

DE COMO A MPB PERDEU A DIREÇÃO E CONTINUOU NA VANGUARDA

GILBERTO MENDES

O recente 3.º Festival da Música Popular Brasileira definiu, muito mais rapidamente do que se esperava, o caminho que ela deverá seguir. E nos dá mais uma oportunidade para expor o que ainda não foi dito sobre o pretendido e desejado falecimento da bossa-nova.

Novamente os baianos, agora "capitalizados" em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez Gilberto Gil, Caetano Veloso e, de certo modo, Nana Caymmi, indicam a saída para um

impasse surgido com mais uma volta às “fontes da nacionalidade”.

Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso, urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN e retornar ao sambão gritado, quadrado. E com os festivais, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha batucada! A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. “Praças” com “bandas” em “disparada” representaram lamentável passo atrás. Nenhuma contribuição trazia esse súbito saudosismo, embora um respeitável professor de música tenha até visto na música de Theo “uma sanidade primitiva indiferente às tricas da harmonia e às futricas do contraponto. Não queremos, porém, fazer o elogio da ignorância...” Não queria mas fez. O mais grave ainda, compositores que se afirmavam de protesto e contra o subdesenvolvimento ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados. Mesmo a pesquisa folclórica bem intencionada de *Disparada* foi efetuada num campo já esgotado.

Na verdade, fora trazida para a MPB a mesma questão que dividira, quatorze anos antes, a música erudita brasileira entre nacionalistas e dodecafonistas (vanguarda da época), motivada por dois manifestos: de Zdanov, na Europa, e de Camargo Guarnieri no Brasil. O simples transporte da velha luta contra o internacionalismo artístico “decadente, burguês”.

Mas na música popular as coisas não correm lentamente como nas salas de concerto. Os auditórios não entram em discussões estéreis e acadêmicas. Querem uma música ou mudam de opinião e está acabado, doa a quem doer. O mesmo público que vibrou com a simplicidade de *A Banda*, um ano depois delira com músicas elaboradíssimas, “alienadas”, “cosmopolitas”; e poda impiedosamente as realizações populistas.

O processo é fácil de ser compreendido do ponto de vista dos estudos da comunicação coletiva. A música popular é cultura de massa; opera, portanto, na

faixa da "comunicação persuasiva", pretendendo convencer o ouvinte com base naquilo que ele já conhece, deseja, quer ouvir. Confirma o ouvinte nas suas opiniões e convenções (Umberto Eco). Mas no círculo vicioso da comunicação compositor-ouvinte, há um momento em que, pela resposta (*feedback*) do ouvinte, o compositor se cientifica de que tudo vai indo muito bem; e que ele pode, com segurança, valer-se de sua personalidade já vitoriosa, líder, e impor uma pesquisa nova. É o momento em que o artista, consciente de sua responsabilidade frente ao povo, aproveita para elevá-lo em seu gosto, oferecendo-lhe algo mais elaborado que o force a participar com mais inteligência na sua apreciação. Uma gravação altamente inventiva como *Sgt. Peppers* jamais seria aceita pela massa se não fosse imposta pela personalidade dos Beatles.

Essa consciência tiveram Caetano e Gil, que souberam sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita. Essa consciência faltou a Vandré, por exemplo, a quem escapou este paralelo com sua própria estória: assim como o boia-deiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro também acaba seduzido a trocar a viola pela guitarra elétrica. O mesmo processo, a mesma progressão, até na mesma direção de São Paulo, hoje Meca dos retirantes nordestinos e capital da música baiana.

A contribuição do grupo baiano foi decisiva e representou a abertura de uma etapa nova para a MPB. É feita na base do levantamento da tradição viva, pela recriação dos elementos folclóricos em termos atuais-atuantes, via *Mutantes* e *Beat Boys*. O *make it new* poundiano. E ainda teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico.

A velha questão desaparece e fica a compreensão exata da existência unicamente de duas faixas de trabalho e comunicação, sem meio termo possível: a comunicação de massa, "persuasiva", e a "comunicação aberta", ou seja, a arte de vanguarda, que acima de

tudo é ambígua (Eco), não tende a definir a realidade de modo unívoco, definitivo. Nesta operam (a classificação é de Ezra Pound), os artistas “inventores”, homens que descobriram um novo processo ou cuja obra dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. Na “comunicação persuasiva” operam os “mestres”, homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os “inventores”.

Os artistas populares são os verdadeiros “mestres”, manipuladores dos significados tornados “belos” pelo uso (“o belo é o significado, o significado é o uso, o uso é a comunicação” — Décio Pignatari). Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; diluem o material criado pelos “inventores”, sem atingirem o “belo” da grande comunicação de massa, que é, sem o perceberem, seu verdadeiro objetivo. Na realidade, fazem uma música popular encasacada para Teatro Municipal. Seu objetivo, no entanto, só pode ser alcançado no plano mesmo da música popular. Nenhum ponteio de toda a suposta “escola brasileira” erudita supera em força expressiva e “beleza” o de Edu Lobo. Seu *Ponteio* tem todo o cuidado de fatura e acabamento de uma música erudita nacionalista, com a grande vantagem de ser popular, realizado, autêntico.

O impasse da “escola brasileira” está exemplarmente ilustrado pela recente participação de um Edino Krieger (fuga e antifuga) no Festival da Canção, do Rio de Janeiro. Esse compositor nacionalista sentiu, e certo, que poderia concorrer a um festival popular. Ele e seus companheiros de credo acabarão compreendendo que seu verdadeiro lugar é na música popular, única saída do beco em que se encontram.

No contexto musical do nosso tempo só podem se distinguir o “inventor” e o “mestre”, aquele criando o material a que este vai dar significado popular pelo uso. Só o artista popular sabe receber e transfigurar ao nível do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório. É a sua função e não poderemos esperar que vá muito além, quando também experimenta, porque já estaria então em plena elaboração da obra aberta, sem comunicação imediata (“o público comum não reconhece o ‘belo’ no signo no-

vo"). Por isso seu avanço vai sempre até certo ponto, mantendo grande distância com relação aos "inventores". Veja-se que só depois de mais de dez anos de *pop'art*, ela irrompe em nossa MPB. Sem desmerecimento para os artistas populares, porque eles são os "mestres". Ao analisarmos um trabalho seu, temos de levar em conta que o resultado foi obtido com signos velhos, usados: é quando dizemos de uma música que ela não tem nada de novo, mas é extraordinariamente "bela", como o *Cantador*, de Dori Caymmi.

E resta a questão inicial. Morreu a BN? Um passo atrás, desde *Arrastão*, *Banda* e *Disparada*, agora dois gigantescos passos à frente, e a MPB retoma dialeticamente a linha evolutiva da BN, o que Caetano Veloso já preconizara no ano passado em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*. A MPB se desnorteara frente ao iê-iê-iê, mas passou novamente à vanguarda, retornando ao espírito de pesquisa que caracterizou o período da BN. Nunca ele esteve tão presente. Até mesmo em Chico Buarque, sempre preocupado com a volta a Noel: jamais teria composto sua admirável *Roda Viva* se não fosse a introdução do cromatismo em nossa MPB pela BN. A grande força, a classe de *Ponteio* emana principalmente do clima nostálgico deixado por aquela dramática nona maior sobre tríade menor com sétima aumentada, repetida um tom abaixo — o que também não teria sido concebível sem a introdução do acorde dissonante em nossa MPB pela BN. A leveza rítmica, a mobilidade de *O Cantador*, com aquela explosão num arrebatador transporte meio tom acima, meio tom abaixo da mesma frase melódica final, também não teriam sido possíveis sem o uso que a BN fez das modulações distantes. Sua contribuição também se fez sentir na maneira de cantar, de "arranjar" as melodias. Tudo isso determinou a enorme superioridade dessas músicas acima citadas sobre *Samba de Maria* ou *Maria, Carnaval e Cinzas*, simplesmente bonitas músicas.

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. É comunicação quer dizer troca de influências (Norbert Wiener), sem a qual não há vida, quanto mais arte. É exatamente ao se expor às influ-

ências de outras artes que uma arte firma seu caráter; conforme provou o nosso samba sob influência do *jazz*, formando a BN. Àqueles que consideram que “bossa-nova é *jazz*”, perguntamos: que espécie de *jazz* é esse cuja “batidinha” característica nenhum músico norte-americano consegue dar, e que, além disso, passou a influenciar a própria música norte-americana? Não havendo troca de informações, a arte resulta sem interesse, morta. A invenção artística deve somar as mais variadas experiências.

A atual retomada da linha evolutiva da BN parte do que ela legou à MPB sem, no entanto, repetir, conforme requer uma verdadeira evolução. O que a gente hoje sente e está por todo o mundo admitido como BN é determinada estrutura de música popular que já se isolou, marcada pela presença do mar, reflexo de um ambiente geográfico (como também o são as canções alpinas, das planícies, dos *fjords* no norte da Europa) delimitado pelas praias de Fortaleza, Natal (a música de um Hilton Accioli, compositor ainda não devidamente reconhecido em seu valor), passando por Itapoã (o velho Caymmi foi um precursor), Ipanema (Jobim, Menescal, Marcos Valle) até às praias de Santos (com a “Bossa na Praia”, de Geraldo Cunha). É sal, é sol, é sul nas modulações harmônicas, no balanço “ondulatório” em cuja percussão se ajustaram tão bem os acordes dissonantes, assim como estes ao modalismo nordestino. As sétimas, nonas, décimas-primeiras já evocavam o mar em Debussy. João Gilberto compreendeu o sentido exato que deveria dar ao seu uso, à sua assimilação pela MPB. Sentido completamente oposto ao que lhes dá o *jazz*, usando-as duramente, em secas marteladas. Na BN se desfazem em acordes águas, em flutuações ao sabor das vagas e da vertigem dos horizontes longínquos, em doce imprevisto. O mar, o sorriso, um homem, uma mulher (o filme BN que o cinema novo não quis, não soube fazer...).

Nova alegria, alegria, como também “novos sons, não conformistas e dramáticos surgem em contraposição à tonalidade afetiva e sensual que caracterizava a BN”, declarou no Rio o compositor norte-americano, Bronislau Kaper, presente ao Festival da Canção. Kaper soube sentir bem a nossa BN, porque ele foi um bossa-nova da década dos trinta, em sua terra. (Quem

ainda não se lembra do seu famoso *Gone, like the wind you are gone?*)

Mas essa espécie de música praieira precisa continuar sendo feita (mesmo porque se tornou de exportação, com Jobim, Sérgio Mendes, Pierre Barouh), coexistindo com as novas tendências trazidas pelos festivais, com o "som universal" de Caetano e Gil. Pelo menos, para aqueles que continuam desejando ouvi-la. Mas, como dizia o "velho" samba, chega de saudade, porque estou me tornando um saudosista da BN e é bom parar por aqui.

(1968)

As três fases rítmicas do samba

NOTA — Em clichê as três fases rítmicas mais características por que passou o samba. A primeira, segundo o próprio Mário de Andrade, provavelmente oriunda da Habanera espanhola (e é essa coisa "tão brasileira!"), que deu o tango na Argentina e, no Brasil, os tanguinhos de Levy, de Nazareth. Na segunda fase encontramos uma maior elasticidade na permanente pulsação em semicolcheias (é o samba de morro carioca, variando-as entre cuíca, tamborim e frigideira — exemplo A), sobre a percussão fundamental (exemplo B); esses ritmos já existiam no chorinho, porém executados de um modo marcado, quadrado.

The diagram consists of three parts of musical notation:

- Top Left:** A rhythmic pattern of eighth notes grouped in pairs, labeled 'I'.
- Top Right:** Two rhythmic patterns labeled 'A' and 'B', grouped together and labeled 'II'. Pattern 'A' consists of eighth notes, and pattern 'B' consists of quarter notes.
- Bottom Left:** A rhythmic structure with notes and rests, labeled 'estrutura rítmica folclórica'. Below the notes are the numbers 3, 3, and 2, indicating the number of notes in each group.

A terceira fase, em potencial na segunda e na rítmica folclórica, desse complexo foi extraída por João Gilberto, que isolou e remontou certos elementos para a cria-

ção de sua famosa "batida" de violão, nos acordes, característica da marcação básica da BN.



Seguem-se variantes dessa marcação, numa predominância de dimensões ternárias contra a divisão binária (alguns confundem com rumba), escrita também sem ligadura (como faria Bela Bartok), para sua maior compreensão. Daí partiram os grandes bateristas e violonistas do momento para uma riqueza, uma plasticidade rítmica ainda não superada, base do samba moderno, queiram ou não queiram.

$\left\{ \begin{array}{l} \text{Musical notation} \\ 3 \quad 3 \quad 3 \quad 4 \quad 3 \end{array} \right\}$
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{Musical notation} \\ 3 \quad 3 \quad 4 \quad 3 \quad 3 \end{array} \right\}$
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{Musical notation} \\ 3 \quad 3 \quad 3 \quad 3 \quad 3 \quad 3 \text{ etc.} \end{array} \right\}$
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{Musical notation} \\ 2 \quad 3 \quad 3 \end{array} \right\}$

variantes

sempre em 3

a variante mais usada atualmente