade estética poucas vezes alcançado, a Tropicália colocou-a na vanguarda das artes nacionais. Por meio da Tropicália a música popular foi, nos conturbados anos 60 – e para além deles –, uma das maiores forças renovadoras de nossa tradição cultural, a ponto de Caetano Veloso considerá-la a maior arma de afirmação da língua

portuguesa no mundo. No entanto, tratando-se da Tropicália, pode-se dizer que sua influência transcendeu o universo da música popular e repercutiu em outras esferas artísticas, como o teatro, a poesia e as artes plásticas no Brasil. Também não é exagero dizer que ultrapassou os limites nacionais, tendo ascendência em diversas culturas da América Latina e mais recentemente recebido grande atenção de artistas e intelectuais dos mais variados pontos do mundo, sobretudo norte-americanos. O próprio livro *Verdade tropical*, sobre o qual nos detemos neste capítulo, é fruto deste interesse contemporâneo.

Como dito, a Tropicália foi um movimento de breve duração. Iniciou-se em 1967, na apresentação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente. Ainda que o aparecimento de Caetano Veloso acompanhado de uma banda de rock tenha gerado estranhamento e desconforto entre o público do festival, logo os presentes se renderam ao embalo da marchinha e aplaudiram efusivamente o final da apresentação, que foi bem cotada entre os jurados. No entanto, não tardou para que os climas se acirrassem e, no outro ano, quando o mesmo Caetano Veloso apresentava a canção “É proibido proibir”, acompanhado d’Os Mutantes, no III Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo, recebeu vaias de um público que atirava objetos no palco ou lhe virava as costas – o que gerou um discurso inflamado por parte do artista que se tornou um verdadeiro *happening* no Teatro da Universidade Católica de São Paulo. No final do ano seguinte, 1969, os dois principais agitadores do movimento – Caetano Veloso e Gilberto Gil – eram presos pelas forças repressoras oficiais do regime militar brasileiro, dando fim à Tropicália.

Isso se deu porque os tropicalistas, como vimos, buscaram, por meio da arte e da canção, se contrapor à polarização ideológica que marcou a realidade cultural dos anos 60, frutos das sucessivas crises políticas e de um regime autoritário que se estendeu por algumas décadas sobre o nosso país. O resultado foi que, no fim das contas nenhum dos lados desta polarização aceitou o espírito livre e provocativo que moveu o grupo tropicalista. Entre aqueles identificados com os ideais de esquerda – e neste caso os principais representantes estiveram entre o público universitário, consumidor de música popular -, os tropicalistas foram vistos como deturpadores das tradições nacionais. Do outro lado, para os generais e militares conservadores, as canções e os comportamentos dos tropicalistas foram vistos como perigosamente

subversivos. No entanto, se foram em algum momento rejeitados por ambas as partes, suas consequências na arte e na cultura brasileiras foram marcantes e podem ser percebidas até hoje.

Caetano Veloso aponta como um dos principais efeitos do tropicalismo sobre a música popular brasileira – e, de forma mais geral sobre a cultura e a realidade brasileiras - a desfaçatez dos nichos e a revelação da diversidade que compõe o país (p. 291):

Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável – foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o dismantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação.

Isso porque a Tropicália, marcada pela independência e pelo trânsito entre os variados estratos culturais, buscou abarcar em si todos esses nichos ao mesmo tempo. Por isso, Caetano Veloso descreve a ideia de “sincretismo” como conceito central para se entender o movimento (p. 300):

A palavra-chave para se entender o tropicalismo é *sincretismo*. Não há quem não saiba que esta é uma palavra perigosa. E na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos quanto o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável.

Este ponto de vista instaurado pela Tropicália é, como dito anteriormente, marcado pela independência. É esta a tendência reguladora predominante no movimento - tanto em suas relações com questões internas da cultura nacional, como os vínculos entre arte e política, quanto com as questões referentes à dependência cultural, que a Tropicália buscou superar. No que diz respeito às relações entre arte e política, cujo vínculo foi uma marca dos anos 60, os tropicalistas trataram de trazer a arte de volta ao debate cultural em detrimento do político, para desfazer uma postura de rigidez e fechamento que predominava em diversos segmentos, sobretudo na MPB. Quanto às relações externas, marcados pelo influxo da cultura de massas norte-americana, os tropicalistas estabeleceram um critério de seletividade, de acordo com as necessidades internas da cultura brasileira, para superar a dependência, sem para

isso negar-se à assimilação de inovações oriundas de outros meios culturais. Ou, nas palavras de Caetano Veloso (p. 484):

O século XX foi chamado de “o século americano”. Hobsbawm – que o caracterizou como “breve” – afirmou que, em matéria de cultura popular, pudemos ser, no denso espaço dessa brevidade, “ou americanos ou provincianos”. Na periferia da economia mundial, o Brasil apresentou, com o tropicalismo, um modelo de enfrentamento dessa questão que só agora se torna mundialmente inteligível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário. *De pauliceia desvairada a Lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

\_\_\_\_\_. “Modernismo e ação” IN: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. Pgs. 544-547

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998

\_\_\_\_\_. “Da obra ao texto” In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica*. Caracas, República Bolivariana de Venezuela: Centro Nacional de Historia, 2015.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectoiva, 2015. P. 17-50.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectoiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-72

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011; p. 169-196.

\_\_\_\_\_. “O significado de Raízes do Brasil” In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014; p. 9-24.

CASTELLO, José. “Um poeta bem acompanhado” In: MORAES, Vinícius de. *Livro de letras; pesquisa* [Beatriz Caldelari de Miranda, José Castello] – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CENSO DE SP disponível em

[http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/introducao.php](http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php)

CHIAPPINI, Ligia. “Multiculturalismo e identidade nacional”. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais*. São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. “Uma reta ascendente para o infinito” In: MORAES, Vinícius de. *Livro de letras; pesquisa* [Beatriz Caldelari de Miranda, José Castello] – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. SP: Duas cidades, 1978.

GASPAR, Luciano Mota. “Migrações rurais e crescimento urbano”. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/viewFile/2964/2296>

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBATO, Monteiro. “Paranoia ou mistificação?”. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>

MARTÍ, José. *Nuestra América - edición crítica*. Guadalajara: Editorial CUCSH-UdeG, 2002.

MEDAGLIA, Julio. “Balanço da bossa nova” In CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectoiva, 2015. P. 67-124.

MORAES, Vinícius de. *Livro de letras; pesquisa* [Beatriz Caldelari de Miranda, José Castello] – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *O melhor de Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRAS, Alberto. “The conflict in transculturation” In: VALDÉS, Mario e KADIR, Djelal (eds.). *The Literary History of Latin America: A Comparative History of Cultural Formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; p. 129-137.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edição crítica organizada por Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002. (808 páginas)

\_\_\_\_\_. *Los negros brujos*. 2ª ed. Madrid: Editorial América, 1917.

\_\_\_\_\_. “Nem rascismos nem xenofobias” In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 2ª ed. P. 672-674.

PIZARRO, Ana. “América Latina: espacio discursivo e integración” In: SILVA, Pedro Câncio (org.). *Língua, literatura e a integração hispano-americana*. Porto Alegre: SEC, Ed. Da Universidade/UFRGS, 1990; p. 10-16.

POLAR, Cornejo. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidade” In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, num. 40, 1994; p. 368-371.

PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 89-94

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SANTÍ, Enrico Mario. “Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación” In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edição crítica organizada por Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002; p. 50-116 (ebook).

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, Paulo da Costa e. “Da poesia à canção: notas sobre o Vinícius de Moraes letrista” In: MORAES, Vinícius de. *Livro de letras*; pesquisa [Beatriz Caldelari de Miranda, José Castello] – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975



SZURMUK, Mónica e IRWIN, Robert McKee (coord.); RABINOVICH, Silvana et al. (colab.). *Diccionario de estudios culturales latino-americanos*. México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.  
\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

UREÑA, Pedro Henríquez. “La América española y su originalidad” In: *Latinoamerica: cuadernos de cultura latino-americana*, num. 25, 1978; p. 13-18.

\_\_\_\_\_. “La utopia de América” In: *Latinoamerica: cuadernos de cultura latino-americana*, num. 25, 1978; p. 5-12.

\_\_\_\_\_. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. (Obra digital disponibilizada em <http://www.cielonaranja.com/phuseisensayos.pdf> e consultada em 08/02/2017)

VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras / Caetano Veloso ; organização Eucanaã Ferraz*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. “A poesia e o corpo”. In: \_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. “Presença da voz”. In: \_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.