

É PRECISO CANTAR E ALEGRAR A CIDADE: SÍNTESE E DISSONÂNCIA EM CARLOS LYRA

*Miliandre Garcia de Souza **

RESUMO

De modo geral, o “manifesto do CPC” é apresentado como síntese da produção artística e intelectual de alguma forma vinculada ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Isso se deve ao fato de que, sobretudo na década de 80, pesquisadores e críticos, com intenções específicas, não deram oportunidades a outros interlocutores de se manifestarem. Nessa brecha é que se situa Carlos Lyra. Como criador e mediador cultural, o compositor pode ser analisado ao mesmo tempo como síntese e dissonância dos discursos e debates sobre a cultura popular, sobre a função social da arte e sobre o engajamento do artista de classe média às causas nacionalistas.

PALAVRAS-CHAVE: engajamento, anos 60, música popular brasileira, Carlos Lyra.

ABSTRACT

Generally the CPC manifest is presented as a synthesis of the artistic and intellectual production in some way linked to the National Union of the Students (UNE) Popular Center of Cultura (CPC). This is so because in the 80's above all researchers and critics with specific intentions did not gave opportunities to other interlocutors express themselves—a gap in which Carlos Lyra places himself. As creator and cultural mediator, this composer can be approached at the same time as a synthesis and dissonance of speeches and debates on the popular culture, on the art social function, and on the enrollment of the artist of middle class to the nationalistic causes.

* Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná.

KEYWORDS: engagement, 1960's, Brazilian popular music, Carlos Lyra.

I

A fundamentação de referências estéticas e pressupostos ideológicos para a produção artística brasileira situada entre os anos de 1959 e 1964 é quase paradigmática. Tanto que a expressão arte engajada chega a oferecer a dimensão dessa produção, mas ela não é capaz de determinar as especificidades do produto artístico assim como sua recepção junto ao público consumidor da obra.

De fato, há um novo panorama para a produção da arte no Brasil nesse período de cinco anos. Mas sua apreensão está em tomar tais explicações estéticas e ideológicas no interior de cada obra ou produção artística e justificar nos elementos estruturais de cada produto a multiplicidade cultural do período.

Assim é, por exemplo, tomada a obra de Carlos Lyra, pois, além de situá-lo a partir daquilo que se convencionou denominar de arte engajada, faz-se necessário percorrer a produção artística do compositor no intuito de verificar como o artista incorporou e processou os principais debates, discussões e contradições sobre a função social da arte, o papel do produtor engajado e a introdução do nacional-popular¹ na artes brasileiras.

Em função disso, compreender a antinomia (vivida na forma de um dilema pelo artista) entre ação e pensamento, torna-se o ponto de partida e de chegada dessa investigação. O objetivo é verificar como Carlos Lyra internalizou e formalizou nas canções,

¹ O conceito de nacional-popular empregado pelos protagonistas no fim dos anos 50 e início dos anos 60, não era inspirado diretamente na concepção desenvolvida por Antonio Gramsci. Porém, com algumas ressalvas, as idéias sobre a nacionalização e popularização das linguagens artísticas se aproximaram, em alguns momentos, das teses do autor italiano sobre o nacional-popular, ver: GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

as idéias sobre arte e engajamento que nortearam a década de 60. Com isso pode-se de antemão colocar o seguinte: em virtude da “participação” do artista, é possível dizer que suas canções foram resultados diretos e imediatos da adesão da intelectualidade às causas nacionalistas?

A questão é um pouco mais complexa e envolve tanto uma como outra sentença. Num primeiro momento, deve-se ter claro que a diversidade e variedade de elementos que compõem determinada linguagem artística ou obra de arte colaboraram para a amplitude e extensão dos debates e discussões em torno da arte e da cultura. A visibilidade das tensões e contradições da arte e sua função social, por exemplo, é, na maioria das vezes, favorecida pela interação entre fatores técnicos, estéticos, históricos e sociológicos da época e, portanto, quando determinada linguagem ultrapassa as fronteiras das ciências humanas, julga-se necessária uma análise multidisciplinar que considere tanto a variedade, quanto a especificidade dos elementos.

Assim, na medida em que a canção opera com uma série de linguagens (música e poesia) e informações (sociológicas, históricas, biográficas e estéticas), recomenda-se que horizontes de análise ampliem-se, afinal o diálogo entre diferentes linguagens e áreas de conhecimento não faz parte, de modo geral, da grade curricular da área de competência do profissional especializado.²

Todavia, uma ressalva faz-se necessária. Embora sugiram ao pesquisador a interdisciplinaridade como estratégia de análise, envolvendo diferentes linguagens e áreas de conhecimento, é preciso delimitar a metodologia, a natureza e o objetivo do trabalho. A abordagem de um sociólogo ao estudar a canção engajada dos anos 60, por exemplo, será diferente da abordagem de um historiador ou de um musicólogo, ainda que utilizem as mesmas ferramentas de análise aplicáveis à canção.

² NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Programa de História Social da UFRJ, 1998 p. 200-201.

Ao considerar tais observações, nota-se que a canção não pode ser reduzida ou submetida simplesmente ao contexto que a gerou, pautando-se por esquemas reducionistas e simplistas do gênero ação e reação. A canção entendida em conjunto e complemento deve ser analisada de acordo com as referências musicais e poéticas, aliadas ao sentido cultural, social, estético e tecnológico do registro fonográfico. Por conseguinte, a separação de tais vetores só pode ser consentida para fins didáticos ou co-municativos.³

A metodologia empregada para apresentar e analisar os registros fonográficos que compõem a discografia de Carlos Lyra, principalmente no período de 1959 a 1964, como uma das instâncias do corpo documental eleito, será pontuada pela relação entre linguagens artísticas e contextos de produção do signo sonoro. Nesse sentido, é importante situar a esfera de produção artística do compositor e os diálogos com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o CPC, as principais tendências técnico-estéticas do século XX e as demandas comerciais do mercado fonográfico no espaço da indústria cultural, já colocada com condicionantes sociais naquele período.

Em decorrência da relação entre texto e contexto, faz-se necessário também o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica que privilegie a linguagem poética e musical da produção artística de Carlos Lyra. As análises que priorizam a linguagem poética em detrimento da linguagem musical ou vice-versa, podem ser significativas, entretanto, como adverte Charles A. Perrone, *a avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta*.⁴

Em relação às experiências e trajetórias musicais de Carlos Lyra, uma questão pode ser suscitada quando se propõe analisar letra e música simultaneamente: como então analisar o texto das canções do compositor, se a maioria das letras não são por ele escritas? Na década de 60, engajar-se às causas nacionalistas

³ NAPOLITANO, M., op.cit., p. 201.

⁴ PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p. 12.

era pré-requisito para muitos artistas, estudantes e intelectuais que desejavam participar do processo de mudança da realidade nacional. Portanto, Carlos Lyra, mesmo não tendo escrito a maioria dos versos que cantou, elegeu-os como parte de sua obra, como elegeu também seus parceiros: Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes. Sobre o método de trabalho com parceiros, Carlos Lyra declarou: *eu vou na música e vigio a letra*.⁵

Ao organizar as canções em grupos de parcerias, com exceção de Ronaldo Bôscoli, verifica-se que não há uma conduta específica do compositor em relação a cada parceiro. Com Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes, Carlos Lyra realizou parcerias bastante ecléticas na medida em que apresentaram diferentes gêneros e temáticas. É possível, entretanto, classificá-las temporalmente de acordo com o surgimento de novas condições de trabalho e produção do letrista e do compositor.

Por uma série de fatores, como as disputas do mercado fonográfico polarizadas entre Odeon e Philips, as divergências ideológicas entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli e o contato com os princípios ideológicos do nacional-popular presentes na cultura brasileira, o primeiro LP de Carlos Lyra, intitulado propositalmente *Bossa Nova*, não faz referência a um dos primeiros e principais parceiros do compositor: Ronaldo Bôscoli. Nenhum dos sucessos em parceria com Ronaldo Bôscoli – *Canção que morre no ar*, *Sem saída*, *Se é tarde me perdoa*, *Lobo bobo* e *Saudade fez um samba* (algumas, inclusive, interpretadas por João Gilberto no LP *Chega de saudade*) – integraram o repertório dos dois primeiros LPs de Carlos Lyra. Parece que questões pessoais determinaram a decisão de Carlos Lyra em relação à escolha do repertório dos dois primeiros discos, entretanto, a ausência das parcerias com Ronaldo Bôscoli pode acenar também para a emergência de novas idéias estéticas e principalmente ideológicas que influenciou o processo de criação do compositor.

⁵ LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. Vários intérpretes. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 11 do encarte do LP. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MPB 28. (Coleção: História da música popular brasileira).

Em linhas gerais, a abordagem dos registros fonográficos de Carlos Lyra no período de 1959 a 1964 pauta-se, sobretudo, pelas diretrizes de análise da canção, enquanto documento histórico, desenvolvidas pelos pesquisadores Arnaldo Daraya Contier, Marcos Napolitano e Adalberto Paranhos. Como no artigo intitulado *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, Marcos Napolitano⁶ apresenta didaticamente quais os elementos que devem ser observados na audição do registro fonográfico. Como toda obra de arte observada em sua totalidade, a canção dialoga com uma série de elementos que lhe são próprios e, ao analisá-la, é possível, para fins didáticos e pedagógicos, dissociar tais aspectos. No entanto, é preciso ter precaução durante a análise dissociada para não distanciar-se da unidade da canção, recuperada no momento da interpretação final do pesquisador, ou seja, os elementos podem ser separados no decorrer do processo de organização e interpretação do documento, mas, após observar os elementos isoladamente, a unidade da canção deve ser retomada, sob pena de que, se ignorada em sua totalidade, pode permitir interpretações distorcidas da obra.

Para ilustrar, pode-se citar José Ramos Tinhorão, que considera a canção *Influência do jazz*, de Carlos Lyra, contraditória, pois na medida em que o compositor criticou na letra a influência exacerbada da música americana na música brasileira, apresentou na música, destinada a soar como ironia, características marcantes do *jazz*.⁷ Ou seja, para Tinhorão o paradoxo reside na seguinte questão: como o compositor pode criticar o *jazz* ao mesmo tempo em que faz da música um *hard bop*? Porém, se analisada em sua totalidade, a interpretação da música apresentaria de modo diferente ao analista. Nesse caso, um novo elemento, muitas vezes ignorado, é preciso ser considerado, ou seja, quais as intenções ideológicas de quem analisa?

⁶ NAPOLITANO, M., op. cit., p. 199-205.

⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 313.

Observado o histórico do autor, é evidente que José Ramos Tinhorão intencionava apenas comprovar uma de suas teses mais caras: a de que a Bossa Nova é uma extensão da música norte-americana produzida no Brasil, reflexo da predominância da indústria fonográfica norte-americana nos países latino-americanos após, sobretudo, a Segunda Guerra Mundial. Desse modo, as intenções de quem analisa, interferem consideravelmente na interpretação da canção e para desvencilhar-se de tais “amarras” é preciso distanciar-se (quando possível) do objeto de pesquisa. As paixões de qualquer ordem não colaboram na interpretação do registro sonoro, ao contrário, prejudicam-na e as tornam parciais.

Da mesma maneira, as diretrizes propostas para a análise da canção também não devem ser tomadas como “camisas-de-força”, mas ponto de partida para outras interpretações. No início, pode-se observar isoladamente os elementos básicos que caracterizam a canção: ano de criação e gravação do registro fonográfico, compositor, letrista, intérprete, temática, pronomes pessoais, linguagem, forma, figura literária, gênero musical, intertextualidade literária e musical, melodia, arranjo, andamento, interpretação, intenções da criação (artista), da produção (empresa), da circulação (público destinatário) e da recepção (público receptor) e, depois de observados esses elementos separadamente, são necessárias relações mais complexas, confrontando linguagens (musical e poética) e contextos de criação, produção, circulação e recepção.

Dessa maneira, cabe ao pesquisador ler e ouvir inúmeras vezes uma só canção, procurando elementos que “saltam aos olhos e ouvidos” numa primeira e segunda audição, porque esse procedimento repetido e repetitivo contribui consideravelmente para a interpretação do signo sonoro. Portanto, mesmo que existam sugestões quanto aos caminhos que se devam seguir para abordar determinada canção, não há “receitas” (prontas e acabadas) para interpretar e analisar os registros fonográficos. E para atingir o objetivo proposto é necessário considerar a particularidade e a especificidade de cada canção e de cada compositor. O próprio registro fonográfico, entendido como uma unidade que

agrega vários elementos que lhes são característicos, pode conduzir a escolha por determinadas linhas de análise, porém, as técnicas desenvolvidas e apresentadas anteriormente podem auxiliar e orientar no processo a ser realizado com a canção.

Cabe ressaltar também que, mesmo considerando todos os elementos expostos acima, dificilmente a interpretação realizada por uma só pessoa deve ser concebida e apresentada como palavra final sobre o assunto, a canção ou o músico, por exemplo. O caráter polissêmico da canção pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como é percebido e observado o entrelaçamento das instâncias que compõem o registro fonográfico. Conseqüentemente, várias interpretações podem ser realizadas a respeito de um mesmo compositor ou de uma mesma canção. Nesse caso, o contexto para o qual a canção é muitas vezes adaptada, adquire fundamental importância. Como na canção *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, que possui determinado significado antes e depois do golpe de 64. Um, quando integrada ao LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, lançado em 1963, e outro, quando adaptada ao *Show Opinião* em 1964. Há quem diga que é uma canção profética⁸, mas o que determina tal interpretação é a sua própria inserção no contexto de crítica, por parte dos artistas e intelectuais, aos “desmandos” dos militares.

O mesmo aconteceu com a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, que é um dos melhores exemplos do modo como a canção, inserida em diferentes contextos históricos, pode alterar de significado. Definida inicialmente como ícone da resistência ao regime militar instaurado no Brasil, quem já não ouviu ou cantou *Caminhando* em greves, passeatas estudantis, eleições, enfim, qualquer outra ocasião que tivesse a intenção de obter maior adesão e participação social dos indivíduos? De uma música de protesto datada e contextualizada, *Pra não*

⁸ LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. Manaus: Warner, 2000, encarte de CD. 1 disco compacto: digital, estéreo. 857381733-2. (Coletânea: Enciclopédia musical brasileira).

dizer que não falei das flores transformou-se (ou transformaram-na) em uma espécie de Hino Nacional (informal)⁹.

Não somente a letra pode adquirir outras conotações estéticas e ideológicas conforme o contexto histórico com o qual é identificada. Há também outras possibilidades e o exemplo disso foi a passeata contra as guitarras elétricas, organizada por Elis Regina no final da década de 60, da qual participaram vários artistas e que simbolizava uma reação contra a suposta invasão norte-americana no campo da música popular brasileira. A Jovem Guarda, considerada uma espécie de “versão brasileira” do *rock*, era um dos principais alvos das “patrulhas ideológicas”¹⁰. No Chile, por exemplo, o governo ditatorial de Augusto Pinochet censurou o emprego de instrumentos tradicionais da região andina como a *quenã*, o *charango* e a *zampona*, por considerá-los sinônimos de subversão, dada a sua identificação com o movimento da Nova Canção Chilena.¹¹

Portanto, ao contrário de que defendeu, por exemplo, Jean-Paul Sartre acerca do engajamento nas artes¹², acredita-se que

⁹ A exemplo disso, Almino Afonso, ex-ministro do governo de João Goulart, conta como receberam (ele e outros brasileiros no exterior) a notícia da decretação do AI-5 em 1968: *À noite, em casa de Violeta e Pierre Gervaiseau reuniram-se as principais personalidades no exílio em Paris: Mário Pedrosa, Celso Furtado, Waldir Pires, Josué de Castro, Luciano Martins, Luís Hidelbrando Pereira e o governador Miguel Arraes. Sobra dizer que eu também estava ali, desarrumando, mentalmente, as malas e os caixotes do retorno frustrado. Varamos a noite, perdidos em intermináveis análises. A conclusão era uníssona: o AI-5 formalizara a legalidade fascista. Mas, ao mesmo tempo, jogara lideranças do porte de Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda, de maneira incontornável, no amplo espectro das oposições. [...] Foi nesse clima, naquela noite distante, que se deu um fato insólito: às tantas, levantou-se o Mário Pedrosa e convocou-nos a cantar o Hino Nacional. Olhamos, em evidente desconcerto. E o Mário começou, com a voz rouquenha, confiante no significado daqueles versos admiráveis de Geraldo Vandré: ‘Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer...’ (Apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 204-205).*

¹⁰ Rótulo criado na década de 70 pelo cineasta Cacá Diegues.

¹¹ IKEDA, Alberto T. *Música política: alguns casos latinoamericanos*. Santiago: FONDART, 1999, p. 92.

¹² Para Jean-Paul Sartre não é possível engajar todas as artes da mesma maneira, pois o que as diferencia não é somente a forma, mas também a matéria. No campo

a natureza polissêmica do signo musical pode favorecer o engajamento do músico, se houver obviamente algum propósito nesse sentido, afinal, as intenções de subjugar as linguagens artísticas e intervir no processo de transmissão de idéias e ideologias através dos signos¹³, serão alguns dos principais objetivos de regimes, governos, entidades e partidos políticos, revelados por intermédio da elaboração e aplicação de políticas culturais. Na área das artes em geral e da música em particular, um exemplo significativo é o da política cultural promovida pelo governo stalinista.¹⁴

Independente das intenções e dos interesses do compositor ou do letrista, o contexto histórico pode atribuir à canção inúmeros significados, variando conforme os imperativos e o sentido cultural para a qual é requisitada. Desconsiderando o recebimento dos direitos autorais (quando há, é claro), o uso e o sentido atribuídos a sua criação está aquém do domínio do artista, ou seja, torná-la conhecida significa abdicar do direito de “resguardar” ou “proteger” a própria criação do domínio público. A leitura da obra, seja ela uma música, um romance, um filme, um quadro, uma escultura ou uma peça teatral, passa por um processo de recriação do receptor que, na maioria das vezes, não condiz com as intenções do próprio criador.

A interpretação – não somente por parte do receptor, mas também do músico – situa-se entre as instâncias de recriação do signo musical. De acordo com Adalberto Paranhos, *quando alguém canta e/ou apresenta uma música, sob esta ou aquela roupagem instrumental, atua, num certo sentido, não como mero*

da literatura, ao contrário da prosa que é uma linguagem repleta de significado, a poesia se igualaria à música, à pintura e à escultura que, percebidas como objetos ou coisas, remetem a inúmeras interpretações, conforme a análise do observador. Baseado nisso, Jean-Paul Sartre acreditou ser um absurdo exigir do músico ou do poeta que se engajassem, que provocassem em seu público a indignação ou o entusiasmo político. (SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 9-20).

¹³ CONTIER Apud NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2001, p. 11.

¹⁴ Ver: CONTIER, Arnaldo Daraya. *Utopia, música e história: Koellreutter e jdanovismo no Brasil. História e Utopias /ANPUH*, São Paulo, 1996, p. 203-218.

*intérprete, mas igualmente como compositor.*¹⁵ A recriação da canção pode ser observada na interpretação de uma canção por músicos diferentes ou na interpretação da mesma canção por um mesmo músico em diferentes momentos.

Compare por exemplo, a interpretação de Carlos Lyra de *Influência do jazz* no show *Bossa Nova at Carnegie Hall*, no LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra* e no show *25 anos de Bossa Nova*, ou ainda, a interpretação da canção *Influência do jazz* por Carlos Lyra e por Leny Andrade. Um ouvinte atento certamente notará as diferenças. A crítica remetida ao *jazz* como sinônimo do imperialismo norte-americano na área da música no Brasil foi neutralizada pela interpretação de Leny Andrade.

Considerado todos os possíveis usos e por que não desusos da canção, analisar-se-á os registros fonográficos de Carlos Lyra que foram gravados em LP, principalmente no período de 1959 a 1964, embora haja algumas incursões por outras execuções do compositor posterior ao período delimitado. O período de análise e as fontes selecionadas justificam-se pelas dificuldades de encontrar uma ou outra execução do compositor realizada especificamente para peças teatrais ou para filmes.

As canções produzidas por Carlos Lyra para o teatro e para o cinema serão analisadas de acordo com a sua inserção em disco, o que inicialmente não traria maiores dificuldades, pois as músicas produzidas para as peças *A mais-valia vai acabar*, *Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Um americano em Brasília*, de Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros, e para o episódio *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, do filme *Cinco vezes favela*, financiado pelo CPC, foram gravadas em disco. Entretanto, as gravações em LP de canções produzidas especialmente para o teatro e para o cinema podem perder determinados elementos, como a dramaticidade que lhes são exigidas quando adaptadas para o palco. Enfim, a opção pelo registro fonográfico está sujeita, como toda escolha, a riscos e enganos.

¹⁵ PARANHOS, Adalberto. Saber e prazer: a música e o ensino de História. *Sinprocultura*, Campinas, n. 37, nov. 1998, p. 14.

II

No período de 1959 a 1964, a obra de Carlos Lyra constituiu-se na gravação de três discos solos (*Bossa Nova* – 1959, *Carlos Lyra* – 1961 e *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra* – 1963), dois compactos duplos (*No balanço do samba* – 1960 e *Carlos Lyra* – 1962), 1 compacto simples (*Pistoleiro Bossa Nova* – 1960); na participação em dois shows gravados em LP (*Bossa nova mesmo* – 1962 e *Bossa Nova at Carnegie Hall* – 1962) e na gravação de um musical (*Pobre menina rica* – 1964). Portanto, os registros fonográficos selecionados para compor esse artigo correspondem aos LPs *Bossa Nova* (1959), *Carlos Lyra* (1961), *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra* (1963) e *Pobre Menina Rica* (1964).

O repertório do primeiro LP *Bossa Nova*, lançado no final de 1959 pela gravadora Philips, é formado por doze canções: *Chora tua tristeza* (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini), *Ciúme* (Carlos Lyra), *Barquinho de papel* (Carlos Lyra), *Rapaz de bem* (Johnny Alf), *Só mesmo por amor* (Carlos Lyra), *Gosto de você* (Carlos Lyra e Carlos Fernando Fortes), *Quando chegares* (Carlos Lyra), *Maria Ninguém* (Carlos Lyra), *Canção do olhar amado* (Francisco Feitosa e Marino Pinto), *O bem do amor* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Menina* (Carlos Lyra) e *Sem saudade de você* (Helena Lyra)¹⁶.

No Brasil a competição entre gravadoras por novos setores do mercado consumidor (por exemplo, o extrato da classe média intelectualizada que buscava identificar-se também nos bens culturais), impulsionou a carreira de vários compositores e intérpretes, entre os quais Carlos Lyra que, através das oportunidades

¹⁶ As canções *Canção do olhar amado* (Francisco Feitosa e Marino Pinto); *Chora tua tristeza* (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini); *Quando chegares* (Carlos Lyra) e *Só mesmo por amor* (Carlos Lyra), já conhecidas do público por intermédio do primeiro LP *Bossa Nova*, compuseram o repertório do primeiro compacto duplo *No balanço do samba*, de Carlos Lyra, de 1960. A canção *Maria Ninguém* que também integrou o primeiro LP e foi música-tema do filme *Pistoleiro Bossa Nova* gravado em compacto simples com mesmo título em 1960.

de gravação, afastava-se cada vez mais do amadorismo. Segundo Ruy Castro, saturado das promessas da Odeon, Carlos Lyra aceitou o convite da Philips e gravou em 1959 seu primeiro LP.¹⁷ O LP lançado pela Philips e intitulado com o nome do “movimento” causou polêmicas e rumores na “turma” que não entendia e não aceitava o comportamento de Carlos Lyra¹⁸.

Questões pessoais à parte, é sintomático o título do primeiro disco. O predomínio de sambas-canção num LP intitulado *Bossa Nova* não é somente, como argumentam alguns, contraditório. Segundo Nelson Motta, *o disco de Carlinhos, além de “Rapaz de bem”, de Johnny Alf, tinha outras boas músicas, como “Maria ninguém” e “Ciúme”, arranjadas em estilo “jobiniano” e com a batida da bossa nova, mas metade do disco – talvez a melhor – era de toadas e sambas-canções.*¹⁹ A organização do repertório pode antecipar, inclusive, a opinião formada por Carlos Lyra sobre o que foi e o que é a Bossa Nova: *música da classe média da Zona Sul carioca. Não importa o ritmo. Samba, valsa, baião... Será bossa nova se criada naquele meio social.*²⁰

No primeiro LP, e isso se tornou mais evidente nos discos seguintes, o trânsito de Carlos Lyra por diversos gêneros musi-

¹⁷ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 258-261.

¹⁸ Diz a “lenda” que um dos principais motivos da “briga” entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli esteve relacionado ao lugar de Juca Chaves no “movimento”: *Bôscoli não gostou da idéia de Lyra registrar o nome bossa nova, pois achava que Juca Chaves (do grupo de Lyra) não pertencia ao movimento. Lyra, contrário à idéia de que o movimento fôsse apenas carioca, discordava de seu amigo, defendendo a tese de que a bossa nova ganhava aspectos regionais na medida em que artistas de outros lugares faziam coisas novas* (In: LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 6 do encarte do LP).

¹⁹ Nelson Motta comete uma série de equívocos que, vistos isoladamente parecem pequenos, mas se pensarmos que as memórias sobre a música popular brasileira acabam geralmente por constituírem-se em verdades intransponíveis, o problema então se agrava. Um exemplo, entre muitos, foi dizer que no primeiro disco de Carlos Lyra, o compositor já se preocupava com expressão sambalço que, segundo Nelson Motta, lançou o LP com este título: MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 35.

²⁰ PARA LYRA, situação política se refletiu na música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1998. Segundo Caderno, p. 2.

cais, entre eles samba-canção, toada, valsa e bossa nova, permite repensar a idéia de ruptura entre o “movimento” e com o samba-canção, tal como foi apresentada pela maioria das literaturas, em especial as memórias.

Entre essas memórias, as mais representativas são as de Ruy Castro e Nelson Motta que iniciam seus livros retratando o descontentamento dos jovens de classe média (os cariocas em particular), em relação ao predomínio de sambas e samba-canção durante a década de 50, tendo o rádio como maior veículo. Ruy Castro aparece como sujeito oculto na história²¹ e Nelson Motta na primeira pessoa²², mas ambos, direta ou indiretamente, mostraram-se insatisfeitos com as músicas tocadas e ouvidas na década de 50.

Contextualizar o impacto do “violão gago” e do “canto falado” de João Gilberto é certamente um dos maiores méritos da pesquisa desenvolvida por Walter Garcia Silveira Jr. em *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*:²³

²¹ De acordo Ruy Castro, *no verão de 1949, os nativos estavam inquietos no país do carnaval. (...) De três em três minutos, a Rádio Nacional martelava “Chiquita bacana”, com Emilinha Borda, e “General da banda”, com Blecaute. Era um mas-sacre, a que nem os surdos eram poupados. E até que aquele não seria um carnaval dos piores: alguns sambas e marchinhas eram divertidos, como o eufórico “Que samba bom!”, a sacana “Jacarepaguá”, o ranzinza “Pedreiro Waldemar”. E dezenas de outros, feitos para durar apenas o tempo de uma ‘prise’ de lança perfume Rodouro no baile do Quitandinha, em Petrópolis, mas que as pessoas aprendiam e cantavam (...)* (CASTRO, R., op. cit., p. 31), e continua no parágrafo seguinte: *dito assim, parece que era ótimo, mas, para quem não gostava de samba e tinha horror a carnaval, podia ser um inferno* (Ibidem, p. 31).

²² Segundo Nelson Motta, *eu não gostava de música* (MOTTA, N., op. cit., p. 9). No próximo parágrafo justifica a frase de impacto: *a música, pelo menos a que se ouvia no rádio e nos discos, era insuportável para um adolescente de Copacabana no final dos anos 50. Boleros e sambas-canções falavam de encontros e desencontros amorosos infinitamente distantes de nossas vidas de praia e cinema, de livros e quadrinhos, de início da televisão e da ânsia de modernização. Para nós, garotos de classe média de Copacabana, aqueles cantores da Rádio Nacional e suas grandes vozes, dizendo coisas que não nos interessavam em uma linguagem que não entendíamos, eram abomináveis* (Ibidem, p. 9).

²³ SILVEIRA JR., Walter Garcia. *Bim Bom (A contradição sem conflitos de João Gilberto)*. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), FFLCH/USP, 1998.

que João Gilberto canalizou a potência da canção, transformando-a em força atuante parece indiscutível. No entanto, a superlativização de sua influência não só é injusta ou equivocada como perigosa por obscurecer o entendimento da real importância dessa mesma influência: se não explicitasse tão radicalmente as tendências já em curso, é improvável que João Gilberto fosse acolhido como foi (e ainda é); seu valor decorre do fato de ter dado forma a idéias ora praticadas sem continuidade, ora apenas pretendidas, de todo modo experimentadas em algum nível por muitos, e sempre com enorme importância. Em outras palavras, penso que João Gilberto alcança uma medida mais justa se visto sob a perspectiva de uma cristalização de bases da experiência brasileira (e não só, mas fiquemos por aqui) anteriores, contemporâneas e mesmo posteriores à sua criação.²⁴

Os “insuportáveis” encontros e desencontros amorosos dos quais fala Nelson Motta na nota de rodapé, continuaram a permear o primeiro LP de Carlos Lyra. Das doze canções, onze referem-se a temáticas líricas e amorosas, dentre as quais solidão, ciúme, melancolia, desconfiança, perdão, saudade, aventuras amorosas, amor à primeira vista e separação, estruturando-se também um dado novo, pois a decepção, o sofrimento e a desilusão do amor, tão enfatizados nos sambas-canção e nos boleros, dão lugar ao romance passageiro, sem sofrimento, sem vínculos e sem cobrança. Para Claudio Aguiar Almeida, apesar de tratar de temas já referenciados anteriormente como o amor, a desilusão e o ciúme, a Bossa Nova o faz sob outro prisma:

como nas músicas de Vicente Celestino, Antônio Maria e Herivelto Martins, o personagem de ‘Chega de Saudade’ também havia sido abandonado pela mulher amada, residindo sua singularidade na forma como ele encara essa traição: em vez de se entregar à bebida e clamar pela chegada da morte, vislumbra a superação de sua “tristeza” e “melancolia”, acreditando sinceramente no retorno da mulher amada. Escancarando suas intenções no próprio título da canção, Tom e Vinícius recusavam a agonia dos seres condenados

²⁴ Apud NAPOLITANO, M., op. cit., p. 149.

*ao desamor, para cantar a alegria das reconciliações entre “milhões de abraços” e incontáveis “beijinhos”.*²⁵

Em *Quando chegares*, por exemplo, o clima adocicado da música confirma o caráter efêmero do romance passageiro. Até então, o amor de fim de noite não era uma temática frequente nos sambas-canção, que davam maior ênfase aos temas correlatos ao amor/desamor, ao sofrimento e à desilusão, mas a organização dos instrumentos (violão, flauta, bateria e saxofone) confirma o ritmo de samba-canção. O violão não é dedilhado e nem predominante como em *Rapaz de bem*, o que dá um ar mais *cool* à canção. Por conseguinte, a canção confirma o clima geral do LP, mais próximo dos sambas-canção da década de 50 do que propriamente das tendências internacionalistas como o *jazz*. A exceção, portanto, fica a cargo da interpretação de *Rapaz de bem*, por Carlos Lyra, porque ao aproximar-se das execuções e interpretações do *cool jazz*, o violão dedilhado e a interpretação adequada à altura do instrumento contrariam o clima geral do disco.

As canções *Rapaz de bem*, de Johnny Alf, *Chora tua tristeza*, de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiori, e *Canção do olhar amado*, de Francisco Feitosa e Marino Pinto, são praticamente as únicas interpretações de Carlos Lyra (em toda sua discografia) de canções que não foram compostas, em parceria ou não, por ele. Seu talento como compositor evidenciou-se em nove das doze canções que compõem o LP *Bossa Nova*. Sete que compôs sozinho (*Ciúme*, *Barquinho de papel*, *Só mesmo por amor*, *Quando chegares*, *Maria Ninguém*, *Menina* e *Sem saudade de você* ²⁶) e duas em parceria (*Gosto de você*, com Carlos Fernando Fortes, e *O bem do amor*, com Nelson Lins e Barros).

O pernambucano Nelson Lins e Barros, pouco mencionado nas literaturas sobre a música popular brasileira (provavelmente

²⁵ ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1996, p. 53)

²⁶ Na canção *Sem saudade de você*, Carlos Lyra recorreu à utilização (primeira e única) do pseudônimo Helena Lyra (nome de sua irmã). Aliás, não se sabe quais foram os motivos do pseudônimo, mas o fato é que Helena Lyra nunca mais foi mencionada.

pela curta e rápida atuação como letrista), foi parceiro de Carlos Lyra em onze canções no período de 1959 a 1964²⁷. No primeiro LP aparece a primeira parceria da dupla: *O bem do amor*. Nesta canção não há nenhuma alusão às tradições populares, aos problemas sociais ou mesmo à perspectiva realista do amor, tais preocupações só viriam fazer parte do segundo e sobretudo do terceiro LP.

No segundo LP *Carlos Lyra*, lançado em 1961, o repertório é formado por catorze canções: *Tem dó de mim* (Carlos Lyra), *Só amor* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Você e eu* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Aonde andou você* (Carlos Lyra), *Caminho do adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Nada como ter amor* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Só não vem você* (Carlos Lyra e Carlos Fernando Fortes), *De quem ama* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Primeira namorada* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Mister Golden* (Carlos Lyra e Daniel Filho), *Nós dois* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Vem do amor* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Coisa mais bonita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e *Com você é pior* (Carlos Lyra)²⁸.

Embora a temática lírica e amorosa ainda seja imperativa e os temas preferidos sejam a dor, o arrependimento, a separação, a saudade, a fidelidade, a primeira namorada e a reconciliação, pode-se observar que o compositor e o letrista passaram a abordá-los sob outro ponto de vista: o amor idealizado dá lugar às relações amorosas em sintonia com a realidade e com as situações concretas da vida. Por exemplo, a crítica implícita na canção *Vem do amor*, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros.

²⁷ No curso dos acontecimentos, dois fatos interromperam a promissora parceria: 1) a carreira internacional de Carlos Lyra consolidada em 1964 e 2) a morte de Nelson Lins e Barros com apenas 46 anos em 1966.

²⁸ O repertório do segundo compacto duplo de Carlos Lyra intitulado *Carlos Lyra* de 1962, é formado por quatro canções, duas já conhecidas do público por intermédio do lançamento do primeiro e segundo LP e outras duas inéditas: *Você e eu* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); *Chora tua tristeza* (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini), *Influência do jazz* (Carlos Lyra) e *Depois do carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros).

A canção *Vem do amor*, apesar de não se referir a nenhum problema social visível, tornou-se importante na medida em que questionou a predominância dos primeiros temas da Bossa Nova. Repensar os temas da “primeira fase” da Bossa Nova não significa, entretanto, que os músicos engajados no movimento nacionalista menosprezaram os problemas existenciais da geração dos anos 60, nem lhes seria oportuno, já que as idéias do existencialismo francês transitavam no meio intelectual e artístico da época, mas, ainda assim, havia a necessidade de apresentar ao público, em geral da classe média, a realidade brasileira permeada de contradições e desigualdades sociais.

Vem do amor divide-se em duas partes: na primeira, a canção, as estrelas, as flores e a noite nos são apresentadas como sinais da chegada do amor: *Vê/A noite é uma canção pedindo pra ficar/ Estrelas são promessas de quem vai chegar/Que vem do amor/ Vê/As flores vão se abrindo sem saber porquê/E a noite vai chegando sem saber dizer/É sempre amor/Quando vem do amor;* na segunda parte, é interessante notar a mudança de posição em relação ao próprio amor: *Não/O amor não se resolve ao som de uma canção/Estrelas pelo céu não trazem a solução/Que vem do amor/Não/Não as flores já nasceram de um amor feliz/A noite parece que me diz/O amor não vem/Se não vem do amor.* Verificase que na segunda parte da canção não estão em evidência apenas os elementos da natureza e do espírito, como premonitórios e redentores do homem, mas há ainda a sugestão de que o amor não se resolve ao som de uma canção e que as estrelas não podem trazer soluções.

A letra de *Vem do amor* está acompanhada por uma estrutura musical também diferenciada. O timbre predominante da canção é dado pelo violão, essencialmente rítmico, estabelecendo uma flexibilidade nas progressões harmônicas. O violão de Carlos Lyra, como o de João Gilberto, procura sempre estar um ou dois compassos à frente da melodia, apenas sugerida por um instrumento que sustenta o *chorus* (introdução e compassos que separam a primeira da segunda parte da letra). A importância do violão está na possibilidade de poder realizar, em certos momentos da can-

ção, o tema na forma de solo, por meio de sua base melódica e rítmica, característico do violão empregado na Bossa Nova. A rítmica e a melodia ainda são incrementadas pela percussão que introduz o atabaque e o bongô no sentido de reforçar a autonomia do violão.

A parceria entre Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros que inicialmente remetia a temas amorosos e seus desdobramentos, passou a apresentar uma crítica até então não evidenciada. Uma das primeiras polêmicas da Bossa Nova está relacionada ao conteúdo temático das suas primeiras canções. Conseqüentemente, Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros foram os primeiros a transferir para a música as intenções de criação de uma estética nacional-popular, cujo enfoque não era destinado apenas ao amor, ao sorriso e à flor, mas também às tradições populares e aos problemas sociais.

Logo, ao introduzir instrumentos musicais como o bongô e o atabaque, ainda não usuais na “primeira fase” da Bossa Nova, Carlos Lyra procurou incorporar elementos que caracterizam a música popular urbana do Brasil, ultrapassando as barreiras entre a Bossa Nova e o samba, o internacionalismo e o nacionalismo, a favela e a cidade. É claro que a proposta foi mais ambiciosa do que sua realização, como se confirmará no próximo disco.

No LP *Carlos Lyra*, aparece pela primeira vez, o emprego do termo *sambalanço* para demarcar as “fronteiras” entre a Bossa Nova ligada ao *jazz* e Bossa Nova vinculada às tradições brasileiras, aliás, na contracapa do LP, redigida por Vinicius de Moraes, o poeta questionou a necessidade da expressão: *Carlinhos Lyra, pertence ao que poderíamos chamar de “a corrente mais nacionalista da bossa-nova”: o que o levou, com um senso diferenciador, a criar o termo “sambalanço” para as suas composições. Eu, pessoalmente, discuto a necessidade do termo; e tal já lhe disse de viva-voz.*²⁹

Porém, não ouvindo os conselhos do poeta, o termo *sambalanço* foi registrado por Carlos Lyra e definido por Nelson Lins e

²⁹ MORAES, Vinicius. *Pobre menina rica*. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: CBS, 1964, contracapa do LP. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 37360.

Barros na contracapa do LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, lançado em 1963³⁰.

As canções, *Você e eu*, *Nada como ter amor*, *Primeira namorada* e *Coisa mais bonita*, marcaram o início da parceria entre Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e os elementos de uma linguagem poética caracterizada pelo predomínio do vocabulário falado, dos versos livres, da primeira pessoa do singular e das rimas “pobres”³¹, dão um tom coloquial às canções, como constatou Júlio Medaglia:

*com relação ao uso do texto, a virada não foi menos significativa. O tom cabaretista, gênero dramalhão centro-americano que caracterizava as letras da época, foi, de estalo, substituído pelo comentário descontraído das coisas urbanas, pelo linguajar simples, coloquial, jovem, direto e sem metáforas. Até mesmo o grande Vinicius de Moraes tratou de despir a sua poesia de qualquer tipo de empostação ou artificialismo e aderiu ao discurso claro e fino daquela juventude.*³²

Em relação à música, a constituição do intérprete não é mais revelada a partir de princípios formais da escola romântica³³, mas se relaciona igualmente com outros elementos musicais (reiteratividade, fraseados melódicos cromáticos, harmonias dissonantes enriquecidas, padrões polirritmia, instrumentação acústico-percussiva) que faz com que o intérprete tenha a mesma importância que outros elementos na estrutura harmônica, melódica e

³⁰ Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros não criaram o termo sambalanço, mas deram outro sentido à expressão que já existia e era utilizada nos anos 50 para designar um gênero de samba também chamado de ‘samba de balanço’, caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica, introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte-americanos da época, sobretudo o ‘jazz’. ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 v., p. 685.

³¹ Ver: GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1999.

³² MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 4.

³³ Inserido na obra, isso significaria a valorização acentuadamente dionisíaca na interpretação (BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 23).

rítmica da canção.³⁴ Com isso, a função do intérprete na Bossa Nova foi reconhecida na medida em que este participa do processo de elaboração musical, não como foco central, mas como um dos elementos que constituem o corpo da canção. Os instrumentistas, portanto, foram tão valorizados quanto os intérpretes, explicando assim a importância atribuída a compositores como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Edu Lobo, entre outros.

As conquistas estéticas e formais da Bossa Nova que se renovaram através do diálogo entre tradições nacionais e influências estrangeiras, traduziram-se em novo discurso para a música popular realizada no Brasil, no qual o “eu poético” viu-se atormentado pelas tensões que lhes são propiciadas pelo ritmo da sociedade moderna, entre inovações científicas e tecnológicas. Para tanto, a presença de determinados fatores nas letras das canções da Bossa Nova em geral e de Carlos Lyra em particular, passaram a traduzir o modo de vida do século XX. O eu poético das letras, na maioria das vezes, foi apresentado na primeira pessoa do singular.

No corpo da Bossa Nova, a incorporação de novos elementos, como o desenvolvimento de técnicas de composição e arranjo musical realizadas pelo uso de escalas seriais, modais, dissonantes e atonais, torna-se responsabilidade do intérprete, que, envolvido pelas mesmas tensões, começa a pensar na reformulação da nova linguagem musical. Desde as novas técnicas utilizadas isoladamente por compositores e intérpretes nos anos 50 até a sua sistematização e organização pela Bossa Nova, nota-se na obra de Carlos Lyra a presença do referido discurso musical, apon-tando também para reformulações temáticas da própria linguagem.

Dentre as canções do disco, *Mister Golden*, de Carlos Lyra e Daniel Caetano, destaca-se por dois motivos: 1) não participa do clima geral do LP e 2) anuncia os primeiros contatos do compositor com a linguagem teatral. Produzida, entre outras, para o musical *Um americano em Brasília*, de Francisco de Assis e Nel-

³⁴ TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968). Trad. Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 17, n. 32, jan./jun. 2000, p. 130.

son Lins e Barros, a canção de tom sarcástico traduz na letra a crítica contra a instalação de multinacionais no país, propiciada pela euforia do desenvolvimento industrial, mote estratégico do governo de Juscelino Kubitschek. A música de estrutura singular e circular, favorecida pelo discurso essencialmente narrativo, coloquial e repetitivo, visava facilitar o entendimento e a incorporação do conteúdo da letra por parte do espectador. Comparada às canções da Bossa Nova que apresentaram inovações técnicas e formais, os arranjos de *Mister Golden* não revelaram maiores nuances musicais, já que a atenção está prioritariamente voltada para o texto.

Em síntese, ainda que vinculada ao samba-canção, por exemplo, as temáticas do segundo LP *Carlos Lyra* procuraram evidenciar o amor em sintonia com a realidade que, no LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, transferiram-se para o campo dos problemas sociais, principalmente. Neste LP o amor não surge ou aparece, constituindo-se numa aura que se vê reforçada pelas situações de desamor, mas constrói-se a partir de situações objetivas e concretas da realidade.

O repertório do terceiro LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, lançado em 1963, é formado por catorze canções: *Depois do carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Influência do jazz* (Carlos Lyra), *É tão triste dizer adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Gostar ou não gostar* (Carlos Lyra), *Mundo à parte* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Aruanda* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), *Canção que morre no ar* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), *O melhor mais bonito é morrer* (Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho), *Sem saída* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Promessas de você* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Se é tarde me perdoa* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e *Maria do Maranhão* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros).

Por uma série de elementos, o LP *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra* pode ser considerado uma espécie de síntese das principais contradições e debates em torno da

nacionalização da Bossa Nova, entre os quais: 1) a definição do termo sambalanço; 2) a organização do repertório; 3) a eleição das parcerias: Ronaldo Bôscoli, Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes; 4) a participação de Nara Leão; 5) a gravação de canções produzidas para peças teatrais e trilhas sonoras; 6) a acentuação dos instrumentos de percussão; 7) a opção por determinadas temáticas e a incursão por diferentes gêneros musicais; 8) a citação de diferentes estilos musicais e 9) a eleição do público.

Já mencionado no LP *Carlos Lyra* de 1961, o termo sambalanço foi definido na contracapa do terceiro LP por Nelson Lins e Barros. Segundo este, *um dos autênticos formadores do movimento chamado bossa nova, Carlos Lyra criou a denominação “sambalanço” para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes.*³⁵

Com isso o compositor procurou demarcar as “fronteiras” entre a Bossa Nova e o *jazz*, e não menosprezou as influências, necessárias até certo ponto, do gênero norte-americano. Demarcar “fronteiras” significou para o compositor aceitar o diálogo entre estilos e gêneros musicais exteriores à música popular brasileira, entre os quais a música erudita e principalmente o *jazz*, desde que tal diálogo contribuísse para enriquecer e não descaracterizar a canção brasileira.³⁶

A canção *Influência do jazz*, nesse contexto, deve ser entendida não como uma crítica às influências do gênero propriamente, mas às tendências que, caracterizadas na época como descomprometidas ideologicamente, acabaram por transformar a Bossa Nova numa espécie de subtração do *jazz*, dando margem para a manifestação de juízos como o de que a Bossa Nova seria um subproduto da música comercial norte-americana realizada no

³⁵ LINS E BARROS, N. In: LYRA, Carlos. *Depois do carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra*. Carlos Lyra e Nara Leão. Cidade: Philips, 1963, contracapa do LP. 1 disco (31'23"): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AA 630492.12L.

³⁶ Ver: GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 9.

Brasil.³⁷ Sobre isso, escreveu Nelson Lins e Barros: *Carlos Lyra, que aceita, em parte, a harmonia jazzística, como aceita a harmonia impressionista e a clássica, como elementos enriquecedores da música brasileira, não admite a transformação do nosso samba em samba-jazz, um híbrido sem valor artístico ou cultural.*³⁸

É possível perceber então, que as críticas de Carlos Lyra não foram destinadas diretamente às influências do *jazz*, mas às influências desmedidas pela qual, entendia o compositor, estava submetida a Bossa Nova, chegando ao ponto de descaracterizar o próprio samba, gênero considerado símbolo das tradições populares e das raízes da música brasileira.

Para burlar os mecanismos da indústria fonográfica internacionalizada, era de responsabilidade dos músicos, por intermédio do samba, reencontrar o elo perdido entre a Bossa Nova e o *jazz* e, para tal finalidade, o morro na obra de Carlos Lyra passou a ser traduzido como local de pureza, resignação e resistência ao imperialismo norte-americano exercido, na área da música, pelas multinacionais do disco.

O arranjo e a estrutura harmônico-melódica basicamente jazzístico da canção, transformaram-se numa espécie de comentário às avessas da letra, destinado a mostrar, particularmente aos músicos, qual seria o destino do samba e da Bossa Nova, caso não houvesse uma revisão crítica da absorção do *jazz*. A tensão entre música e letra não é contraditória como argumenta Tinhorão, mas pode servir de parâmetro para se repensar o processo de criação dos próprios músicos da Bossa Nova.

Sérgio Mendes, inclusive, estaria entre os alvos da crítica de Carlos Lyra, ao executar canções brasileiras com arranjos jazzísticos. Ihe garantiu muito sucesso no exterior, principalmente nos Estados Unidos, como é narrado por Nelson Motta.³⁹ Mas essa escolha Ihe proporcionou muitos desafetos, particularmente entre aqueles que se preocuparam, muitas vezes de forma tam-

³⁷ Ver: TINHORÃO, J. R., op. cit.

³⁸ LINS E BARROS, N. In: LYRA, C., *Depois do carnaval...*

³⁹ MOTTA, N., op. cit., p. 159-160

bém divergente, em revisar as influências externas na Bossa Nova, resgatar as origens da música popular brasileira, resguardar a Bossa Nova da exacerbada influência do *jazz* ou preservar a música nacional das influências “alienígenas”. Nesse contexto, é possível compreender o desprezo, por parte de alguns músicos, em relação ao trabalho realizado por Sérgio Mendes no exterior.

Mas, eleger temáticas relacionadas aos problemas sociais e às tradições populares como forma de demarcar as “fronteiras” entre Bossa Nova e *jazz* e resgatar as “raízes” da música popular brasileira, não significa ignorar ou abdicar das temáticas líricas e românticas que permearam as primeiras canções da Bossa Nova em geral e de Carlos Lyra em particular, nem tampouco dos recursos formais e estéticos incorporados pelo “movimento”.

A introdução no LP das parcerias com Ronaldo Bôscoli – *Canção que morre no ar*, *Sem saída* e *Se é tarde me perdoa* – permitiu observar que o termo sambalanço não estava relacionado apenas à apresentação de problemas sociais, mas também ao lirismo e romantismo que caracterizaram as primeiras canções do gênero, desde que o compositor ou intérprete desenvolvesse determinada propriedade crítica e analítica, a fim de não ignorar os problemas sociais em virtude do romantismo e do lirismo ou de não absorver criticamente as influências musicais exteriores.

A inter-relação entre temáticas aparentemente díspares como amor/desamor, trabalho/desemprego e rico/pobre, não significou uma afronta à denominada “primeira geração” bossanovista, mas o compositor aposta na possibilidade de se estabelecer um diálogo entre diferentes temáticas ou gêneros musicais, tendo em vista o seguinte objetivo: *eleva o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes*.⁴⁰

Em contraposição ao “manifesto do CPC”⁴¹, elevar o nível da música popular brasileira constitui-se num dos principais (se-

⁴⁰ LINS E BARROS, N. In: LYRA, C., *Depois do carnaval...*

⁴¹ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144.

não o principal) objetivos buscados por Carlos Lyra e que pode explicar em parte seu comportamento perante uma série de situações: o rompimento com Ronaldo Bôscoli, a aproximação com os integrantes do Teatro de Arena, a formação do CPC e o contato com os compositores populares. Logo, como subjugar toda produção artística vinculada ou promovida pelo CPC às teses genéricas de Carlos Estevam Martins? Uma investigação minuciosa das linguagens artísticas, considerando a especificidade e a multiplicidade de suas instâncias de análise, estimula a emergência de outros métodos, hipóteses e perspectivas de trabalho.

Na música, as contradições originadas no confronto entre as escutas musicais de cada compositor e intérprete e as escutas ideológicas dos discursos verbalizados sobre a revolução, a liberdade, o povo e a realidade brasileira⁴², permitem o historiador crer que outras hipóteses podem nortear as pesquisas que visam entender o modo pelo qual determinados artistas e linguagens dialogaram com o CPC.⁴³

O diálogo entre diferentes gêneros e estilos musicais como o samba, a Bossa Nova, o *jazz*, o impressionismo, o bolero e o samba-canção, possibilita rever a tensão entre simpatizantes do nacionalismo e do internacionalismo representada pelas seguintes oposições⁴⁴: *jazz* x samba, acordes consonantes x acordes de nona, artesanato x indústria cultural, violão x guitarra elétrica, música popular brasileira x música norte-americana e música erudita, artista descomprometido x artista comprometido, artista popular revolucionário x artista popular e artista do povo, arte po-

⁴² CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 17.

⁴³ Falo em diálogo, pois não era preciso estar vinculado organicamente ao CPC para participar das idéias em torno da cultura popular, do povo e das tradições populares. Temas como estes eram pedras de toque na época. Até quem não participou diretamente do CPC, mas que se preocupou de alguma forma com a democratização do trabalho artístico ou intelectual, acabou por esboçar determinadas idéias muito próximas às dos militantes do CPC e para isso não havia a necessidade de estar vinculado organicamente à entidade.

⁴⁴ CONTIER, A. D., Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção..., p. 18.

pular revolucionária x arte popular e arte do povo, música “séria” x música popular, militância x alienação, artista revolucionário x artista conformado e artista inconformado.

Apesar do diálogo entre gêneros e estilos diferentes, as letras das canções produzidas por Carlos Lyra e Edu Lobo (sozinhos ou em parceria) passaram a refletir, segundo Arnaldo Daraya Contier,

*algumas dimensões político-estéticas de uma memória coletiva construída pela ‘esquerda’ durante os anos 60, centrada nos temas sobre o morro e o sertão, como ‘verdades inquestionáveis’, sob o ponto de vista de uma determinada leitura sobre a ‘História do Brasil’; e, de outro, alguns traços técnico-estéticos já consolidados pelos compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone.*⁴⁵

Em dois extremos estariam, portanto, representando as canções de Carlos Lyra o pólo urbano e as de Edu Lobo o pólo rural, ambos contribuindo para a mitificação dos novos lugares da memória e da estética nacional-popular, retratados respectivamente pelo morro e pelo sertão, e as necessidades materiais que caracterizam tais regiões, seja a miséria, a pobreza ou o isolamento, acabaram por se transformar em poderosos meios de resistência ao imperialismo norte-americano. Nesse sentido, determinadas canções de Carlos Lyra (em parceria ou não) passaram a traduzir um novo imaginário acerca da representação das classes populares na história brasileira⁴⁶.

Nas músicas de Carlos Lyra predominaram os temas e materiais sonoros correlatos aos problemas sociais urbanos, ainda que

⁴⁵ CONTIER, A. D., op. cit., p. 31.

⁴⁶ *Aruanda*, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré (1958); *O melhor mais bonito é morrer*, de Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho, produzida para a peça *A mais-valia vai acabar*, *Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho (1960); *É tão triste dizer adeus*, *Promessas de você* e *Maria do Maranhão*, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, produzidas para o musical *Um americano em Brasília*, de Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros (1960); *Depois do carnaval*, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, produzida para o curta-metragem *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade (1962); e *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes (1963).

o retirante seja apresentado nas canções *Maria do Maranhão*, com Nelson Lins e Barros, e *Pau-de-arara*, com Vinicius de Moraes. De qualquer forma, a seca e a migração, apesar de decorrer de problemas específicos da região do sertão e do campo respectivamente, atingiam diretamente os grandes centros, já que a área urbana é a região mais atingida pelo êxodo e que representa a esperança (ilusão na maioria das vezes) dos sertanejos e retirantes.

A pesquisa realizada por Carlos Lyra na música popular brasileira pautou-se pela busca de novos materiais musicais que pudessem traduzir as tradições populares do morro, numa tentativa de fusão entre a Bossa Nova e o samba, entre o moderno e o tradicional. Conseqüentemente, o contato com os sambistas lhe proporcionou um maior trânsito entre os gêneros nacionais. São ilustrativas as canções *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, e *Depois do carnaval*, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, abertura do episódio *Couro de gato*, do filme *Cinco vezes favela*.

Inicialmente, o carnaval simbolizava uma espécie de refúgio, de paraíso, de redenção e de retorno ao passado. Há uma exaltação do passado, da pureza dos blocos de rua que traduzia a beleza das classes populares⁴⁷. Na letra da canção *Marcha da quarta-feira de cinzas* é possível perceber a representação dos novos lugares da memória como o pólo urbano (É preciso cantar e alegrar a cidade) ou antecipando os exemplos da análise de Walnice Nogueira Galvão sobre *o dia que virá* (A tristeza que a gente tem/Qualquer dia vai se acabar ou E há tantas promessas de luz).⁴⁸ Há também o reencontro do passado com o futuro (Quem me dera viver pra ver/E brincar outros carnavais/Com a beleza dos

⁴⁷ Quando integrada ao *Show Opinião* no período pós-64, a canção adquiriu outros significados. Por exemplo, o de uma canção profética que prenunciou as ações repressivas da polícia política em decorrência do golpe militar. A música foi adotada como símbolo da resistência de artistas, intelectuais e estudantes contra as arbitrariedades do regime militar que, posteriormente, se agravaram com a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) em 1968.

⁴⁸ Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. MPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

velhos carnavais), enquanto o presente é visto como um lapso no tempo e que as atividades se encontram num projeto para o futuro.

A música traduziu o clima de melancolia e nostalgia retratado na letra, cujos sentimentos caracterizam o fim da festa popular. A marcha-rancho, gênero de andamento lento e popular, encerrava o carnaval e o povo retomava a sua vida cotidiana (Acabou nosso carnaval/Ninguém ouve cantar canções/Ninguém passa mais brincando feliz/E nos corações/Saudade e cinzas foi o que restou/ Pelas ruas o que se vê/É uma gente que nem se vê/Que nem se sorri/Se beija e se abraça/E sai caminhando/Dançando e cantando cantigas de amor).

Na canção *Depois do carnaval*, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, o carnaval, festa popular considerada expressão das classes populares e do morro carioca, ainda não estava “contaminado” pela *mass media*. Na canção, o carnaval foi apresentado como símbolo de pureza e redenção (Canto pra sonhar/Sonho pra esquecer) e, de certa forma, resistência contra a suposta invasão imperialista e a aculturação dela decorrente (É carnaval/ Que vem lá do morro/Onde ninguém vai).

O morro e os elementos a ele relacionados (carnaval, samba, sociabilidade, união e fraternidade), foram apresentados como novos lugares da memória nas canções de Carlos Lyra e nesse novo lugar da memória (o morro) somente o sonho seria capaz de apagar, pelo menos temporariamente, as “desgraças” da vida cotidiana, marcada pela pobreza, pelo preconceito, pela desigualdade e pelas privações materiais. Mas apesar de todas as dificuldades, no morro não existia distinção de raça e de classe social e o amor permeava as relações cotidianas.

Considerada a data e a finalidade da parceria (a primeira data de 1958 e a segunda foi integrada ao curta-metragem *Couro de gato* em 1962), as duas únicas canções *Aruanda*⁴⁹ e *Quem*

⁴⁹ Segundo o fascículo sobre Carlos Lyra, o filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha, cuja trilha sonora era uma música folclórica paraibana (aproveitada por Vila-Lôbos em suas ‘Bachianas brasileiras’ n.º 4), inspirou-lhe uma música do mesmo nome, feita em parceria com Geraldo Vandré e gravada em 1962 (LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 6 do encarte do LP).

quiser encontrar o amor, de parceria com Geraldo Vandré, revelaram os procedimentos de apropriação dos elementos musicais das classes populares urbanas (morro, negro, samba e carnaval) para a canção engajada. Segundo Luiz Antônio Afonso Giani,

*as variadas conotações de orientação nacionalista encontram seu elo comum no reconhecimento de determinadas formas de expressão musical das camadas populares rurais e urbanas concebidas como elementos definidores da cultura nacional e popular. Tais elementos são utilizados como fontes de inspiração e estruturação da criação musical de segmentos da pequena burguesia, particularmente universitários, intelectuais e artistas profissionais, na liderança do movimento.*⁵⁰

A canção *Aruanda*⁵¹, reiterativa, simples na letra e vibrante na música, representa a visão do paraíso para os negros. Carregada de simbolismos e repleta de nostalgia, a letra apresenta promessas que, segundo Nelson Lins e Barros, a realidade não pode cumprir.⁵² Portanto, naquele momento, só restava aos negros sonhar com o paraíso, uma espécie de refúgio da realidade. A organização dos instrumentos – altura, ritmo, arranjo e timbre – dá à música características de exaltação e alegria que, somente poderiam ser alcançadas em Aruanda, o paraíso dos negros vindos de Luanda na África.

Tema central do filme *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, a canção *Quem quiser encontrar o amor* registra o quanto é penoso o caminho para o encontro do amor (*Vai ter que so-frer/ (...) chorar/ (...) esperar*) e registra também que é preciso cultivar a

⁵⁰ GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de protesto: d'o subdesenvolvimento à canção do bicho e proezas de Satanás... (1962-1966)*. Campinas, Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH/UNICAMP, 1986, p. 13.

⁵¹ A parceria é de 1958. O termo aruanda é originário do termo aruenda que significa: *folgado popular semelhante ao maracatu, praticado no carnaval de Goiana PE por negros descendentes de escravos vindos de São Paulo de Luanda na África* (ENCICLOPÉDIA da música brasileira..., op. cit., p. 47). Por isso, a canção denominada samba-maracatu, diz: *Vai, vai, vai para Aruanda/Vem, vem, vem de Luanda/Deixa tudo o que é triste/Vai, vai, vai para Aruanda.*

⁵² LINS E BARROS, N. In: LYRA, C., *Depois do carnaval...*

esperança, pois o amor chegará (Pra gente que acredita/E não se cansa de esperar). E somente depois de ultrapassar os obstáculos e percalços da caminhada: tristeza vai ter fim/felicidade vai chegar. Nos versos, amor não se faz na contemplação passiva e otimista, mas com uma dose de pessimismo de natureza material.

Na letra da canção, o amor impregnado de sentido social foi caracterizado como o único caminho para a felicidade, e não manifestou nenhuma idéia de ação ligada à luta, mas o amor enquanto redenção, traduzindo-se pela inércia: sofrer, chorar e esperar são elementos suficientes para a “salvação”. Nesta, como em outras ocasiões, justifica-se, ou melhor antecipa-se, o argumento de Walnice Nogueira Galvão sobre *o dia que virá*, crítica endereçada especificamente à música de protesto pós-golpe de 64.⁵³

O fato de que quase metade do repertório esteve, de alguma forma, vinculado ao teatro (quatro canções) e ao cinema (duas canções), possibilita ao historiador pensar a postura assumida por Carlos Lyra diante do processo de criação do artista, especificamente do músico. No mesmo ano de lançamento do LP *Depois do carnaval – o sambalço de Carlos Lyra*, o compositor declarou que dali em diante pretendia fazer música somente a partir de situações dramáticas dadas, pois temia reduzir sua trajetória de engajamento novamente à temática do amor, do sorriso e da flor.⁵⁴

Já que o LP integra os principais nomes da canção engajada do período (Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes), Nara Leão foi convidada para interpretar com Carlos Lyra, as canções *É tão triste dizer adeus* e *Promessas de você*, do compositor em parceria com Nelson Lins e Barros.

Ao interpretar a personagem Maria, conhecida como Maria do Maranhão, no dueto romântico entre ela e João (Carlos Lyra) da peça *Um americano em Brasília*, de Nelson Lins e Barros e Francisco de Assis, Nara Leão dá o primeiro passo (primeira participação em disco) para a gravação do LP *Nara*, lançado em 1964 que, aliás, corroborou com as principais idéias de Carlos Lyra.

⁵³ GALVÃO, W. N., op. cit., p. 93-119.

⁵⁴ BOSSA Nova: conversa com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963. p. [?].

Na canção *Maria do Maranhão* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), a personagem é mais uma vítima, na concepção de letrista, da seca e do latifúndio. Sem lugar para viver e se estabelecer na vida, Maria vive pelo país como Severino, personagem de João Cabral de Melo Neto, sem ponto de parada, procurando somente ser feliz. Seria, segundo interpretação corrente na época, como tantos outros, vítima do sistema político e econômico predominante no país, que não encontrava soluções democráticas e igualitárias para a divisão de terras e para a seca nordestina e, embora Maria não tenha visto, existe uma estrela que representa a esperança de um futuro melhor, e que não lhe seria negada, pois quem viu a estrela (a esperança) foi dizer à Maria que tudo tem solução, até mesmo pra Maria, Maria do Maranhão. Novamente faz-se referência ao *dia que virá*, repleto de esperanças e soluções para a situação dramática da vida das classes populares.

A agressividade da vida de Maria, retrato das vítimas da seca e do latifúndio que buscavam melhores condições de vida pelo país afora, confirmou-se pelo clima de melancolia e dramaticidade da canção. O predomínio da flauta e do violino são marcantes em *Maria do Maranhão*, assim como na maioria das canções de Carlos Lyra, como se os instrumentos lamentassem aquela situação. O piano dedilhado parecia mostrar ou avisar Maria da estrela (símbolo da esperança), mas os metais lamentavam que Maria não a tivesse visto. Mesmo assim, havia a esperança traduzida pela união de todos os instrumentos no encerramento da música.

De acordo com a crítica de Marilena Chauí aos ativistas do CPC:

um duplo “povo” é protagonista das músicas, como tão bem aparece na ‘Maria do Maranhão’ (...), que em sua miséria andante “não viu a estrela” que outros viram e que deverão mostrar a ela – quem viu, povo-revolução, deve fazer ver a quem não vê, povo-alienação. Os artistas-músicos, videntes clarividentes, deram a si mesmos o lugar do povo-revolução para desfazer o povo-alienação.⁵⁵

⁵⁵ CHAUI, M. In: LYRA, Carlos; BÔSCOLI, Ronaldo; MENESCAL, Roberto. *Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal. Vários intérpretes*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 8 do

Carlos Lyra se propôs a buscar nas raízes e nas tradições da música popular brasileira, nesse caso, buscou elementos no material sonoro das classes populares urbanas, especialmente no samba, para realizar o sambalanço, mas, apesar disso, sua música estava mais próxima dos ritmos latinos, do que propriamente do samba de morro. Em síntese, a proposta de Carlos Lyra não foi tão eficiente quando colocada em prática, por isso é preciso separar as atividades do compositor como mediador e criador cultural.

Como mediador, Carlos Lyra obteve êxito ao aproximar os compositores populares da intelectualidade do CPC, desencadeando uma série de espetáculos e gravações nos quais as classes populares sempre compareciam. Entretanto, no momento de adequar suas idéias à produção musical, fundamentada na Bossa Nova, a proposta não se realizou como foi idealizada. As escutas musicais do compositor, entre as quais o *jazz*, o samba-canção, o impressionismo e a música francesa, estão por demais arraigadas na formação do artista, para que Carlos Lyra introduzisse, com naturalidade e eficácia, elementos do samba nas suas canções. Não que isso fosse impossível, a exemplo de outros compositores e letristas, mas naquele momento, as influências musicais de Carlos Lyra foram definitivas e se sobressaíram às principais teses de engajamento artístico em voga no período.

É possível perceber tais origens, até mesmo na criação da história da *Pobre menina rica*. A intenção de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra era montar e apresentar um espetáculo nos moldes dos grandes musicais da Broadway, mas a idéia não se concretizou, restringindo-se às apresentações na boate Au Bon Gourmet, no Teatro Maison De France, no Teatro De Bôlso e à gravação em disco. De qualquer forma, a estética da peça foi inspirada nos musicais norte-americanos, cuja história é contada por intermédio de onze canções: *Marcha do amanhecer*, *samba do cario-*

encarte do LP. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. (Coleção: História da música popular brasileira).

ca, *Cartão de visita*, *Pobre menina rica*, *Brôto triste*, *Primavera*, *Sabe Você?*, *Pau-de-arara*, *Canção do amor que chegou*, *Maria Moita*, *A minha desventura* e *Valsa dueto*.

A história narrada é romântica, simples e linear, e as canções que integram o musical podem ser ouvidas separadamente.⁵⁶ O texto da encarte do disco possibilita compreender a seqüência da história que, começa da seguinte forma:

*Imaginem um grande terreno baldio carioca, entre fundos de arranha-céus, contra o panorama tentacular da cidade ao longe. Nesse baldio, a miséria e essa necessidade tão grande e tão pouco praticada que tem o ser humano de se comunicar reuniram uma **estranha** [sem grifo no original] comunidade, em forma de sociedade 'sul generis'. Uma comunidade de mendigos, que sob a liderança de um mendigo-chefe parte tôdas as manhãs para o trabalho de pedir esmolas. São mendigos de várias côres e procedências, e encontraram essa forma de viver em sociedade.*⁵⁷

O dia da comunidade de mendigos é iniciado com a canção *Marcha de amanhecer/Samba de carioca* e com a chegada do mendigo-poeta (Carlos Lyra) que se apresenta a Carioca (Moacir Santos), chefe da comunidade e companheiro de Maria Moita (Thelma), cantando *Cartão de visita*. Nesta música, o violão se sobrepõe a outros instrumentos, apresentando um gingado próximo do samba, no intuito de representar o ritmo de vida do mendigo-poeta. Os elementos da música popular brasileira urbana e rural, só foram apresentados na peça *Pobre menina rica* para representar a vida do mendigo e do retirante, enquanto que, para simbolizar a vida da menina rica, tais elementos e materiais sonoros foram relegados a segundo plano. Em tese, no entender de Carlos Lyra, o samba e o xaxado não representavam o estilo de vida da classe média brasileira.

Para o mendigo-poeta, personagem central da peça, o mais importante não eram os bens materiais e o status social que uma

⁵⁶ LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 8 do encarte do LP.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 8.

pessoa tinha ou acumulava, mas o que esse indivíduo poderia oferecer espiritualmente. O mendigo-poeta não é um mendigo qualquer, mas retribuía as esmolas com sonhos: Precisa, enfim, saber gastar e ao receber uma esmolinha/Dar de troco o céu e o mar.

Na seqüência dos acontecimentos, surge a pobre menina rica (Dulce Nunes) cantando da sacada do apartamento de luxo. A melancolia da vida da pobre menina rica foi traduzida pelo predomínio das cordas, sobretudo, dos violinos. Os benefícios materiais não compensavam a liberdade tão sonhada e desejada pela pobre menina rica que se sentia aprisionada àquela vida de fortuna e conforto. A liberdade simbolizada pelo mendigo-poeta se transformaria em um dos fatores de atração dos dois personagens.

Estranhamente, a canção *Brôto triste* desencadeia o romance, pois o mendigo-poeta ao ver a pobre menina rica voltar da praia, *a mostrar quase tôdas as suas graças de brôto em flor*,⁵⁸ assovia -lhe e canta uma canção (diga-se nada romântica).

Brôto triste é uma espécie de versão feminina de *Rapaz de bem*. A letra é uma crítica explícita (Seu biquíni tão “biquinininho”/ Não dá chance, pois quem quer/Não tem mais nada para achar), e genérica sobre o estilo de vida das moças de classe média, em especial das moças da zona sul carioca, cuja única preocupação, segundo o compositor, centrava-se na própria aparência regida pela moda importada da Europa e dos Estados Unidos (Que tudo na Europa é muito, mas muito melhor ou Broto triste que vive de *twist*).

A “ignorância” da pobre menina rica em relação ao desenvolvimento intelectual (E diz que não topa quem lê poesia) mostra o despreço do poeta pela figura na letra representada. A alienação da classe média, simbolizada na figura da pobre menina rica, chamada propositalmente broto triste (triste pra quem?), é representada pelo consumo de bens culturais exteriores, conseqüentemente pela importação do “ser do outro”.

Ao apresentar os problemas do “ser” e do “devir”, Jean-Paul Sartre (referência obrigatória entre intelectuais e artistas da época)

⁵⁸ LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 8 do encarte do LP.

foi, como na canção *Cartão de visita* (Ser alguém é não ser nada/ Não ser nada é ser alguém), novamente citado na letra de *Brôto triste* (Se você pensa que existe/Vai ter muito o que pensar).

Em decorrência da crítica do mendigo-poeta ao comportamento da pobre menina rica, era de se esperar um distanciamento entre dois personagens com trajetórias e objetivos de vida tão diferentes, mas, a partir da canção iniciou-se uma história de amor e os dois cantaram juntos *Primavera*. Aliás, foi a estação das flores que justificou a realização de uma história e um romance tão atípico⁵⁹. A canção refere-se ao amor platônico do mendigo-poeta pela pobre menina rica. A distância social, representada pelo local de sociabilidade dos protagonistas (o mendigo canta do terreno baldio e a menina da sacada do apartamento de luxo), foi inicialmente colocada como intransponível (E acontece que eu estou mais longe dela/Que da estrela a reluzir na tarde).

O clima da primeira parte da canção, interpretada por Carlos Lyra (mendigo-poeta), é melancólico e improvável como o amor do mendigo-poeta. Já o clima da segunda parte da canção, interpretada por Dulce Nunes (pobre menina rica), é relativamente alegre em relação ao clima dado pela interpretação de Carlos Lyra.

Um dia, da sacada do apartamento de luxo, a pobre menina rica pôde presenciar uma discussão entre o mendigo-poeta e outros dois mendigos que, segundo o encarte da coleção, *um, o homem prático na vida, o que acha que a poesia e a música são desnecessárias e que o trabalho material constrói e dá lucro. E o outro, um mendigo-ladrão, que optou pela facilidade do furto*.⁶⁰ A canção *Sabe Você?* demonstra mais uma vez a postura do mendigo-poeta diante as opções da vida. A “pureza” de caráter do mendigo, apresentado através da sensibilidade, da poesia, da honesti-

⁵⁹ Ainda em Petrópolis, onde o musical foi idealizado, ao ser perguntado por Carlos Lyra se seria possível uma menina rica apaixonar-se por um mendigo, Vinicius respondeu: *o que parceirinho, era primavera, era primavera* In: LYRA, Carlos. *25 anos de Bossa Nova*. São Paulo: 3M, 1987, lado 2/faixa 1. 1 disco: 33 1/3 rpm, digital, estéreo. 3M9.0006-B.

⁶⁰ LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 8 do encarte do LP.

dade e do amor, era o elemento que faltava para que a pobre menina rica se apaixonasse definitivamente pelo mendigo-poeta.

Em determinado momento da peça, um novo personagem foi apresentado através do xaxado *Pau-de-arara*. É a história de um retirante nordestino (Moacir Santos) que viajou para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades, carregando na mala a esperança de Maria do Maranhão e, para ele, assim como Maria do Maranhão, o deslocamento da terra natal (Ceará) em busca de sonhos na “cidade grande” (Rio de Janeiro), se transformou em pesadelos e desilusões, pois uma série de problemas e dificuldades se apresentaram ao retirante que, vítima do preconceito e da miséria, só desejava retornar para sua terra natal.

Interpretada inicialmente por Moacir Santos, *Pau-de-arara* foi popularizada por Ary Toledo através da apresentação da peça no Teatro De Bôlso em 1964, fato esse que faz ainda hoje algumas pessoas pensarem que a canção é de Ary Toledo. A opção pelo ritmo nordestino é proposital, pois além de introduzir outros ritmos brasileiros na peça, que não somente Bossa Nova, o gênero dá um ar cômico e sarcástico em perfeita sintonia com a letra e cujo trânsito entre ritmos nordestinos não era exatamente a especialidade de Carlos Lyra, mas, no período investigado, tal diálogo foi requisitado em situações bastante específicas.

Após a cômica e inesperada aparição do “pau-de-arara”, a trama retomava o “fio condutor”. *A canção do amor que chegou* representa o dia em que o mendigo-poeta, tomado de coragem, vai até o apartamento de luxo da pobre menina rica declarar-lhe amor. Enfim, os obstáculos que eram inicialmente intransponíveis são ultrapassados e o mendigo-poeta e a pobre menina rica cantavam juntos *A canção do amor que chegou*, demonstrando a alegria e a liberdade trazidas pelo amor.

Por intermédio do mendigo-poeta, a pobre menina rica conheceu Maria Moita, parceira de Carioca, que lhe contou a sua história. Filha de mucama com feitor, a história da personagem evidencia a responsabilidade atribuída às mulheres, principalmente às mulheres mais pobres, na sociedade moderna, confrontando situações de submissão (homem x mulher e rico x pobre), seja ela de ordem social,

cultural ou econômica. Em ritmo de “samba bossa-nova”, a canção, que traz elementos do candomblé, é rápida e rústica como a vida de Maria Moita, o tempo todo trabalhando e obedecendo. A organização dos metais, referência ao jazz, mostra que o sambalço de Carlos Lyra é uma síntese de diferentes gêneros e estilos musicais.

No decorrer da história, um fato inusitado mudou o curso da “novela”: a fortuna acumulada pelo mendigo Num-Dou (nome sugestivo) por intermédio das brigas de uma mulher rica que jogava todas as jóias pela janela quando brigava com o marido (lembrese: *era primavera, era primavera*), foi herdada pela comunidade de mendigos por ocasião da morte do personagem. Então, o poeta que era mendigo deixava de sê-lo, mas também pagava um preço por isso e perdia o amor da mulher amada.

O desfecho do romance foi narrado pela canção *Minha desventura*. A música em sintonia com a letra traz à tona o sentimento de dor, de arrependimento e de desespero do poeta que era mendigo. Tudo indica que esse seria o fim da história, mas segundo o encarte do disco, *talvez, na realidade, essa história terminasse aqui. Mas é preciso que ela tenha um epílogo, mesmo que nenhum de nós acredite nele* [sem grifo no original].⁶¹

De fato, a história da pobre menina rica era demasiadamente atípica para que alguém nela acreditasse e o epílogo foi, portanto, escrito com base na idéia de improvisar um cenário pobre, no qual o casal canta a Valsa-Dueto *que termina a peça, num languroso pas de deux*.⁶²

III

Carlos Lyra, influenciado pelos discursos e pelas idéias dos dramaturgos do Teatro de Arena e do teóricos do CPC, compôs em parceria com Nelson Lins e Barros, Vinicius de Moraes, Fran-

⁶¹ LYRA, C., *Carlos Lyra...*, 1971, p. 8 do encarte do LP.

⁶² Idem.

cisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Geraldo Vandré, Gianfrancesco Guarnieri e Ruy Guerra (esses dois últimos no período pós-64), músicas que tiveram como tema a evidência da realidade brasileira, a crítica e os problemas sociais, baseando-se, por vezes, nos critérios de clareza, simplicidade e objetividade política conforme sugestões inscritas no “manifesto do CPC”. Um exemplo disso é a canção *O subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, que integrou a peça *Um americano em Brasília* e cuja popularidade lhe garantiu uma faixa no compacto *O povo canta*, produzido pelo CPC.⁶³

Entretanto, a variedade de influências musicais, o vínculo à estética da Bossa Nova, a adesão à ideologia do CPC e sua contrapartida, o Cinema Novo, fizeram com que os compositores e intérpretes adaptassem e conciliassem, segundo suas intenções estéticas e ideológicas, as tensões do período. Carlos Lyra, nesse contexto, absorveu as principais contradições da época e, a partir delas, construiu uma concepção particular de engajamento na música, que chamou de sambalanço. E desse modo, cada compositor ou intérprete foi esboçando um perfil próprio para tratar de questões mais amplas. Sérgio Ricardo o fez de uma maneira e Edu Lobo de outra, mas, de qualquer forma, não é possível reduzir a trajetória musical e política desses compositores às teses genéricas do “manifesto do CPC”.

Em virtude da inexistência de um único projeto ou proposta para a arte e para canção engajada e, em função da multiplicidade de memórias e escutas musicais, a idéia sobre a música de protesto foi, segundo Arnaldo Daraya Contier, se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversas, portanto, na maioria das vezes, as mensagens de Carlos Lyra ou de qualquer outro compositor/letrista vinculado às principais tendências estéticas do século XX e às idéias e ideologias do período, não reproduziram (com eficácia) as chamadas condições objeti-

⁶³ O POVO canta. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. UNEC-001. (Cd).

vas da história.⁶⁴ Por isso, Carlos Lyra pode ser considerado ao mesmo tempo síntese e dissonância do debate sobre cultura popular, nacional-popular, engajamento artístico e político no início dos anos 60.

A problemática do nacional-popular desempenhou um papel importante para a consolidação da chamada Bossa Nova “Nacionalista”, mas o engajamento do músico limitou-se às letras das canções. Ainda que compositores como Carlos Lyra buscassem introduzir nas suas composições, materiais sonoros que citassem o ritmo e a gíngua das classes populares, os parâmetros musicais da canção engajada produzida no período, continuavam presos às conquistas formais e estilísticas da Bossa Nova. Com algumas ressalvas, portanto, a idéia de frente única⁶⁵ se concretizou no campo da música. Na medida em que os compositores e intérpretes de classe média se aproximavam dos músicos populares (estratégia radicalizada pelo *Show Opinião*), novas concepções se estruturaram em torno da cultura popular.

Nesse contexto, a participação de Carlos Lyra foi fundamental, pois pode ser analisada como síntese das principais contradições do engajamento de artistas e intelectuais de classe média. Uma dessas contradições foi o fato de que o engajamento do músico às causas nacionalistas não excluiu a sua participação no mercado fonográfico. E esta é uma peculiaridade do contexto sócio-histórico dos anos 60 analisada no dissertação de

⁶⁴ CONTIER, A. D., Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção..., p. 27.

⁶⁵ Para empreender a revolução antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática, o PCB considerava necessário a formação de uma “frente única”. Para tanto, as divergências e contradições internas entre setores da burguesia e do proletariado deveriam ser discutidas e superadas no intuito de não romper com a unidade dessa frente. Como representante da classe operária e dos setores nacionalistas, cabia ao PCB e aos comunistas incitar a ascensão de um governo nacionalista e democrático e combater as concepções dogmáticas e sectárias, remanescentes de uma interpretação autoritária das obras de Marx, Engels e Lênin, realizada principalmente pelos teóricos do stalinismo (DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. (1958). In: NOGUEIRA, Marco Aurélio. (org.). *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980, p. 20, 22 e 6).

mestrado *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada (1959-1964)*⁶⁶.

Como um dos principais interlocutores da arte engajada no período de 1959 a 1964, é necessário dimensionar a participação de Carlos Lyra como criador e mediador cultural. Como criador, Carlos Lyra não conseguiu incorporar com naturalidade, também não era essa sua intenção⁶⁷, o material musical do samba carioca, porém, como mediador cultural, Carlos Lyra foi a mão que trouxe para a cena musical, o morro, o terreiro e o sertão⁶⁸, enfim, os novos lugares da memória dos setores da esquerda brasileira.

Mas ao constatar a intensidade da participação de Carlos Lyra no cenário da arte engajada, duas questões pairam no ar. Como entender o paradoxo: as canções, quando cantadas, todos conhecem *Minha namorada*, *Primavera*, *Marcha da quarta-feira de cinzas* e *Feio não é bonito*, mas quantos seriam capazes de reconhecer o seu autor?⁶⁹ Ou então, como entender o fato de que, até hoje, Carlos Lyra continua cantando praticamente as mesmas músicas que cantava na década de 60?

Alguns fatores contribuíram para a marginalização de Carlos Lyra no circuito comercial da música popular brasileira. Em primeiro lugar, a partir de 1964, o compositor viajou o mundo com as turnês de Stan Getz e, em 1966, decidiu residir no México. Nesse período, apesar das suas músicas continuarem sendo executadas, Carlos Lyra se manteve fisicamente desligado dos acontecimentos no Brasil. Na música, não viu a realização do *Show Opinião* e não participou com intensidade dos Festivais da Canção. Enfim, por escolha própria marginalizou-se do processo cultural brasileiro.⁷⁰

⁶⁶ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba, Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2002.

⁶⁷ Ver: LYRA, C. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 99.

⁶⁸ Ver: LINS E BARROS, Nelson. Bossa Nova – colônia do jazz. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, maio 1963, p. 15.

⁶⁹ Essa questão foi colocada na matéria intitulada *No Teatro da Lagoa, ou autor desconhecido das músicas que todos cantam*, de 1978.

⁷⁰ Ver: LYRA, C.; BÔSCOLI, R.; MENESCAL, R. *Carlos Lyra, Bôscoli...*, p. 4 do encarte do LP.

Quando retornou ao país em 1971, em plena ditadura militar, sua atitude não foi bem recebida pelo público, que passou a consumir mais sua imagem do que sua obra. Na década de 70, não entendiam, como um compositor que diziam engajado na década anterior, pudesse produzir *jingles* para propagandas, trilhas sonoras para novelas da Rede Globo⁷¹ e, pior, passar a compreender as coisas e a responder aos problemas sociais, segundo matéria de época, sob a ótica da astrologia.⁷² Nesse contexto, é evidente que Carlos Lyra não seria bem recebido pelo público. Para as denominadas “patrulhas ideológicas” da década de 70, incluindo a esquerda que o promoveu na década anterior, Carlos Lyra tinha, definitivamente, “virado a casaca”.

Mesmo assim, Carlos Lyra ainda tentou retomar, por meio do lançamento do disco *Herói Do Medo* que seria lançado em 1975 e dos shows no Teatro Opinião em 1972 e no Teatro da Lagoa em 1978, o elo perdido entre a Bossa Nova “Nacionalista” e a música de protesto. O disco foi vetado pela censura e, para ser liberado, teve que mudar o título para *Cante uma canção antiga* e retirar, inclusive, a faixa-título do LP, apresentando apenas duas composições inéditas. Já nos dois shows, o público manifestou desinteresse pelas suas composições recentes. Carlos Lyra era requisitado, naquele momento, pelo que representava e não pelo que produzia. Havia, portanto, uma tripla “censura” a sua obra: do aparelho repressivo, da esquerda e do público. Carlos Lyra se via, então, “num beco sem saída”. Não era vinculado organicamente às idéias e intenções dessa nova esquerda, mas era “punido” com as mesmas restrições pelo aparelho repressivo, como se dela fizesse parte.

De qualquer forma, os debates e as discussões sobre a arte engajada no período de 1959 a 1964 contribuíram para a emergência de algumas das principais contradições que se apresentariam

⁷¹ Em parceria com Ruy Guerra, fizeram a música *Tudo o que eu sei eu dei* para a abertura da novela *O cafona*, apresentada na Rede Globo de Televisão em 1971.

⁷² Ver: LEMBRADO sempre pelo passado, 197[?], p. [?]. (Artigo recolhido no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro sem a referência completa).

no contexto de ditadura militar. Na música, por exemplo, a Bossa Nova “Nacionalista”, a qual Carlos Lyra ajudou a fundamentar, serviu como alavanca para o dilema apresentado aos compositores e intérpretes da música de protesto: como se manter engajado, participante e marginal ao mercado, tendo em vista a indústria fonográfica acenando com oportunidades de profissionalização, sucesso e retorno financeiro?