

## Solto a voz nas estradas: Bossa Nova, Tropicália e Clube da Esquina

Zeno Queiroz

A canção popular está fundamentada na oralidade. Sem ser música nem literatura – embora contenha elementos de ambas –, a canção como hoje a conhecemos surge da estabilização melódica e rítmica das inflexões naturais do nosso modo de dizer cotidiano.

Ao longo da história, sedimenta-se na estrutura da língua uma certa prosódia, modulações ascendentes e descendentes que dão às frases os seus perfis interrogativo, afirmativo, exclamativo etc., os quais, no dia a dia, se prestam tão somente à comunicação, ao entendimento da mensagem, à compreensão *do que* se diz, e por isso mesmo tendem à irregularidade e ao apagamento.

Essa força entoativa, instável no uso diário, transforma-se em canto quando pautada por uma forma musical que atribui à interinidade da fala alguma perenidade estética, de tal sorte que se estabeleça para o que se diz uma *maneira de dizer*, que se fixe uma expressão reproduzível por outros cantores além do compositor, que se construa enfim um elo convincente entre letra e melodia.

O trabalho do cancionista consiste, portanto, em equilibrar som e sentido, isto é, encaixar acentos silábicos e acentos melódicos e distribuir o texto num certo espectro de tessitura, operando sempre na oposição complementar entre *oralização* e *musicalização*.

Nessa perspectiva, a canção brasileira tem, no século XX, dois momentos-chave.

No final da década de 1950, surge no Rio de Janeiro uma “batida diferente”: a Bossa Nova. Embalada pelo espírito de modernização do (duvidoso) desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek, o novo estilo de composição e interpretação aparece, com especial evidência, em maio de 1958, em um álbum de Elizeth Cardoso dedicado exclusivamente a peças da dupla Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. No disco *Canção do amor demais*, o ainda pouco conhecido João Gilberto toca violão em pelo menos seis das treze faixas, dentre as quais se inclui aquela que ele próprio gravaria em agosto do mesmo ano num compacto simples: “Chega de saudade”.



A canção, que se consagrou como um verdadeiro hino da Bossa Nova, determina já no título a sua postura negativa (“Chega”) em relação à natureza emocional e nostálgica (“saudade”) de artistas como Dalva de Oliveira, Orlando Silva ou Nelson Gonçalves, cantores cujo “vozeirão” marcou a rádio brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Produto da minimização extrema do samba de raiz e, ao mesmo tempo, do contato com as dissonâncias harmônicas do *jazz* norte-americano, a dicção bossa-novista – encarnada pela figura de João – caracteriza-se pelo seu canto baixo, as muitas letras de temas quase infantis, a batida sincopada do violão, a regularidade dos acordes blocados e o uso pontual de orquestração, contrapondo-se, por conseguinte, à dicção grandiloquente dos intérpretes da chamada Era de Ouro do Rádio, que favoreciam os contornos melódicos, as letras passionalizadas, a intensidade encorpada da voz, o brilho dos vibratos, o preenchimento sonoro das *big bands* etc.

Ou seja, para efetuar a síntese entre modelo estrangeiro e matéria nacional, a Bossa Nova procedeu a uma *triagem* de tudo aquilo que não fosse absolutamente indispensável para a apreensão do núcleo de sentido da canção popular: a relação entre melodia e letra. Em destaque, o par voz e violão atua, nas execuções de João Gilberto, para enfatizar a contiguidade entre a maneira de dizer e aquilo que está sendo dito, atenuando assim a *musicalização*, então predominante, e tonificando agora a *oralização*, a ponto de muitas vezes ser atribuída ao seu modo de interpretação a alcunha de “canto falado”.

Dez anos depois, entre 1967 e 1969, nasce, cresce e, por fim, morre no exílio um movimento que, embora à primeira vista não pareça, dá seguimento às linhas de força apontadas pela dicção bossa-novista. Emergindo no contexto do Festival de Música Popular Brasileira, promovido em São Paulo pela TV Record, a Tropicália desponta na esteira da procura por saídas estéticas para o fechamento político-institucional da ditadura militar. Em debate com o nó cultural da década de 1960 entre, de um lado, a canção de protesto ligada aos Centros Populares de Cultura e à coleção *Violão de rua* e, de outro, o iê-iê-iê com timbre do imperialismo estadunidense da Jovem Guarda, o tropicalismo se vale de gêneros cancionais brasileiros como a marchinha (em “Alegria, alegria”) ou a cantiga de roda (em “Domingo no parque”) e os mescla com guitarras elétricas, roupas extravagantes e símbolos do *pop-rock*.

Sem ser, a princípio, um grupo estruturado, os artistas tropicalistas pouco a pouco constituíram um movimento que, consolidado em 1968 com o álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, operou por meio



sobretudo da *mistura*, encadeando contraditoriamente categorias à época muito distinguidas como “nacional” e “estrangeiro”, “popular” e “erudito”, “bom gosto” e “mau gosto”. A ideia aqui era, por exemplo, integrar aos ritmos afro-brasileiros assuntos da cultura de massas como os heróis das histórias em quadrinho (em “Bat macumba”) ou imbricar mitos regionais como o “Bumba meu boi” com o *rock’n’roll* dos Beatles (em “Geleia geral”). Ou seja, desejava-se promover uma junção irônica de contrários, de maneira a, a um só tempo, afirmar e negar, sujar com a “cor local” o quadro das formas internacionais e permitir, por sua vez, que os materiais regionais fossem englobados pela pauta da cultura urbana cosmopolita.

No entanto, apesar de, sob a ótica da instrumentação e do comportamento, se conduzir na direção contrária da Bossa Nova, a dicção tropicalista em grande medida radicaliza a tendência oralizante sublinhada por João Gilberto e leva-a à própria *decomposição* da forma cancional. “Questão de ordem”, “É proibido proibir”, “Tropicália” e mesmo “Geleia geral” são exemplos de textos que extremam o “canto falado” bossa-novista e, com isso, inviabilizam algum ordenamento melódico, aproximando-se, pois, de uma oralização quase recitativa (notem-se as “reliquias do Brasil” listadas nesta última faixa), a qual parece caminhar em par com um projeto estético-político de aglomeração das diversas artes numa massa mais ou menos indiferenciada, cujos limites, conforme o herança das vanguardas, assemelham-se cada vez mais a limiares.

A partir da década de 1970, com a dissolução do tropicalismo depois da prisão e do exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso, a canção brasileira se pulveriza no que Jairo Severiano e Zuzana Homem de Mello chamam, no segundo volume do livro *A canção no tempo*, de “regionalismos musicais”, isto é, “artistas de todo o país que se deslocam para o eixo Rio-São Paulo, em busca de oportunidades” (p. 188), dentre os quais me chama atenção principalmente o grupo mineiro.

O Clube da Esquina, assim denominado em função do disco homônimo de 1972, é um conjunto de letristas, cantores e musicistas que mantiveram uma relação artística estreita mas fluida, sem se organizarem exatamente na forma de banda (como ocorreu com o Secos e Molhados ou os Novos Baianos). Incluindo pessoas como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Toninho Horta, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, enfim, a turma de Minas Gerais me parece ser a que, nos primeiros anos daquele decênio, melhor soube aproveitar o legado de *mistura* da Tropicália, esfregá-



lo a contrapelo e conquistar o passado ainda fresco com as questões de um presente novíssimo, rearticulando-o como continuidade e descontinuidade.

Embora difiram substancialmente da estética e da ética de ídolos tropicalistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os mineiros se apropriaram do seu procedimento de “mestiçagem” sonora na criação do produto final da gravação, ao mesmo tempo que, em contrapartida, reabilitaram um estilo de composição talvez anterior à Bossa Nova.

Em oposição ao viés oralizante de parcela significativa das canções do movimento de 1968, o Clube recupera a dicção expansiva característica das melodias da Era do Rádio e a reelabora com o universo semântico-discursivo de seu espaço e de seu tempo. Isto é, o Clube da Esquina parece se inaugurar a partir de um *sentido de percurso* – melódico e letrístico –, o qual compõe o roteiro de muitos cancionistas da geração imediatamente pós-tropicalista, “artistas de todo o país que”, como explica a citação mencionada acima, “*se deslocam*”, saem de seus lugares de origem em direção a um rumo incerto, vão por aí “num carro de boi”, “estrada de terra que só me leva / só me leva / nunca mais me traz”.

Canções como “Cais”, “Clube da Esquina nº 2” e “Travessia” explicitam, no conteúdo da letra, os itinerários a serem percorridas por uma subjetividade – ora individual, ora coletiva – que, na expressão melódica, os amplifica seja através da ocupação programada do campo de tessitura e da gradação de todos os tons da escala, seja através dos saltos intervalares e das transposições de registro que enxertam largos hiatos na entoação. Ao lado disso, capta-se ainda um alongamento das vogais que investe na duração, como se o tempo em que a sílaba soa correspondesse ao próprio tempo de atravessar o caminho. O que se almeja é “soltar a voz nas estradas”, de sorte que as rupturas na linha entoativa já não digam respeito apenas às rupturas amorosas do samba-canção romântico dos anos 1940 e 1950, mas às rupturas geográficas dos que se retiram da terra natal e se demovem por vias desconhecidas, cheias de esquinas, e às rupturas históricas de quem experimenta a vida brasileira “em meio a tantos gases lacrimogêneos”, ou seja, após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que decreta os anos de chumbo do regime militar.

A esse rumo confere-se, ademais, uma densidade mítica: nas composições, por exemplo, de Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes, comparecem com frequência traços religiosos. Assim, os nomes próprios porventura escolhidos são “Maria”, a mãe de Jesus Cristo, ou “Gabriel”, o enviado de Deus; a “coisa” de que se quer falar, em “Coração de estudante”, “caminha pelo ar”; o que primeiro



se vê, em “Paisagem da janela”, é “uma igreja” e “um sinal de glória”, letra na qual o “cavaleiro” é ainda batizado, “banhado em ribeirão”; o “azul” do “trem”, na canção de Lô Borges, remete, junto com o “sol”, à dimensão celeste; em Beto Guedes, proliferam-se expressões ou metáforas bíblicas como “sal da Terra”, “do homem a maçã”, “repartir melhor o pão”, “recriar o paraíso”, “mover montanhas” etc. Tudo se dá, enfim, como se os grandes arcos descritos no curso das letras e das melodias ostentassem também a solenidade típica do *sublime*, de modo a atribuir à imanência do chão percorrido algo de divino e transcendente, próximo de certo heroísmo mitológico (“o grande herói das estradas”).

Seguindo a trilha tropicalista, essa “viagem de ventania”, com os seus tufões individuais e sociais, é circunscrita por uma sonoridade resultante da amálgama, em termos de arranjos e timbres, entre o *cool-jazz*, o *samba-jazz*, o *rock* e a música regional. Ou seja, a turma mineira atualiza criticamente os gêneros cancionais virtualizados pelas gerações anteriores e, em sua realização, os potencializa conforme os desejos e as necessidades de sua época, qualificando-se como uma dicção de alta intensidade em seu período que, com o avançar dos anos, se formaliza como uma identidade possível, a ser conquistada pelas novas gerações.

#### Referências:

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TATTI, Luiz. “A triagem e a mistura”. In: *O Século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

