

Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo

Roberto Bozzetti

Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro - Brasil

Resumo

Este trabalho busca traçar uma tipologia da canção mediatizada brasileira no imediato pós-tropicalismo, ou seja, na virada dos anos 60 para 70. Trata-se de ler a produção do período - de 1969 a 1974 - não mais sob a ótica do tropicalismo ou do protesto, mas, a partir do conceito de “canção de fresta” (Vasconcellos) apresentar o que seriam canções “de esgar” e “de confronto”.

Palavras-chave: canção mediatizada - Tropicalismo - canção de protesto

Abstract

This work aims at drawing a typology of the Brazilian media-shaped song in the immediate post-Tropicalism, that is, in the turn of the 1960s to the 1970s. It is a matter of reading the production from the period – from 1969 to 1974 – not under the scope of tropicalism or protest anymore, but to present what would be songs of ‘mockery’ (“esgar”) and of ‘confrontation’, starting with the concept of “canção de fresta”.

Key words: media-shaped song - Tropicalism - protest song

Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo

Roberto Bozzetti

Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro - Brasil

Resumo

Este trabalho busca traçar uma tipologia da canção mediatizada brasileira no imediato pós-tropicalismo, ou seja, na virada dos anos 60 para 70. Trata-se de ler a produção do período - de 1969 a 1974 - não mais sob a ótica do tropicalismo ou do protesto, mas, a partir do conceito de “canção de fresta” (Vasconcellos) apresentar o que seriam canções “de esgar” e “de confronto”.

Palavras-chave: canção mediatizada - Tropicalismo - canção de protesto

Abstract

This work aims at drawing a typology of the Brazilian media-shaped song in the immediate post-Tropicalism, that is, in the turn of the 1960s to the 1970s. It is a matter of reading the production from the period – from 1969 to 1974 – not under the scope of tropicalism or protest anymore, but to present what would be songs of ‘mockery’ (“esgar”) and of ‘confrontation’, starting with the concept of “canção de fresta”.

Key words: media-shaped song - Tropicalism - protest song

A tentativa de uma abrangência panorâmica no estudo dos textos da canção mediatizada na primeira metade da década de 70, que até pouco tempo não havia conhecido mais do que a formulação da “linguagem da fresta” de Gilberto Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1977), recebeu recentemente duas avaliações, uma em perspectiva histórica, no tratado de Paulo César de Araújo sobre a “música cafona” (ARAÚJO, 2002), e outra, de caráter ensaístico, em embocadura esteticamente mais atenta, de Paulo Henrique Britto, “A temática noturna no *rock* pós-tropicalista” (BRITTO, 2003, p. 191-200). Embora a grande importância do texto de Araújo, suas provocações, informações e por vezes equivocadas – porque excessivamente parciais – conclusões, que estão a instigar a abertura de diversas frentes para o debate da matéria, vou lidar mais de perto com o texto de Britto,

tomando-o como ponto de partida para as minhas próprias observações. Penso poder justificar ainda essa escolha pelo fato de que, como defendi recentemente tese em literatura comparada – que não pode dispensar a “embocadura estética” – sobre Paulinho da Viola, a discussão de Britto é mais atinente com meu próprio projeto, embora não seja meu intuito neste texto discutir Paulinho da Viola, mas sim o que teria sobrado da “MPB” no imediato pós-tropicalismo¹. Entendo por este último termo o período que abrange de 1969 a 1974: o ano de fechamento é relativamente consensual entre os historiadores do período, correspondendo, ao mesmo tempo, ao primeiro ano do governo Geisel que, após ter sido derrotado nas eleições parlamentares de novembro, decide que a distensão “lenta, segura e gradual” é irreversível.

Ora, quem diz “imediato pós-tropicalismo” diz também “imediato pós-AI5”, o tenebroso Ato Institucional assinado em dezembro de 1968, que acabou dando na história brasileira do século 20 nossa segunda experiência de “golpe dentro do golpe” – a primeira fora, como se sabe, o Estado Novo no período varguista. Como 1968 terminou e terminou mal, e as conseqüências do AI5 fizeram-se sentir também no campo da palavra cantada, com silenciamentos censórios que acabaram por redundar em fugas, exílios voluntários, recolhimentos e banimentos os mais diversos dos cantores – é tedioso reportar aqui – acabou por se enlaçar, sempre que se pensa no período, o fechamento político opressivo com o estado das coisas que daí se seguiu para o exercício da canção. Nos termos de uma discussão proposta por Canclini, o “fracasso do voluntarismo cultural” tem sido desde então, nos trabalhos que se debruçam sobre o assunto, constantemente subsumido ao “fracasso do voluntarismo político” (CANCLINI, 2004, p. 67-97). Reconhecendo a pertinência do que diz o antropólogo argentino, devo dizer, no entanto, que meu intuito aqui será, por limitação de espaço, apenas lançar alguns elementos para a reflexão sobre o primeiro desses fracassos, voltando-me preferencialmente para algumas especificidades da discussão estética e cultural propriamente dita, ensaiando uma despreziosa tipologia para pensarmos as canções desse período que, como já sugeri, é pouco estudado em termos precisamente estéticos. Minha interlocução de partida será portanto com o texto de Britto.

Britto se debruça sobre o que chamou de “temática noturna do rock pós-tropicalista”. O único reparo que faço à sua formulação é que ele a restringe ao “rock pós-tropicalista”, por elástica que seja sua concepção de rock. Na verdade,

a “temática noturna” vai muito além do que se poderia designar por rock. Porém, como o que lhe interessa é traçar um quadro contrastivo entre o rock “depressivo e paranóico” que por aqui se praticou no período e o rock solar da contracultura e do *flower power* anglo-americano da mesma época, além de indicar a distância que vai entre aquelas manifestações e o caráter celebratório do rock brasileiro dos anos 80 pra cá, o que é preciso fazer na verdade é aproveitar a excelente panorâmica do seu ensaio e tentar abri-la em direção a um panorama ainda mais amplo.

Apontado esse intuito contrastivo, vale dizer que na base de suas colocações estão considerações sobre as idéias contraculturais que por aqui se hospedaram, em boa medida por conta do seu próprio impulso contestatório, em outra medida porque mesmo no período anterior, isto é, no tropicalismo, a sombra da contracultura já se deixava entrever. Se a contracultura é o ponto, convém esclarecer brevemente que pelo termo se entende um amplo movimento de contestação ao *establishment*, que ganhou visibilidade nos EUA à época das manifestações pacifistas contra a guerra no Vietnã, e que, para que tivesse um mínimo de efeito de sentido, precisou tomar a “cultura” como o adversário, como algo total e estreitamente identificado com as instâncias de poder e dominação. É este sem dúvida o aspecto mais discutível, pois inconsistente, da contracultura: sua pretensão de legitimar-se transgressiva e simploriamente por um prefixo, “contra”, de forma a que se desenvolvesse a partir daí uma alternativa utópica à “desumanização” moderna. Pode-se de certa maneira dizer que a hospitalidade que aqui encontrou em certos setores da juventude e da intelectualidade advém do fato de que o que se definiu como contracultural entre nós foi sem dúvida a associação entre a idéia de contestação e a “politização do cotidiano”. Isso seria facilmente explicável, uma vez que o cotidiano em si na prática fora esvaziado das formas “normais” de fazer política (aponta com acuidade Britto que esse vínculo já estava em diversas canções tropicalistas, isto é, de 67 e 68): assim é que uma das formas máximas de se pôr em prática vias utópicas de contestação ao instituído foram os agrupamentos eletivos que propunham uma alternativa comportamental aos laços presentes em agrupamentos tradicionais como a família, ou os partidos políticos (estes, àquela altura cerceados ou manietados). Assim, também poderiam ser considerados como “agrupamentos eletivos” os grupos que se organizaram no mesmo período para a luta armada contra a ditadura, e que a partir de 1974 seriam praticamente dizimados pelas forças repressivas. Resultou

daí que, embora as consideráveis – e reais – diferenças entre o “desbunde” e a luta armada, a atuação da “comunidade de informações” e do braço armado do Estado atingiu com brutalidade tudo o que fosse identificável a uma postura contra-ideológica. Mas na dimensão do que nos interessa aqui, o fato é que o absurdo cerceamento da liberdade de manifestação de pensamento no período acabou por atingir, óbvio, o comportamento, a atitude. E como a palavra cantada vem entre nós sempre banhada pela vivência cotidiana, entre os cancionistas da “instituição MPB” (jovens a desempenharem o papel de intelectuais, ainda mais portadores em geral da vivência politizada nas efervescentes discussões da década anterior) e seus imediatos seguidores surge a abordagem da derrota, da loucura, do fracasso, da solidão exasperante, da noite, e, claro, da morte. Penso que se podem deslindar aí atitudes que vieram a dar no que chamo de “canções de esgar”, “canções de confronto” e, na já consagrada terminologia de Vasconcellos, “canções de fresta”.

Por ordem de entrada em cena no imediato pós-tropicalismo, a postura anti-intelectualista traduzindo-se em linguagem na direção de certa “rarefação do discursivo”, foi a primeira marca que se fez notar nas canções. Tributária da contracultura, uma explicação corrente para esse anti-intelectualismo é que com o fim do tropicalismo e o silêncio imposto pelo exílio a Caetano e Gil, não havia mais “*como falar*”; mas isso, creio que é apenas metade da verdade: a outra é que foi tão avassaladora a seqüência desnorteadora do aluvião de propostas do tropicalismo e tão frontalmente se chocou tal seqüência com os hábitos e modelos “explicativos” anteriores da intelectualidade brasileira, que a própria atividade intelectual, reflexiva, foi posta em dúvida. Seja como for, gostaria de chamar a essas canções, nas quais é visível a aludida “rarefação discursiva” de “canções de esgar” e dizer que ao lado das “canções de fresta” (com as quais muitas vezes se confundem por incorporarem uma certa “paranóia generalizada”, no dizer do mesmo Britto) e das “canções de confronto”, todas se inserem na “temática noturna”, que na feliz definição de Britto dá o tom da época.

Para precisar um pouco mais o que aqui chamo “canções de esgar” devemos nos lembrar daquilo que Tatit define como a habilidade essencial do cancionista. Dirá ele que, ao compor/cantar, o cancionista opera uma “gestualidade oral” na capacidade de articular e ao mesmo tempo fazer fluir melodia-e-texto, de modo a criar pelo perfil melódico uma “obra perene” com os mesmos recursos elocucionais

da fala cotidiana (TATTT, 1996, p.9-27). No caso dessas canções que chamo “de esgar” essa gestualidade surpreende ao mostrar-se escarninha, tangenciando, no compósito melodia-e-texto, o que Tatit chama “decomposição” (TATTT, 1996, p. 177-247) – o perene cede ao precário, a continuidade melódica choca-se com a descontinuidade da fala e mesmo esta não se dá exatamente como tal, mas namora o grito, o silêncio, o esgar. Isso se dá às vezes num verdadeiro embate interno, como se o que ali se dizia só pudesse ser dito e só devesse ser percebido em frangalhos, como se a dificuldade de dizer se incorporasse ao próprio tecido da canção, como se aquilo que dissesse, sendo tão fundamental e óbvio, tivesse que ser oculto, atirado à face de quem “não está entendendo nada”, a exemplo da platéia que vaiava “É proibido proibir” e “Questão de ordem”². Não deixa de ser uma exasperação, um “virar o fio” da idéia corrente de que a canção deve ser algo belo ou, pelo menos, eufônico. É como se a “canção de esgar” buscasse ostensiva e agressivamente, em quase desdém pelo receptor, o “feio”: a lírica lidando com sua negatividade. Bosi consegue resumir convincentemente essa idéia ao falar das formas de resistência assumidas pela poesia na sociedade moderna:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a “má positividade” do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio (BOSI, 1977, p. 143).

O que poderia resumir isso que chamo “canções de esgar”, precisamente a partir do que sugere a transcrição acima, é que nas experiências de radicalidade de algumas delas os nossos cancionistas acabaram por encontrar os avatares da poesia moderna. Como diria Friedrich a respeito da lírica pós-baudelairiana, estamos em presença da “junção de incompreensibilidade e fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15) que precipita essas canções para a clave da negatividade. Seriam de forma geral testemunhos do péssimo estado de coisas para a prática dos cancionistas, para a prática das canções. Acontece que essa negatividade não teria como se sustentar por muito tempo na série da canção mediatizada, uma vez que justo nesses anos a indústria fonográfica se organiza pra valer em moldes propriamente capitalistas. Esse dilaceramento terá importantes conseqüências para se entender

os caminhos pós-tropicalistas dos anos 70 até nossos dias, mas não é essa a discussão deste texto.

É assim que após “É proibido proibir” e “Questão de Ordem”, o bastão da canção de esgar passou sem dúvida a Jards Macalé, voz, cabelo e barba eriçados, bata longa e colorida, na performance de apresentação de “Gotham City” no FIC (TV Globo) em setembro de 69. É importante enfatizar o “na performance” porque o esgar estava muito mais nela do que no compósito melodia-e-texto em si. A letra, de Capinam, dava de barato que a abordagem política de questões coletivas se apresentava como impossibilidade: “Só serei livre se sair de Gotham City/ agora vivo o que vivo em Gotham City/ mas vou fugir com meu amor de Gotham City/ a saída é a porta principal”. A tônica em uma imagética muito pop, dos quadrinhos e dos seriados de TV naquele final de década, portava um *quantum* de inusitado e desconcertante, mas a rigor a letra era de uma discursividade exemplar, um rock-balada *estead* em alexandrinos, mas todo o resultado final parecia soar insuportavelmente irônico e estridente para a platéia do festival. Sem dúvida que para isso contribuíram as figuras cênicas de Jards Macalé e do conjunto acompanhante, Os Brazões, e mais Naná Vasconcelos, todos paramentados de batas longuíssimas, colares e guizos pelo corpo. Além de tudo isso, Macalé, mais grunhiu do que cantou a letra, mais gritava e apontava na direção de uma imaginária porta de saída no estádio lotado do que se preocupava em se “fazer entender”. E essa saída, estavam prestes a dizer as canções de esgar, era para a esfera da vivência pessoal (“fugir com meu amor”). E creio ser justamente esse deslocamento para a subjetividade – o mais das vezes velada, assumindo um certo tom enigmático nos textos e de grito no canto – que precisamente dá o tom das canções de esgar.

Canções de esgar desse primeiro momento são muito visíveis no mergulho em direção ao individual que se nota no Gilberto Gil do confinamento na Bahia e do exílio propriamente dito, em “Cultura e civilização”³, “Com medo com Pedro”, “Minimistério”, na magnífica “Língua do P” (“Gaparantopo quepê vopocêpê/ nãoopão vaipai nãoopão vaipai/ compomprepeenpendepr/ bulhufas/ dopo quepe tempentapamospos lhepe dipizerper/ não tem problema”) onde o absurdo da incomunicabilidade se traduz na língua infantil que vai encontrar teluricamente o menino Gil nos espaços míticos de sua infância no sertão baiano (“Vão me procurar na lapa/ na Gruta da Mangabeira/ quarta-feira de manhã”). Igualmente

canção de esgar, apesar (ou por causa?) de sua limpidez meridiana é a referência de Caetano Veloso à irmã em “Irene”, cuja lembrança faz o cantor igualmente lembrar de não querer estar onde está e querer e não poder ir a seu encontro, deixando passar “pela fresta” o cerceamento do direito de ir e vir e o não-motivo de forçada convalescença (“eu não tenho nada”), a informação de sua prisão: de passagem, note-se a proximidade entre “esgar” e “fresta”. Caetano dedicou praticamente um LP inteiro à prática das canções de esgar, em *Araçá Azul*, após retornar do exílio no começo de 1972⁴.

Cabe dizer que tudo indica que, ao contrário do que sugere Vasconcellos, essas canções de “rarefação do discurso” não podem ser lidas na clave simplista da aliança ainda que involuntária com o adversário, o inimigo boçal e antiintelectual encarnado no agente repressor dos órgãos de informação aliado do silêncio, devendo o “repúdio à pontilhação racional do discurso” das mesmas (VASCONCELLOS, 1977, p.67) ser lido muito mais como “bofetada no gosto público” conscientemente construída do que mero e simples espontaneísmo contracultural, embora seja inegável que tenha sofrido seu influxo.

A ladear as “canções de fresta”, do lado oposto ao esgar, estariam as “canções de confronto”, cuja marca seria não a “rarefação” mas, pelo contrário, a “pletora” do discurso. Por si só isso já sugere que seus praticantes eram em sua maioria egressos da década anterior, em que a ânsia por “dizer” constituía uma característica das canções mais representativas daquele período, e cujo significado mais amplo estaria não em incorporar a contracultura, mas na crença persistente no “poder revolucionário da cultura”. Autores em geral identificados à prática da “canção de protesto”, que haviam passado ao largo ou mesmo em oposição hostil ao tropicalismo. Mas não se quer dizer aqui que fossem necessariamente redundantes de um ponto de vista estético tais canções de confronto. Não estamos mais na mitologia do “dia-que-virá” costumeiro das canções de protesto do período anterior. Já foi notado por alguém que mesmo a emblemática “Caminhando”, de Vandrê, apresentada num contexto ainda pré-AI5, em fins de 68, era uma canção de ação, com seu refrão ao mesmo tempo performativo e auto-crítico da própria postura expectante assumida por Vandrê em tantos passos anteriores: “Vem, vamos embora/que esperar não é saber/quem sabe faz a hora/não espera acontecer”. Mas se ainda se puder falar em uma aposta no voluntarismo político como o próprio motor do confronto, no contexto pós-AI5 o falar e o calar dão-se

as mãos, e o confronto por vezes aproximou-se do esgar.

As canções de confronto serviram para desnudar o arbítrio e a violência do tempo, mas seu efeito mais imediato foi silenciar os cancionistas e trazer prejuízos consideráveis também à indústria fonográfica, levando-a eventualmente a alterar estratégias mercadológicas, ainda que muitas vezes mesmo no sentido de capitalizar esses confrontos. Ao lado disso, por ser mais obviamente decodificável, já que lidava com imagens e procedimentos já experimentados, entre os quais muitas vezes uma ênfase agressiva na “pronúncia das verdades”, as canções de confronto contribuíram também e muito para “auratizar” seus praticantes. Mas que não se pense de forma simplista, como se fosse uma pura e simples estratégia destes (sem descartar que possa ter sido em casos e episódios específicos), pois seus efeitos nem sempre acabaram por ser revertidos em benefício de suas imagens públicas. Se isso aconteceu com relação a um Chico Buarque, praticamente ajudou a silenciar quase que inteiramente Sérgio Ricardo ou a criar inúmeras dificuldades para a afirmação do novato Gonzaguinha. Se a explicitação do confronto fosse muito evidente, em geral caía fácil nas malhas da censura, sendo raras as exceções (“Pesadelo”, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, gravada pelo MPB-4, por exemplo, escapou), podendo praticamente toda a safra do que seriam os primeiros LPs de Gonzaguinha e de Sirlan.

Entretanto, como sugerido acima, a aproximação entre o confronto e o esgar deu como resultado algumas das melhores canções da década. Este seria o caso de duas canções praticamente gêmeas, “Calabouço”, de Sérgio Ricardo, gravada em 1971, e “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, composta para ser apresentada por ambos na Phono 73⁵. Naquela, a urgência do “dizer a verdade” está referida como obstáculo no próprio texto da canção: “do canto da boca escorre/metade do meu cantar”, e daí o confronto se transforma em desafio puro e simples: “eis o lixo do meu canto/que é permitido escutar”. As imagens de incompletude, por força da ação repressiva externa, complementam-se com as de mutilação e morte: “Seu meio corpo apoiado/na muleta da canção/ (...)/ a outra se gangrenando/na chaga do meu refrão/ (...)/meia cama meio caixão”, etc. A tensão que se desenrola ao longo da extensa letra entre o dito e o interdito é pontuado pelo martelar de “cala a boca, moço”, que por sua vez desenrola-se paronomasticamente em “cala o peito cala o beijo/calabouço calabouço”. É curioso como num certo momento a letra revela quase a auto-flagelação do

cantor: “As paredes de um inseto/me vestem como a um cabide/e na lama do seu corpo/vou por onde ele decide/metade se esverdeando/no limbo do meu revide”. É perceptível que nos encontramos na fronteira do esgar, pelo revestimento de quase-enigma, ou de enigma deste canto (melodia-e-texto) voltado sobre si, avesso à decodificação clara. Como se o confronto, ou seja, o “dizer a verdade” de forma urgente e clara, se deparasse não apenas com sua impossibilidade, mas com sua derrisão autopunitiva: o cantor é vestido pelo repulsivo do inseto e seu revide resvala para o limbo.

A tematização da impotência do dizer é o que temos também em “Cálice”, canção posterior, de Chico e Gil, este recém retornado do exílio. Mas aqui a urgência de “dizer a verdade” reveste-se de muitas camadas de significação, a começar pela litúrgica, aludida no refrão bíblico e explorada no uso do par homófono “cálice/cale-se”. Este instaura uma tensão entre o dizer e a sua impossibilidade, como em “Calabouço”, configurando ambas as canções como canções gêmeas. Mas se assim o são, não são idênticas, não pagam tributo ao Mesmo. Se a desesperança pela impotência de dizer a verdade se insinua, obscura por só poder lançar mão do que não mais se move e nem é capaz de gume, isto é, a linguagem inflada e gasta, (“de muito gorda a porca já não anda/de muito usada a faca já não corta”) a própria verdade já se dá aqui como uma implausibilidade – a mutilação, a “chaga” e a “gangrena” não estão na imposição repressiva do silêncio, mas contidas em germe no próprio dizer. Daí que o silêncio não seja aqui o efeito da repressão, mas abra-se, ambivalente em presença e ausência, irmão do “grito desumano”: “silêncio na cidade não se escuta/(...)/quero lançar um grito desumano”, que diz o mesmo que ele, o silêncio: “mesmo calada a boca, resta o peito/(...)/mesmo calado o peito resta a cuca/dos bêbados do centro da cidade”. Estamos a uma longa distância de qualquer possibilidade de verdade unívoca, como na canção de protesto, como mesmo em “Calabouço”, estamos sim na proximidade do esgar: o que se diz, longe de portar verdades, é algo da ordem do silêncio e do grito, da perda do juízo e da embriaguez. Daqui talvez emane o mais insuspeito sentido da alusão à necessidade de afastamento do cálice: a urgência de não se embriagar, de manter a lucidez, ainda que esta só possa se expressar de forma crítica.

Já o que Gilberto Vasconcellos consagrará como “linguagem da fresta” é um tipo de “malandragem indispensável” à sobrevivência dos compositores que “passam seu recado” em clave que exige “dupla decodificação”, pois o que nessas

canções se diz é necessariamente oblíquo, de forma a ludibriar os rigores censórios do período à medida que estes vão se tornando mais e mais opressivos. A “canção de fresta” representativa por excelência para Vasconcellos é “Festa imodesta”, de Caetano Veloso (é da passagem “tudo aquilo que o malandro pronuncia/e o otário silencia/toda festa que se dá ou não se dá/passa pela fresta da cesta/e resta a vida” que Vasconcellos cunha a expressão), a qual abre o disco *Sinal fechado*, de Chico Buarque de 1974, quando o artista resolve gravar apenas canções alheias⁶, dada a proibição sistemática de sua produção autoral. Em “Festa imodesta” Caetano faz a celebração do “compositor popular” estender-se explicitamente de Chico a Noel (este é referido no verso de “Não tem tradução”), passar por Assis Valente, na vinheta de “Alegria” que abre a faixa, o que leva por sua vez a acabar sugerindo “Alegria, alegria” do próprio Caetano; enfim, é uma celebração à especificidade da canção, que “não tem tradução” em outra forma artística, da canção brasileira, das forças dionisíacas deflagradas pelo significado amplo da festa que se celebra no interior mesmo da noite. Sem deixar de ser ao mesmo tempo a constatação da repressão e a “entrega” metalingüística velada/descoberta da forma de ludibriá-la: celebrar o que se dá no avesso da proibição. Os recursos mais acionados pela linguagem da fresta, de que Vasconcellos dará outros exemplos, são a elipse, a metáfora, a alegoria, configurando muitas vezes um todo paródico.

As “canções de fresta”, ressalta Vasconcellos, se fazem notar num momento em que a postura herdeira do “protesto” da década anterior, que gerou o que aqui opto por designar “canções de confronto”, encontra sistematicamente as barreiras de sua divulgação retidas na grade da censura federal, que cerceia de maneira gradativa a liberdade de expressão dos cancionistas. A “canção de fresta” seria assim um momento desse embate posterior às “canções de confronto” e de esgar⁷, incorporando já um procedimento malandro.

Para finalizar, chamo atenção para dois pontos: se Gilberto Vasconcellos é o autor de referência para a metade “noturna” da década, cunhando inclusive a expressão “cultura da depressão” para o imediato pós-AI5, José Miguel Wisnik é o nome chave para se pensar a plenitude da “MPB pós-tropicalista”, o vigor da metade “solar” dos anos 70, que se iniciaria em torno de 1975. Isso não quer dizer (segundo ponto) que a metade “noturna” não tenha sido pujante, mas o fato de ter rendido, segundo creio, uma fortuna crítica menor, que só agora começa a se ampliar nas investigações propriamente estéticas, tem a ver com as dificuldades

– decorrentes elas também do fechamento político opressivo da era Médici – da própria indústria fonográfica, que só dará seu decisivo salto quantitativo a partir de 1975. Mas a estética “noturna” ficou nas sombras da própria recepção escassa que continua a receber e cujo conhecimento (a depender da reedição em CD de discos que mesmo em vinil nunca chegaram a ser relançados) poderá nos pôr em contato com estimulantes tensionamentos que então se processavam no modelo “canção de rádio” que viria depois a se consagrar. Nos anos que se seguiram parece que nem o confronto, nem o esgar e nem a fresta sobreviveram por muito tempo. Pode-se argumentar que a fresta e o confronto pereceram por conta de um possível anacronismo político que teria sido insistir nessas linguagens; já o esgar indicava caminhos esteticamente bastante estimulantes, por ter se mostrado sempre afim aos experimentalismos de linguagem. Seu desaparecimento, nesse sentido, parece ter sido motivado mais por questões estéticas do que propriamente políticas... Entendendo-se agora, anos 70 adentro, a questão “estética” subsumida à organização em moldes decisivamente empresariais da indústria fonográfica – e dentro desta os cancionistas. E isso talvez ajude a entender porque a consagrada “MPB” dos anos 70 foi abrindo mão mais e mais do risco, da aventura, do experimental. Para ficarmos apenas no cânone, é hora de estender as reflexões em profundidade para os discos – muitos deles pouco ouvidos – e as canções de Caetano, Gil, Milton, Paulinho da Viola, Gal Costa do período, além do papel marginal atribuído às primeiras (algumas vezes únicas) gravações da Equipe Mercado, Módulo Mil, Tom Zé, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Luiz Melodia e outros. O esgar voltará em parte com os trabalhos da vanguarda paulista já entrando pela década de 80. Em resultados artisticamente estimulantes (basta que se pense em Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção) e comercialmente nulos. Quase tudo relativo a esse período está para ser discutido.

Notas

¹ Indico aqui igualmente a limitação de meu recorte, ao mesmo tempo em que reconheço que “MPB” não pode ser tomada como uma sigla capaz de dar conta do conjunto total de produção da canção mediatizada já desde aqueles anos. Nesse sentido, ainda que se descarte a imensa produção de “música cafona”,

outros segmentos também não podem sem mais serem incorporados à “MPB”, como a produção de samba e de “música regional” do período, além do caso de artistas individualmente problemáticos para a questão, como Jorge Ben, Roberto Carlos, Martinho da Vila e o próprio Paulinho da Viola.

² Já saindo desse período mais opressor, uma canção como “Um índio”, de Caetano, é um comentário pertinente a favor da minha argumentação. É só lembrar seus versos finais: “Mas pelo simples fato de poder ter sempre estado oculto/quando terá sido o óbvio”. A primeira gravação da canção é de 1976, pelos Doces Bárbaros.

³ Sobre esta canção assim se manifestará Gil quase trinta anos depois: “Depois dos rebeldes com causa, os rebeldes sem causa: derrubando os muros e as prateleiras. A cultura e a civilização que se danem ou não, pouco importa: sou inaugural, seminal; ponto zero: aqui começa outra história. Essa a expressão do dístico, slogan de época, placa, palavra de ordem. Em seguida a afirmação do particular, do eu indivíduo baiano. (...) O dístico é nihilista, mas os versos seguintes, ao contrário de justificá-lo, são preservadores” (RENNÓ, 1996, p.114).

⁴ O fato de ter sido este o disco recordista em devoluções na indústria fonográfica brasileira diz muito do que aqui se rascunha como “canção de esgar”. Mas já que se tocou no assunto “disco”, outros exemplos típicos são *Ou não*, de Walter Franco, e o dois de Jards Macalé, em que o esgar está figurado na própria performance do canto. Antes disso, poderiam ser assim também entendidos os discos “de despedida” de Gil e Caetano, em certa medida o 2º LP de Milton Nascimento (com “Sunset Marquis 333 Los Angeles” e a irônica “Aqui, oh!”) e, num momento já posterior, em 1974, por conta da parceria involuntária com a censura, *Milagre dos Peixes*. Também podem ser pensados nesse sentido – a depender de melhor formalização e aprofundamento – o *Todos os olhos*, de Tom Zé, 1973, sem contar também o seu célebre (a posteriori) *Estudando o samba*, de 1975.

⁵ A (não)apresentação da canção acabou alvo de momentoso *affair* com as forças da repressão e censura “ao vivo”, o que fez com que viesse a ser gravada somente em tempos de ares mais amenos, no disco de Chico de 1978.

⁶ Claro que abstraio aqui a “fresta” Julinho da Adealide-Leonel Paiva, invenção do próprio Chico.

⁷ Emprego a idéia de “posterior” considerando unicamente a cronologia para esse período específico, e mesmo aí convém que não se divida de forma tão

simplista em antes-e-depois. Se me faço entender, o que quero afirmar é que sempre é possível – inclusive para rendimento de leitura – encontrar ocorrências simultâneas ao longo da história da canção mediatizada de “canções de fresta” e o que chamo aqui “canções de confronto”.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna do rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2004

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TATTI, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo; EdUSP, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo; Ateliê, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olbo na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.