



A Geração dos Discos

Marcos Alexandre de Morais Cunha¹ (UFPE)



Resumo:

Depois de mais de meio século com poetas marcantes como Carlos Drummond e João Cabral, o entardecer dos anos 60 assistiu a uma renovação na poesia brasileira, paradoxalmente "sem livros". As suas páginas foram os encartes dos discos da MPB. Uma geração de poetas-lettristas, como Chico Buarque e Caetano Veloso, encontrou nos recursos visuais, táteis e auditivos do LP o suporte ideal para expressar a sua arte poética, passando a publicar sistematicamente suas letras nos encartes dos discos. Assim, parcela significativa da arte poética brasileira das décadas de

70 e 80 não seria, originalmente, publicada em veículos literários mais habituais, como livros, jornais ou revistas, mas teria seu registro e sua identidade nos encartes dos discos da imaginativa e consagrada MPB. Este procedimento, que reata a poesia à oralidade, também traz em seu bojo um novo dado ao campo literário nacional: os encartes dos discos como um dos principais suportes literários deste período.

Palavras-chave: poesia brasileira, MPB, capas/encartes dos vinis, teoria geracional.

Abstract:

After more than half a century with remarkable poets such as Carlos Drummond and João Cabral de Melo Neto, the late 60s have seen an innovation in Brazilian poetry, paradoxically "without books." Their pages were the liner notes of the records of MPB. A generation of poet-songwriters, like Chico Buarque and Caetano Veloso, has found in LP visual, tactile and audio a fine vehicle to express their poetic art, and began systematically publishing their lyrics in the liner notes of the albums. Thus, a significant part of Brazilian poetic art of the 70s and 80s was not originally published in the more usual literary vehicles, such as books, newspapers or magazines, but in the liner notes of this creative MPB generation. This procedure, which reattaches poetry to orality, also brings with it new data to the national literary field: the liner notes of discs as a major device of this literary period.

Keywords: brazilian poetry, MPB, disc covers/liner notes, generational theory.

Endosso as ideias de Ortega: pertencer a uma geração é um fenômeno biológico, não se pode mudar o ano de nascimento.

João Cabral de Melo Neto

Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção. Está provado que só é possível filosofar em alemão.

Caetano Veloso

Em sua longa estada em Espanha, nas cidades de Barcelona, Madrid e Sevilha, em razão do exercício diplomático, João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cuja produção ensaística foi tão rigorosa quanto a obra poética, tomou posse do arcaboiço teórico geracional desenvolvido naquele país, a partir das formulações do filósofo Ortega y Gasset (1883-1955), e da projeção alcançada pelas Gerações de 98 e de 27, nas quais se evidenciaram escritores como Miguel de Unamuno (1864-1936), Azorín (José Martínez Ruiz 1873-1967), Pío Baroja (1872-1956), Antonio Machado (1875-1939), Pedro Salinas

(1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Dámaso Alonso (1898-1990) e Federico García Lorca (1898-1936).

Como resultado dessa imersão, trouxe à tona “A Geração 45”, ensaio datado de 1952, e, seguramente, a análise mais precisa desta geração, na qual o próprio Cabral se inseria. Tomado pelo conceito orteguiano de mundo vigente¹, o poeta pernambucano contextualiza a primeira metade do século XX da poesia brasileira, com enfoque nos poetas que começam a publicar pelos anos 30, depois das rupturas e excessos do Modernismo, movimento que absorvera os manifestos da vanguarda europeia, sobretudo o futurista, de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Consoante João Cabral, seria neste momento histórico, com a segunda geração do modernismo brasileiro, menos beligerante do que a geração de 22, que iria se consolidar a moderna poesia nacional.

É através de um estudo comparativo do universo literário vigente, o de 45 — o qual, para além de si mesmo, apresenta nomes como Lêdo Ivo (1924), Alphonsus de Guimaraens Filho (1918), Geir Campos (1924-1979), Afonso Félix de Sousa (1925-2002) e Thiago de Mello (1926), entre outros —, com o dos anos 30 — com uma plêiade composta por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) e Murilo Mendes (1901-1975) — que João Cabral de Melo Neto procura aplicar o conceito de geração.

Na sua abordagem à poética de 45, João Cabral discorda do estigma imputado a esta geração, ou seja, o “de importância limitada pelo fato de não se haver voltado violentamente contra a poesia que a precedeu, criando uma nova direção estética para a Literatura Brasileira” (MELO NETO, 1999, p. 743). E recorre ao cânone e à tradição, ao afirmar que “não é a revolta e a negação de tudo o que se estava fazendo ou pensando que caracteriza um novo movimento literário.” (Ibidem, p. 742) Esta atitude de iconoclastia não tem prevalência em outras literaturas, a exemplo da inglesa, “que parece jamais interessar-

¹ À configuração de um tempo que se impõe ao indivíduo, Ortega chama *vigência*, conceito fundamental em sua doutrina, segundo a qual o homem aporta num mundo pronto, que é articulado por um sistema de vigências no qual terá que mover-se: “El hombre, desde que nace, va absorbiendo las convicciones de su tiempo, es decir, va encontrándose en el mundo vigente.” (GASSET, 1965, p. 45)

se em levar às últimas consequências práticas as ideias estéticas de um momento determinado.” (Ibidem, p. 742)

Deste modo, o poeta de *O cão sem plumas* define a sua geração como “uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que a geração de invenção de caminhos.” (Ibidem, p. 744). Quer dizer, João Cabral reconhece que os seus coetâneos não formam uma geração iniciadora, para usar a terminologia de Ortega y Gasset. Entretanto, caberia a esta geração levar adiante os espaços conquistados pela geração anterior, a de 30, uma geração muito forte, poeticamente falando.

De acordo com João Cabral, um dos traços mais característicos da Geração de 45 é o de que todos partem de um grande poeta precursor ou, para usar o seu próprio termo, de um poeta “inventor”. Entretanto, tal não deveria ser tomado como falta de originalidade, mas como decorrência de uma sensibilidade social e estética vigente, também de idiosincrasias do grupo, chegando, assim, ao seu conceito de geração, em plena consonância com o de Ortega y Gasset:

Pode-se dizer que uma geração é melhor definida pela sua situação histórica, pelas condições a partir das quais lhe é dado viver, ou realizar uma obra. Isto é: uma geração é melhor definida de fora para dentro do que de dentro para fora, a saber, pela consciência que possa ter de si própria, pela sua maneira de reagir diante deste ou daquele problema. Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas. (Ibidem, p. 743)

Do ponto vista da historiografia literária brasileira, o momento em que João Cabral de Melo Neto começa a escrever coincide com o que poderíamos considerar, dentro do panorama cultural moderno do Brasil do século XX, um período centralizador para a poesia e os livros de poemas. A poesia brasileira assumira ou reassumira o centro das expressões literárias, o que podia ser mensurado pela distinção que se fazia da arte poética dentro do campo, nas revistas literárias e grupos editoriais, exercida por uma espécie de elite crítica, com nomes como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Otto Maria Carpeaux (1900-1978) e Antonio Candido (1918), entre outros, que aquilatavam o valor dessa produção.

O próprio João Cabral aponta a supremacia da poesia face a outros gêneros literários como a prosa histórica e os ensaios sociológicos, tão em voga, graças a Gilberto Freyre (1900-1987), pelos anos 30. A poesia brasileira encontrava-se em seu apogeu e isso se

refletia na preferência dos escritores mais novos pelo gênero. Nesse ensaio definitivo sobre a Geração de 45, João Cabral de Melo Neto ilumina a vigência histórica da poesia:

Em torno da poesia está se fazendo a Literatura Brasileira de hoje. Não somente é bem maior o número de livros publicados anualmente, como também, nos suplementos literários dos jornais e nas poucas revistas que circulam (algumas exclusivamente de poesia), a parte de honra é reservada para a poesia e para os poetas. Por outro lado, é a partir da poesia e de seus problemas que a crítica de hoje está encarando o fenômeno literário. (Ibidem, p. 753)

Um pouco mais adiante, menciona a força e a eficiência do objeto livro como seu principal suporte:

São os livros de poemas, esses pequenos livros de poemas que estão sendo publicados nos pontos mais insuspeitados do país, nos quais nada à exceção da realização gráfica bisonha indica não se tratar de livro de poeta europeu naturalizado, que absorvem as preferências dos que se sentem atraídos pela expressão literária. (Ibidem, p. 754)

Por esta fase, os poetas de 30 – que exerciam predomínio no campo literário brasileiro – tinham formado uma nova sensibilidade poética. Sem ser uma geração combativa e encontrando uma linguagem poética moderna já em vigor, a geração de 30 pôde, então, construir a sua obra. Alguns autores mais novos, como o próprio João Cabral, incorporavam-se neste cânone. A poesia e, conseqüentemente, os poetas gozavam de um estatuto ou mesmo de uma popularidade quase impensável nos dias atuais. A poesia era apreciada por aquilo que poderíamos designar leitor comum, leitor de diários, e não apenas por um público de iniciados, desempenhando um relevante papel sociocultural, que se refletia no espaço que ocupava na mídia, sobretudo a imprensa escrita, bem como nos currículos escolares.

Se, simbolicamente, a vigência da geração de 30 e a emergência da geração de 45 representam o momento de afirmação da moderna poesia brasileira na metade do século XX, será num outro contexto, não tão favorável, que os poetas das gerações seguintes terão que realizar as suas obras.

O tempo de vigência de uma geração, assunto bastante complexo, duraria, consoante Ortega y Gasset e seu discípulo Julián Marias (1914-2005), em torno de 15 anos. Ortega y Gasset chega a esta precisão numérica apresentando as idades humanas e

dividindo a vida em cinco períodos de 15 anos, perfazendo, assim, um total de 75 anos, o que seria a média vital na sua época. Desta forma, teríamos: *niñez* (infância), *juventud* (juventude), *iniciación* (iniciação), *predominio* e *vejez* (velhice). Os períodos de *iniciación*, quando uma geração procura modificar o mundo recebido, impor-lhe a sua personalidade e ambiciona chegar ao poder, e de *predominio*, ou período cesário, dos 45 aos 60 anos, quando os indivíduos estão no poder em todas as ordens sociais, correspondem à atuação histórica dos indivíduos dessa geração. Portanto, 15 anos seria o período necessário para o surgimento de uma nova geração.

Já T. S. Eliot (1888-1965), na década de 40, num ensaio sobre o trabalho poético de Yeats (1865-1939), percebera que as gerações poéticas se renovavam num lapso temporal de 20 anos. Assim, baseado no seu empirismo, revelava T. S. Eliot:

As gerações poéticas na nossa época parecem abranger um espaço de tempo de cerca de vinte anos. Não quero dizer que o melhor trabalho de qualquer poeta se limite a vinte anos: quero dizer que se passa mais ou menos este tempo antes de aparecer uma nova escola ou estilo de poesia. Isto é, na altura em que um homem tem cinquenta anos, tem atrás dele uma espécie de poesia escrita por homens de setenta, e à sua frente outra espécie escrita por homens com trinta anos. Essa é a minha posição atualmente, e se viver outros vinte anos esperarei ainda outra escola mais jovem de poesia. (ELIOT, 1992, p. 105)

É evidente que mais importante do que a precisão numérica, que gostaríamos de relativizar, seria perceber uma configuração de vigências ou as suas matizes estético-sociais, a partir de determinados agrupamentos etários.

Na historiografia literária brasileira, que, desde o Romantismo, vem empregando, por vezes de forma inapropriada, o termo geração, a plêiade brasileira que surgiria 15 ou 20 anos depois da de 45 seria a da geração 60, tendo como primeira referência histórica a obra *Carlos Nejar e a geração de 60*, da carioca Nelly Novaes Coelho (1922).

O principal teórico, historiador e antologista dessa geração, Pedro Lyra (1945), na obra *Sincretismo: a poesia da geração 60*, munido dos princípios da teoria geracional orteguiana, procura mapear todo o território nacional, contemplando um grupo de mais de quarenta nomes, entre os quais Mário Faustino (1930-1962), Marly de Oliveira (1935-2007), Carlos Nejar (1939), Adélia Prado (1936) e Ivan Junqueira (1934). Neste rol, Lyra inclui os pernambucanos Marcus Accioly (1943), Elizabeth Hazin (1951) e Teresa Tenório (1949).

Construindo uma panorâmica da poesia da geração de 60, Pedro Lyra destacava-lhe quatro vertentes: a herança lírica, o protesto social, a metapoética e a explosão épica, sendo a última a de maior relevância.

Neste período, que tem início em meados da década de 60 e marcaria uma nova demanda poética, com o estético a indicar novas linguagens e formas, a poesia parece dividir o centro do campo artístico com o cinema, que atrai figuras interessantes e literárias, como Glauber Rocha (1939-1981), com a música popular, que desde a bossa nova, com Vinícius de Moraes (1913-1980), ganhara o estatuto de arte literária, e, ainda, com as artes visuais, todas elas expressões mais adaptáveis à indústria cultural, à cultura de massas e ao entretenimento do que os livros de poemas, tão celebrados por João Cabral.

O surpreendente na obra geracional de Pedro Lyra é que, na hora de eleger o seu epônimo, isto é, aquela figura que melhor representaria a geração de 60 – como foram, por exemplo, Fernando Pessoa / Mário de Sá-Carneiro ou Mário de Andrade / Oswald de Andrade, para os modernismos português e brasileiro, respetivamente –, o crítico não recorre a nenhum dos poetas analisados. Reconhecendo, embora, a alta qualidade da produção artística dessa plêiade, no momento de declinar um nome que melhor representasse o sumo daquele período estético emblemático, Pedro Lyra nomeia uma personalidade da Música Popular, Chico Buarque de Hollanda (1944). Impõe-se, por conseguinte, uma importante interrogação: seria possível ser o maior poeta brasileiro de sua geração com uma publicação reduzida no formato livro de poemas? Podemos dizer que, no caso de Chico Buarque de Hollanda, a resposta a esta pergunta, que não deixa de estar envolta em contradição, pode ser afirmativa. A corroborar esta hipótese, a recepção da sua produção poética nas instituições literárias e da imposição de sua personalidade literária como uma das mais influentes do país.

O fato é que, nos finais dos anos sessenta, a literatura brasileira assistiu a uma renovação na sua poética, paradoxalmente “sem livros”. As suas páginas foram os encartes dos discos de canção da Música Popular Brasileira. E esta renovação não poderia advir de uma única personalidade literária, mas de toda uma geração de poetas-letristas.

Já os concretistas, mais particularmente Augusto de Campos (1931), haviam dado início a uma crescente atenção crítica aos poetas da MPB, afirmando que o que de melhor se estava fazendo em poesia no Brasil estava sendo produzido por compositores da canção.

Augusto de Campos destacava, particularmente, Caetano Veloso (1942), cuja obra acusava influências do concretismo, da poesia visual e do cinema.

A música popular brasileira e o formato canção atraíram uma nova geração de poetas-letristas que encontrou nos recursos visuais, táteis e auditivos do LP o suporte ideal para expressar a sua arte poética, passando a publicar sistematicamente suas letras, algumas com a elaboração e arte de composição de poemas, nos encartes dos discos. Consequentemente, os encartes e capas de discos de vinil (o LP), com enorme sofisticação e criatividade também ao nível do *design*, passaram a constituir um espaço privilegiado para a publicação dos textos poéticos de uma geração emergente.

Podemos afirmar que parcela significativa da arte poética brasileira das décadas de 70 e 80 não seria originalmente publicada nos veículos literários mais habituais, como livros, jornais ou revistas. Teve seu registro e sua identidade nos encartes dos discos da imaginativa e consagrada MPB. Este procedimento, que reata a poesia à oralidade, também traz em seu bojo um novo dado ao campo literário nacional: os encartes dos discos como um dos principais suportes literários deste período.

Assim como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, outros poetas-letristas poderiam ser citados: Gilberto Gil (1942), Milton Nascimento (1942), Tom Zé (1936), Torquato Neto (1944-1972), Jorge Mautner (1941), Fernando Brant (1946), Ronaldo Bastos (1948), José Carlos Capinam (1941), Antônio Cícero (1945), Waly Salomão (1943-2003), Taiguara (1945-1966), Ednardo (1945), Belchior (1946), Zé Ramalho (1949), Luís Gonzaga Júnior (1945-1991), Itamar de Assumpção (1949-2003), Ângela Rô Rô (1949), José Miguel Wisnik (1948), Paulo Leminski (1944 – 1989), Cacaso (1944 -1987), Luiz Carlos Pereira de Sá (1945) e os pernambucanos Alceu Valença (1946), Marco Polo (1948) e Lula Côrtes (1949 - 2011), entre outros. Inegavelmente, estes autores impuseram à MPB a supremacia da poesia, do texto e do conceitual sobre a arte do canto.

Todos os poetas da canção mencionados estariam dentro de um lapso temporal muito estreito, portanto, seriam de uma mesma geração. O trio simbólico desta geração, ou epônimos geracionais, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, os quais, num esquema geracional, ocupariam a zona central, nascem com um intervalo de dois anos, o que, no desenlace da vida humana, não é significativo. São, portanto, homens da mesma

idade, ou melhor, são coetâneos que encontraram os mesmos problemas históricos e sociais, um mesmo mundo em vigência.

Vale a pena lembrar o papel iniciador de Vinícius de Moraes, figura que transitava entre os dois mundos, o do poema publicado em livro, onde fora reconhecido como um dos mais talentosos pelos seus pares, e o das letras das canções de bossa nova, domínio no qual ganhara notoriedade internacional, sobretudo através da parceria com Antônio Carlos Jobim (1927–1994), da qual resultaram clássicos como *Garota de Ipanema*, que ganhou uma versão jazzística de Frank Sinatra (1915-1998). Vinícius figura, assim, para utilizar um termo de Julius Petersen (1878-1941), com seus fatores de formação geracional², como guia para esta geração de poetas do disco.

José Miguel Wisnik aponta para este momento de migração que se inicia com Vinícius de Moraes, em que, em torno da canção popular brasileira, circulam artistas de sólida formação literária:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos anos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (Wisnik ,2004, p.216)

Se é, sobretudo, com a bossa nova que as capas dos discos ganham requinte e sofisticação, sugerindo a ideia de que disco é cultura, uma arte composicional que agrega textos, fichas técnicas e arte nas capas, o momento definitivo desta associação da arte literária à música popular surge depois, com uma nova geração mais afeita à poética do que propriamente à afinação. O disco se transforma, definitivamente, em objeto literário na arte musical popular brasileira.

² Da escola alemã, a única que guarda certo paralelo com a escola espanhola na manipulação do tema das gerações, Julius Petersen, historiador da literatura, dedicou-se ao estudo geracional, sendo sempre lembrado pelos seus fatores formativos da geração, elencando os elementos que a determinam: herança; data de nascimento; elementos educativos; comunidade pessoal; experiências da geração; guia ou líder; linguagem da geração; anquilosamento da velha geração.

Assim, a tese que se constrói não é a de que Chico Buarque e Caetano Veloso sejam os maiores poetas de sua geração, sobretudo que sejam superiores aos poetas do livro, como seus coetâneos da Geração 60, e sim que são nomes emblemáticos de um grupo criativo ou de uma geração que utilizou o disco como suporte e publicou seus textos poéticos nos encartes da MPB, fundindo, assim, letras e poesia e alçando o LP a objeto literário. Enfim, uma parte representativa de uma geração literária que deslocou, em virtude de um novo mundo vigente, as suas poéticas para a cultura e para a música popular, encontrando no disco seu suporte ideal.

Estes poetas perceberam que a canção estava alcançando protagonismo na cultura nacional, inclusive com reconhecimento internacional e grande penetração social, sobretudo na juventude politizada do país, e que, conseqüentemente, a poesia dos livros de poemas tornava-se cada vez mais uma arte para iniciados.

A MPB tinha uma visibilidade crescente, fazendo de seus protagonistas figuras de grande influência na vida cultura brasileira. E isto pode ser mensurado pelas tiragens e vendas dos discos, além da ocupação do espaço mediático. Enquanto um livro tinha edições de quinhentas ou mil cópias, os discos tinham tiragens de cinquenta, cem mil exemplares ou mais, mesmo obras de raro refinamento estético, que repercutiam através da divulgação nas rádios em todo o país, das trilhas sonoras de cinemas e, principalmente, das telenovelas, outro produto de exportação nacional.

Em torno das canções da MPB, foi se estabelecendo um importante corpo teórico-crítico, consubstanciado em inúmeros ensaios, teses e dissertações, tendo-se alguns tornado referências: *Semiótica da canção: melodia e letra* (1994), *Análise semiótica através das letras* (2001), *O século da canção* (2004), de Luiz Tatit (1951); e *O som e o sentido* (1989), *Sem receita: ensaios e canções* (2004), de José Miguel Wisnik. Alguns dos principais estudiosos deste campo semiótico-literário, a exemplo de Luiz Tatit e Miguel Wisnik, são docentes da USP, universidade que vem formando especialistas na análise das canções.

Com a chancela de *designers* e artistas plásticos como Elifas Andreato (1946), as capas dos discos foram somando inserções gráficas instigantes e experimentais, criando-se verdadeiras obras de arte, a exemplo das capas conceituais dos Tropicalistas, dos Novos Baianos e do Clube da Esquina. Os encartes dos LPs passaram, então, a ser cultuados como verdadeiro objeto das artes literária e visual brasileiras. Em verdade, alguns lembrariam os

conceituais livros de artistas, ou seja, livros-objeto que transcendem a função e o conceito canônico de livro, para ascenderem a objetos de arte.

Passou a ser habitual, quando deteriorado ou arranhado o disco, guardarem-se as capas e os encartes, exercendo-se a leitura num ato independente da audição, como se fossem livros de poemas. Isto sem falar no fato de que muitos leitores tiveram seu rito de iniciação literária nos encartes dos discos da MPB. Neste sentido, a audição dos discos e o manuseamento das capas constituíram, para muitos jovens brasileiros, o primeiro contato com textos literários.

Pode-se, assim, afirmar, como João Cabral em relação aos poetas de 30 (com nomes fortes como Carlos Drummond e Murilo Mendes), que com esta geração de criadores da MPB (Caetano Veloso e Chico Buarque) estava se formando a modernidade poética em nossa canção popular. Aos seus protagonistas seria legítimo atribuir o estatuto de poetas e ao seu suporte, o disco vinil, com seus encartes, a elevação a objeto literário e artístico. O formato LP (*long play*) de vinil, com suas capas e encartes, possibilitou a toda uma geração de poetas-letristas enormes possibilidades de experimentação gráfica e sonora, contribuindo para elevar a MPB a patamar de referência entre as principais músicas populares internacionais contemporâneas.

A apropriação das capas dos *long plays* pelos poetas-letristas e, do mesmo modo, o tempo limitado da vida útil do disco - que deixa de ser publicado (à exceção de alguns projetos especiais) e, portanto, também não conhece reedições, o que faz de algumas obras objetos raros, caros e *cult* – revelam a importância de aprofundar e discutir a irradiação deste fenômeno estético-literário no âmbito da arte poética brasileira.

Com as novas demandas tecnológicas, com o surgimento do *compact disc* no início dos anos 90 e toda a voracidade do mercado consumidor pela tecnologia digital, houve uma sentença de condenação sumária do LP, então no auge de suas possibilidades técnicas e artísticas. Por questão de imposição de mercado, o vinil, simplesmente, deixa de ser confeccionado, fato lastimado pelos mais aficionados, que acreditam ser o vinil o suporte mais poético para captar a alma artística, preservando as sutilezas e os entretons da sensibilidade musical.

Nesta senda comparativa, LP x CD, um dos fatores fundamentais que diferenciam o LP em vinil do formato digital, para além da dimensão espacial, é a capacidade de

armazenamento. Enquanto um LP traz em média 8 a 12 temas, o CD digital tem uma grande capacidade de armazenamento, o que faz do LP, geralmente, uma obra de natureza mais conceitual, com os famosos lados A e B, e dos CD, na maioria das vezes, simples coletâneas com obras díspares, muitas vezes, sem unidade, sem fio condutor.

Os exemplos de discos poéticos e conceituais são muitos, inclusive, programáticos, a exemplo da obra *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968), os quais encerram as bases do Tropicalismo. Nesta obra, além dos líderes Caetano Veloso e Gilberto Gil, participam *Os Mutantes*, Gal Costa (1945) e Tom Zé. Importante frisar que este LP foi considerado, pela revista *Rolling Stone*, o segundo melhor disco brasileiro de todos os tempos.

Do ponto de vista da experimentação gráfica, muitas são as obras emblemáticas, a exemplo do disco *Milagre dos Peixes* (1973), de Milton Nascimento, onde capas e encartes se desdobram, atingindo a dimensão de uma tela. Aliás, este foi o destino de muitas capas e encartes, mesmo do vinil, a moldura e a parede, devido à sua dimensão e plasticidade.

Em Chico Buarque - que compôs centenas de canções, inclusivamente para o teatro e para o cinema, registradas em cerca de quatro dezenas de álbuns, e que, em seu ecletismo temático, permanece um poeta engajado, lírico, clássico, moderno, reservando destaque para a ficcionalização do eu lírico feminino - poderíamos destacar, entre tantas de elevado valor literário, obras como *Construção* (1970), possivelmente um dos textos mais bem conseguidos da MPB, além de *Meus caros amigos* (1976), *Ópera do malandro* (1979) e *Almanaque* (1981).

Este último é um projeto absolutamente conceitual e, neste sentido, a própria dimensão e formato dos encartes, que já parece uma publicação literária, deu vazão a uma série de experimentos gráficos. Textos poéticos e iconográficos se sobrepõem, se entrecruzam, representando um almanaque, publicação periódica que combina saberes de campos do conhecimento diversificados, incluindo jogos de entretenimento e curiosidades. Os destaques poéticos vão para a lírica e sofisticada *As Vitrines*: “Eu te vejo sumir por aí / Te avisei que a cidade era um vão / Dá tua mão / Olha pra mim / Não faz assim / Não vai lá não”; e para *O Meu Guri*, canção de denúncia social, politicamente engajada: “Quando, seu moço / Quando, seu moço / Nasceu meu rebento / Não era o momento / Dele rebentar / Já foi nascendo / Com cara de fome / E eu não tinha nem nome / Pra lhe dar”.



Chico Buarque é um artesão das palavras que, mais tarde, se tornaria também um romancista de destaque. Nos anos 90, começa a intercalar com os discos a produção romanesca: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2003). Anteriormente, de forma mais esparsa, havia publicado *A Banda* (1966), seu primeiro *songbook*; *Fazenda Modelo* (1974), uma novela alegórica que tematizava o período militar; *Chapeuzinho Amarelo* (1979), sua primeira publicação dedicada às crianças; e *A Bordo de Rui Barbosa* (1981), livro de poemas escrito nos anos 60, contendo ilustrações de Vallandro Keating. Podemos dizer que esta é a única obra de Chico Buarque de poemas publicada no formato livro, mesmo assim quase duas décadas depois de escrita, como se o autor tivesse relutado nessa publicação.

Com Caetano Veloso temos, indiscutivelmente, algumas das obras mais poéticas e experimentais da moderna música popular brasileira. Alguns discos são mesmo referência: desde aqueles conceitualmente tropicalistas, como *Caetano Veloso* (Philips, 1968), *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), à sofisticação poética de *Cores, Nomes* (Philips, 1982), *Uns* (Philips, 1983), *Caetano*, (Philips, 1987), *Estrangeiro*, (Philips, 1987), *Circuladô* (Philips, 1991), *Livro* (Polygram, 1997). Criador de muitos recursos e amplitudes temáticas, em suas canções, já versou sobre temas que vão desde a filosofia e temas literários a banalidades com a mesma eficiência.

Pela sua modernidade, *Velô* (1984) é um disco incontornável. O repertório poético de Caetano tem nesta obra inúmeros recursos rítmicos, melódicos, fônicos, ousadas combinações intertextuais. Entre tantos poemas-canções, poderíamos mencionar *O*

Homem Velho (texto lírico-filosófico), *Podres Poderes* (canção de intervenção social), *O Quereres* (célebre pela exploração das antíteses, influência do barroco), *Pulsar* (elaborado a partir do poema concreto de Augusto de Campos), com destaque para *Língua*, que explora a polissemia do vocábulo, simultaneamente órgão da fala e sistema linguístico, criando uma imagem sugestivamente erótica: “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões.” Sob o pulsar melódico do *rap*, o poeta alterna entre a linguagem coloquial, inclusive recorrendo a gírias, e construções estilísticas surpreendentes.

Língua é também uma metacanção. Aliás, é possível que Caetano Veloso, assim como João Cabral na poesia, seja o compositor brasileiro que mais cantou a própria canção, em textos como *Muito romântico*, *Força estranha*, *Como 2 e 2* e *Não identificado*, entre outros.



Caetano Veloso não é o melhor poeta do Brasil, propõe-se apenas ser o “campeão da canção”. Mesmo empregando uma linguagem sofisticada e de profusos recursos literários, a sua poética está dependente de uma melodia, isto é, os seus textos são concebidos como canções. Neste sentido, tem consciência plena do registro dos poemas, como mostram estas palavras concedidas à *Cult*: “(...) se algum dia eu tivesse que chegar a fazer poemas mesmo, eu iria entrar noutra, num outro registro de exigências, de discussões internas, que não são as que eu utilizo para fazer o que eu faço. (VELOSO apud ARIANO; VOROBOW, 2001, p.55)

Mas a canção no Brasil é um fenômeno de tal dimensão no campo literário e Caetano Veloso tornou-se tão importante dentro dele que Manuel da Costa Pinto, um dos editores da conceituada revista literária *Cult*, justifica para os leitores a presença do astro da música popular na capa da edição de agosto de 2001, intitulada *Caetano Veloso: o Poeta da MPB*, nestes termos:

Não, caro leitor, a *Cult* não se transformou numa revista de música... O fato de termos escolhido como capas do número de junho e da presente edição o roqueiro Jim Morrison e o compositor Caetano Veloso, respectivamente, não quer dizer que mudamos nossa linha editorial. [...] Neste mês de agosto, comemora-se o aniversário de Caetano, que, dentre os grandes compositores da MPB, é possivelmente aquele que dialoga com maior intensidade com a poesia brasileira. [...] Mas a coincidência de datas também diz muito sobre a proposta da revista ampliar a reflexão sobre literatura para além dos cânones tradicionais. (COSTA PINTO, 2001, p. 2)

Desta forma, negar a importância dos grandes compositores da música popular brasileira na poética nacional, mais do que purismo, seria obtuso. Quando artistas como Caetano Veloso ou Chico Buarque dizem que não são poetas, temos o direito de discordar deles, o que faz o poeta e letrista Waly Salomão:

O que Chico Buarque diz não importa, ele é poeta, sim. Muitas das letras dele têm qualidade superior a grande parte do que se encontra na literatura. Esta semana eu peguei um texto de Chico intitulado *Canção que existe*, que me lembrou muito Dante em a *Divina Comédia*. E se você ler este texto, classifica-o como poesia tranqüilamente. A língua portuguesa tem tradição na fusão entre poesia e letra de música. Existem sutis diferenças entre as duas, claro, mas elas estão muito próximas. Não há regra definida para o que pode ou não ser poesia. (SALOMÃO, 2001, p.12)

Se Caetano e Chico não são os únicos de uma extensa plêiade que encontrou na MPB a possibilidade de expressar para um público consumidor de poesia as suas artes poéticas, é sobre essa dupla de poetas da canção popular que, de certa forma, se polarizou a MPB moderna.

Nunca é demais lembrar que o fenômeno dos poetas do disco não é exclusividade da Música Popular Brasileira. Basta pensar, noutras latitudes, em ícones como John Lennon (1942), Bob Dylan (1941), Lou Reed (1942) e Jim Morrison (1943), unanimemente considerados poetas de seu tempo. De referir que todos pertencem à mesma geração dos

poetas-letristas brasileiros, muito influenciados pela contracultura, o que demonstra uma tendência ou certa vigência literária. De qualquer forma, é possível que, em profusão, nenhuma outra música popular, no período de vigência desta geração, tenha tido uma plêiade do nível artístico-poético da MPB.

Do mesmo modo, vale ressaltar que alguns destes poetas-letristas que fortaleceram e modernizaram a MPB continuaram publicando seus livros, como é o caso de Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski, Cacaso, Antônio Cícero e Marco Polo, entre outros, sendo mesmo alguns deles mais reconhecidos como poetas do que como letristas.

A cultura das publicações se mantém com os CDs, mas, pela própria restrição espacial, sem a mesma beleza ou intenção artesanal. Por outro lado, aquele momento simbólico de uma geração iniciadora, beligerante e que transforma o panorama cultural que recebe, fica mesmo com a geração de Caetano e Chico, os poetas do disco.

Este percurso continuaria sendo seguido por gerações sucessoras de poetas-letristas na nossa música popular, a exemplo de Renato Russo (1960-1996) e Arnaldo Antunes (1960). Entretanto, nenhuma geração anterior ou posterior à Música Popular Brasileira “criou uma linguagem tão carregada de sentido, no mais alto grau possível” (POUND, 1991, p. 35) ou se definiu como uma geração de invenção de caminhos, como uma geração iniciadora. Do mesmo modo, em nenhuma outra geração da MPB esta afinidade com o objeto estético (o disco de vinil com suas capas e encartes) foi tão definitiva para o seu surgimento e a sua consagração.

Referências Bibliográficas

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. Outras Palavras, In: *Cult*. v. 5 nº 49, p. 37 – 63. Agosto de 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a Geração de 60*, São Paulo: Editora Saraiva, 1971.

COSTA PINTO, Manuel. Ao Leitor. In: *Cult* v.5, nº 49, p.2, agosto de 2001.

ELIOT, T. S. *Ensaíes Escolhidos*, Lisboa: Cotovia, 1992.

HOLLANDA, Chico Buarque. *A Bordo de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro: Palavra e Imagem 1981.

LYRA, Pedro. *Sincretismo: A Poesia da Geração 60*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- MARÍAS, Julian. *El Método Histórico de las Generaciones*, Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *En Torno a Galileo. Esquema de la Crisis*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- Os 100 maiores discos da Música Brasileira* - Revista Rolling Stone, Outubro de 2007, edição nº 13, página 111.
- PETERSEN, Julius. *Las Generaciones Literarias*, In: *Filosofía de la Ciencia Literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.
- SALOMÃO, Wally. Poetas e Compositores Expõem Diferenças entre o Poema e a Canção. In: *Continente Multicultural*. V.1 nº 7, p. (), julho de 2001.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*, São Paulo: Publifolha, 2004.

Discografia

- BELCHIOR. *Alucinação*, Philips / Phonogram, 1976.
- VELOSO, Caetano; GIL, GILBERTO. *Tropicalia ou Panis et Circencis*, Philips, 1968.
- NASCIMENTO, MILTON. *Milagre dos Peixes*, EMI/Odeon, 1973.
- BUARQUE, Chico. *Almanaque Ariola / Philips*, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Velô*. Philips, 1984.

ⁱ **Marcos Alexandre de Moraes Cunha ou Marcos D`MORAIS**. Poeta, crítico e historiador de literatura. De formação literária e jurídica, é Pós-Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2012), Doutor em Literatura pela Universidade do Porto (2010), Pós-Graduado em Direito Penal pela Universidade de Coimbra (2006). Tem desenvolvido pesquisa sobre a literatura pernambucana contemporânea, a exemplo da poesia da Geração 65, bem como, no campo intersemiótico, sobre literatura e música.