



Vanguarda *versus* resguardo: uma reflexão dialógica entre a poesia moderna e a música popular brasileira

Carina Dartora Zonin*

As tensões existentes entre o pensamento cultivado pela tradição e os ideais de renovação refletem na arte e na literatura influências históricas e sociais. As relações entre literatura, sociedade e história são de grande valia para refletirmos acerca dos princípios e/ou conceitos que constituem especialmente as formas de representação artístico-literárias. Neste estudo, consideraremos como objetos de análise a poesia moderna e a música popular brasileira (MPB), procurando perceber como se manifestam as influências sócio-históricas em cada um dos gêneros, no sentido de evidenciar suas especificidades, bem como aspectos que permitam estreitar o diálogo entre canção e poesia.

Enquanto a poesia se constitui como uma manifestação literária por excelência, a canção popular, por conservar características intrínsecas à poesia, tais como o ritmo, a musicalidade, a rima, o metro, e por se situar historicamente entre o clássico e o popular, em busca de uma afirmação nacional e social, é um gênero que, assim como o teatro e a crônica, tem estatuto próprio e compartilha, em certa medida, a mesma natureza literária.

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRGS).

Podemos dizer, assim, que entre as formas consagradas, como o romance e a poesia, estão as que necessitam ser legitimadas pela literatura – dentre elas a canção – e que isto se impõe como importante desafio a ser enfrentado ao pensarmos uma possível história da literatura hoje. Para o desenvolvimento de nossa proposta, é válido pensar a canção popular como um gênero semiliterário ou muito próximo de se tornar literário. Nesta perspectiva, em muitos aspectos, ao falarmos de poesia estaremos lançando luz sobre a canção e ao nos referirmos a esta poderemos elucidar o conceito daquela.

Do mesmo modo, o paralelo entre música e poesia será de grande ajuda para pensarmos a arte erudita *versus* a arte popular, bem como possíveis paradoxos que evidenciam o sentido de tais pensamentos antagônicos. Na poesia, tais dicotomias serão evidenciadas através do estilo do artista criador e/ou das próprias composições poéticas realizadas nos moldes tradicionais e as inspiradas por ideais vanguardistas. Na canção, através da relação entre o samba tradicional e a música popular brasileira, mais especificamente bossa nova e tropicalismo. Entre a tradição e a vanguarda, será pertinente considerar as transformações histórico-sociais reveladas pelo processo de urbanização que influenciam na concepção e/ou no reconhecimento da música e da poesia enquanto manifestações autênticas, em detrimento das aspirações ditadas pela indústria cultural.

Como norte para o desenvolvimento de nossa reflexão, centraremos nosso olhar especialmente na obra *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*, de Antonio Cicero (2005), e na entrevista que realizamos em 2009 com o cancionista, ensaísta, filósofo e poeta intitulada “Reflexões sobre *Finalidades sem fim*”, privilegiando possíveis relações com posicionamentos críticos de outros autores e obras.

Deste modo, procuraremos resposta para a seguinte questão de caráter abrangente: como se instauram as tensões socio-históricas entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas na poesia moderna e na música popular brasileira? E, de caráter mais específico: quais as possíveis ideias e/ou dicotomias que se revelam para o paradoxo tradição *versus* vanguarda e em que estas influenciam a concepção de poesia e de canção?

Para tanto, partiremos de um enfoque da dicotomia campo/cidade em que serão observadas as transformações histórico-sociais que, além de conferirem nova dinâmica ao fluxo do tempo e às relações inter-humanas, interferem na concepção das artes literárias. Por um viés histórico e sociológico, propomos uma reflexão sobre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas que, de modo mais direto, influenciam a concepção de poesia e que, de modo menos intenso mas bastante representativo, ressurgem no samba tradicional e na música popular brasileira.

Entre o antigo e o novo: a comunidade e a sociedade

Historicamente, os princípios de composição de arte e literatura têm evidenciado como possíveis as relações com a realidade social e se manifestam quer para negá-la, evidenciando a supremacia da poesia em estado de pureza, quer para elevá-la a fonte de inspiração, favorecendo o rebaixamento do texto literário ao chão do mais puro cotidiano. Entre o espaço e as formas de representações poéticas, estão os princípios que evidenciam características essenciais para compreendermos tanto o modo como a poesia absorve o espaço quanto a representação do espaço pelo texto poético.

Para tanto, consideramos o espaço como centro formador da poesia e, através dele, vamos evidenciando possíveis caminhos para

a criação poética. Nesta perspectiva, Cicero nos remete aos sentidos produzidos pela dicotomia campo/cidade. Enquanto o campo representa o espaço que preserva o que é genuíno e natural, a cidade se revela como aquele espaço que irá subverter os traços intrínsecos, priorizando o que é impuro e artificial. Por intermédio deste paralelo, podemos tomar as formações urbanas como forças centrífugas que agem continuamente para desestabilizar as forças centrípetas que caracterizam o espaço rural, evidenciando que ao lado da centralização caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação.

Grosso modo, a urbanização traz o desenraizamento e a expansão dos vários pontos de contato, promovendo o cruzamento infinito de pessoas e pontos de vista, posto que o espaço é ilimitado e, em vez de instituir aproximações sólidas e duradouras, constitui laços líquidos e passageiros, sujeitos a constantes renovações. Em nosso estudo, interessa pensar o campo como aquele espaço em que as relações inter-humanas acontecem de modo autêntico, fortemente ancorado pela tradição; é um espaço em que as fronteiras estão bem delimitadas e que contribui para a formação do que a sociologia entende por comunidade, em oposição à sociedade. Esta tem como berço a cidade e é propícia às relações inautênticas e degradadas, que deixam de se constituir por meio de vínculos duradouros para escamotear e subverter os laços que a constituem. Segundo Cicero, “é o que podemos chamar de *cosmopolitismo*: o mais alto grau de desenraizamento do mundo” (2005, 16).

Metaforicamente, campo e cidade representam espaços ideais para a formação social do homem. No que diz respeito ao artista, podemos dizer que se encontra entre dois extremos: à luz da história literária, de autores e obras, entendemos o campo como lugar que conserva a concepção e fruição da arte como algo orgânico e natural; e a cidade como

aquela linha de pensamento em que a arte deixa de ser concebida como algo sublime e passa a integrar, ao máximo, a vida cotidiana.

A época clássica, grega e romana, é o momento por excelência da arte em estado de pureza, entendida como sublime e superior às manifestações populares, que não eram reconhecidas. Pensando no contexto brasileiro, o mundo moderno, especialmente aquele inaugurado pelas vanguardas, representa a negação da arte pela arte, bastante cultivada pelos simbolistas e parnasianos, conservadores das formas composicionais.

Nesta perspectiva, o campo está para a preservação dos costumes e formas, enquanto a cidade está para a renovação do que pressupõe permanência. Idealmente, podemos dizer que a poesia orgânica, única e irreproduzível concentra, nos tempos homéricos e especialmente nas culturas primárias que antecedem a escrita alfabética, o mais alto grau de representação, enquanto a poesia artificial, reiterável e reproduzível, exacerbada pela vanguarda modernista, encontra seu gene a partir do registro escrito da poesia. O movimento vanguardista é histórico e não se constitui simplesmente como ruptura. De acordo com Cícero, “a descoberta cognitiva da vanguarda não é senão o resultado do fato de que ela levou às últimas consequências as possibilidades de desenraizamento e urbanidade presentes na própria escrita alfabética” (p. 30).

Ao considerar os acontecimentos socio-históricos como propulsores do espírito de renovação, o autor evidencia o caráter secundário dos movimentos de vanguarda. Assim, importa pensarmos para esta discussão que os atos de fala (poesia oral) absorvem os sentidos atribuídos ao campo e a escrita alfabética, que reúne objetos da língua (poesia escrita), representa os significados que aludem à ideia de cidade. Ao passo que o registro escrito é possível, podemos

reiterar modelos, melhorá-los e até transformá-los, contrariando os ideais de preservação, fortemente cultuados pela tradição. De acordo com Cícero, podemos dizer que “a poesia desenraizada surge quando a escrita põe à disposição do leitor as mais diversas instâncias dos mais diferentes poemas. Desse modo, deixa de existir para o apreciador de poesia o momento carismático da recitação-criação, quando o poeta aparentemente reitera a palavra divina” (pp. 16-7).

O momento de recitação-criação é levado a efeito pelo orador popular que se aproxima da figura do poeta. A tradição oral representa o que Homero (apud Cícero: 2005), no livro IV da *Odisseia*, denomina de *mytoi* (*mytos*) por oposição ao que ele chama de *êpea* (*epos*). Assim, *mytos* representa um ato de fala e *epos*, um objeto da língua; o primeiro conserva em voltagem máxima os ideais de originalidade e unicidade preconizados pela tradição, enquanto o segundo constitui o ápice das forças inovadoras e descentralizadoras, já que, ao se tornar uma objetividade, se submete ao fluxo do tempo e este, enquanto movimento, permite tanto a retomada quanto a transformação do objeto, conservando, em maior ou menor grau, sua essência.

Neste sentido, as fronteiras bem delimitadas do pensamento clássico entram em choque com os tempos modernos. Este é o momento em que Walter Benjamin, em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1994), localiza a “perda da aura”: a poesia deixa de representar a linguagem dos deuses para incorporar a dos homens; é o mundo massificado da cultura que procura desestabilizar a situação de equilíbrio vinculada à tradição. A urbanização se impõe como progresso inevitável para o qual o mundo rural é sinônimo de regresso, espaço do homem simples, distante da erudição das cidades. O mundo antigo cheira a natureza, enquanto o mundo novo, dos anos de 1920 a 1940, exala o cheiro das fábricas, firmando-se como

tempo em que as transformações se aceleram. É a época que vive a Revolução de 30 e a II Guerra Mundial, a ditadura da era Vargas, a gravação elétrica no rádio, o cinema falado, o auge do samba, a consolidação das vanguardas modernistas e da alta poesia moderna.

Estamos, assim, no auge de tensões entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas que motivam tanto a reação dos que negam quanto a dos que reconhecem tais estilos como potenciais para a expressão artística. As transformações histórico-sociais vistas através da dicotomia campo/cidade motivam o surgimento da vanguarda modernista e dão o alcance das tensões sociais provocadas por uma ideia mais geral de modernidade. E, nas palavras de Cicero, efetivamente “são os poetas, e não as tradições, que criam a poesia” (p. 274).

Entre a tradição e a vanguarda: a poesia e os poetas à luz do estilo

A voz que fala brota do próprio texto, do eu-poético, que se metamorfoseia num eu autoritário e centralizador ou numa imensidão de eus que anunciam um mundo vasto e repleto de tensões. Assim, propomos analisar em que medida a tradição e a vanguarda influenciam tanto a criação quanto o estilo do artista.

Para tanto, partiremos das reflexões desenvolvidas por Cicero nos ensaios “A falange de máscaras de Waly Salomão”, “Drummond e a modernidade” e “Limites do moderno, ou de Mário de Andrade?”. Tais textos se atêm a poetas representativos dos tempos modernos em cujos escritos persistem, com mais ou menos intensidade, os ideais vanguardistas e que elaboram uma poesia quer para negar os ideais de renovação, quer para levá-los a efeito.

Diferentemente do “olhar de fora” do movimento, privilegia-se o “olhar de dentro”, tal como acontece na poesia drummondiana. Este

“olhar de dentro” é cultivado por poetas que o elaboraram na perspectiva ufanista de Oswald de Andrade ou sob o olhar crítico e ponderado de Mário de Andrade. Tais contradições flagram o momento em que a vanguarda se constitui. São as visões internas do movimento que procuram se revelar, com o intuito de levar a efeito suas prerrogativas.

Na perspectiva oswaldiana, a vanguarda é o momento por excelência da ruptura, que nos diz da necessidade de constituir uma literatura menos plástica (culto à forma) que a do parnasianismo e menos evasiva que a dos simbolistas. Em palavras do poeta, “parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição, pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca” (apud Cicero: 2005, 52).

Oswald, assim como Mário, incorpora simultaneamente a visão do artista e do teórico e, em diferentes proporções, ambos questionam a “instituição arte”, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII. Para este estudo, interessa observar os antagonismos com o intuito de perceber a realização efetiva dos ideais vanguardistas. Assim, consideramos o pensamento de Oswald como contraponto do antimodernismo marioandradiano. Para tanto, partimos do depoimento de Oswald sobre a vanguarda modernista publicado em *Os dentes do dragão: entrevistas* com o título “Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade”:

Já não se contesta que é um movimento vitorioso. E universal. No Brasil, muita gente se espanta porque pensa que isso é inovação brasileira. Quanta tolice! Entanto, é no Brasil que o Modernismo se acha ainda indeciso. Nos países da Europa tudo se renova depois da Grande Guerra [...]. O século XX vai achando a sua expressão. Isso sem se formar escola. Arte livre. Artista independente, sem preconceitos, sem fórmulas consagradas. Sair de uma escola para obedecer a novas regras é cair noutra escola. Resultará nenhum o esforço de libertação.

A vitória do Modernismo é indiscutível, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel (1990, 38).

A perspectiva idealizada por Oswald nos faz pensar a vanguarda como movimento radicalista que dita o fim das formas literárias então existentes. Seria uma espécie de “marco zero”. Isto é inconcebível para a noção de evolução da arte que se propõe democrática e se opõe ao caráter centralizador das formas tradicionais, que também reivindicavam a supremacia. Aqui há no mínimo uma porção de desequilíbrio interno, provocado pela exacerbação dos princípios tanto para uma quanto para outra acepção, o que faz supor mundos fechados, abstratos, subjetivos, individualistas, racionalistas, em que a própria obra de arte é colocada em segundo plano. Pensar o mundo contemporâneo como aquele que só admite uma ou outra forma de expressão artística é um equívoco.

Enquanto para Oswald o moderno, o novo era a essência do movimento vanguardista, o que levaria efetivamente ao reconhecimento do país como independente, para Mário a vanguarda representa o primeiro passo, a primeira experiência propriamente nacional de conceber a arte, especialmente a poesia, e deveria representar antes um descompromisso com as formas institucionalizadas, libertando-as de seu estigma europeizado em favor da expressão natural, efetivamente nacional.

Cicero diz que

no balanço que, no final da vida, fez do movimento modernista, Mário de Andrade deixou claro que o modernismo lhe interessara por ter sido uma oportunidade de promover o que chamava de “remodelação da Inteligência nacional”. Tratara-se, para ele, do primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Não era a ideia de modernidade, mas a de nacionalidade, que constituía o horizonte do seu modernismo (2005, pp. 94-5).

O ufanismo de Oswald absorve em parte a noção de país novo, discutida por Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (2000), por oposição ao que ele considera a ideia de país subdesenvolvido. Na perspectiva oswaldiana, o modernismo trouxe a esperança renovada para um país em vias de conquistar plenamente sua independência cultural, social, econômica, política, própria das nações desenvolvidas. Em contrapartida, o pensamento marioandradiano – que, ao negar o modernismo ufanista, defende a arte desinteressada em favor da libertação do poeta de uma perspectiva individualista – estimula a criação de formas capazes de absorver a realidade tal como ela se apresenta, sem estigmas ou artificialismos.

Podemos dizer que o pensamento antimodernista marioandradiano condensa a pretensa tendência da vanguarda em sua fase madura – depois que a sua experiência se cumpriu –, quando, especialmente através da poesia drummondiana, concretiza o significado social da arte e revela, retomando Candido, em lugar da ideia de país novo, a noção plena de país subdesenvolvido. É o momento por natureza da consciência catastrófica do atraso (tendência antilírica), por oposição à consciência amena do atraso (ideais românticos). As manifestações literárias deixam de exaltar grandezas a se realizar e param de salientar os potenciais de progresso futuro, para realçar a pobreza sociocultural e política do contexto brasileiro, revelando o que falta e não o que sobra.

Assim, percebemos a vanguarda modernista como aquela que proporcionou mais flexibilização às formas composicionais, permitindo uma expansão do conceito de poesia, não uma evolução artística ou estética. O verso livre, por exemplo, representa uma evolução conceitual, mas não implica inovação estética ou artística; antes de tudo, mostra que a métrica não é fundamental à poesia.

Ao transgredir a tradição, a vanguarda revela o caráter acidental e não essencial das formas composicionais.

Sobre isso, na entrevista que nos concedeu, Cicero afirmou:

Antes da revolução das vanguardas, algumas formas e alguns gêneros artísticos eram fetichizados. Pensava-se, por exemplo, que não podia haver poesia sem métrica. A métrica era, portanto, um fetiche. Ao investir contra esses fetiches, entretanto, a vanguarda, num primeiro momento, apenas inverteu o valor deles. Isto é, se tradicionalmente não podia haver poesia sem métrica, a vanguarda decretou que não podia mais haver poesia com métrica. De um fetiche positivo, a métrica passou a ser, portanto, um fetiche negativo. Foi preciso que se passasse um tempo para nos livrarmos de todos os fetiches, negativos e positivos. Em outras palavras, o verdadeiro sentido da vanguarda foi o de abrir, ou melhor, o de escancarar, todas as portas, não o de fechar as portas já abertas.

A rigor, não podemos falar em formas melhores ou piores, já que todas convivem num mesmo plano e a consideração positiva ou negativa para uma em detrimento de outra é uma questão de gosto, jamais uma imposição universal e suprema. Assim, a modernidade permite que o estilo se mova numa espécie de *continuum* que vai do absolutismo da prosa ou da poesia em direção à miscigenação de características idealizadas para uma ou para outra, com vistas à formação de um gênero impuro, prosaico ou poético. Em palavras de Cristóvão Tezza em seu texto “Poesia”, “todo objeto estético literário encontra-se em algum lugar deste *continuum*, que assim não se define por essência, mas por ‘quantidade’” (2006, 203).

Nesta perspectiva, vemos que o estilo de Waly Salomão se aproxima mais da poesia em estado de pureza, rejeitando temas cotidianos, plenamente incorporados pela poesia de Drummond. Em paralelo, observamos o estilo de João Cabral de Melo Neto como

aquele que, transcendendo o momento histórico, constitui um método próprio, assim como fez Machado de Assis na época das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

Para Waly, o cotidiano é o espaço de aprisionamento do eu, em que os indivíduos são personagens manipuláveis e submissos à realidade. Sua total abstração representa a liberdade de criação, o momento favorável ao desvendamento de sua própria identidade, ou melhor, de uma identidade na anti-identidade:

Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro escrevi “Apontamentos no pav. 2”. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim, foi uma libertação da escritura (apud Cicero: 2005, 31-2).

Na antologia intitulada *Me segura que eu vou dar um troço* (1972), o poeta evidencia seu desgosto e antipatia pelo mundo real, incapaz de revelar o indivíduo. Para ele, a poesia deveria transcender o espaço limitado da matéria, que em estado de pureza sufoca o humano. Para Waly, a vida é um teatro em que o ser humano assume os papéis que lhe são impostos, e uma das saídas contra o confinamento do mundo real está no que ele chama de teatralização, uma espécie de reapropriação simbólica do real.

Efetivamente, o mundo moderno impõe ao indivíduo papéis que privilegiam o “vir-a-ser” antes mesmo do “ser”, natural e humano, independente das condições sociais que o cercam. Ao lado da consciência catastrófica do atraso pensada por Candido (2000), que significativamente diz respeito ao momento histórico-social e político, podemos pensar a decadência do próprio indivíduo enquanto ser que

deixa de depositar esperança no mundo real e procura a evasão para alcançar o eu verdadeiro, distante da realidade corrompida, tal como o estilo poético de Waly. Ou ainda, numa perspectiva drummondiana, o eu-poético pode se metamorfosear nas diversas vozes que clamam por atenção e justiça no vasto mundo, autoritário e opressor.

Para Waly, a vida terrena é uma ilusão de verdade e só pode ser compreendida no espaço ficcional da criação poética. Cabe ao poeta revelar aos atores do mundo real a chave para a libertação, a chance de viverem outros papéis e transcenderem a condição que lhes é imposta, entendendo-a não como natureza, mas como algo artificial, passível de ser superado. Através da teatralização e da ficcionalização, o poeta restitui o espaço do ser autêntico. O que foi recalcado é o que menos interessa; o que mais importa, como lembra Cícero, “é a invenção da máscara, o mascaramento, a mascarada” (2005, 46).

Eis que agora chega a hora de sentirmos a poesia pela poesia em “Nota de cabeça de página”, de *Gigolô de bibelôs*:

Contrariando o ditado latino e a canção brasileira
RECORDAR NÃO É VIVER
Segundo nós dois, eu e a Gertrude Stein.
A composição enquanto PRESENÇA dalguma coisa
e essa alguma coisa
SURGE
dentro da composição através dela pela primeira
única vez (1983; apud Cícero: 2005, 47).

Waly, assim como Cabral, conserva ao máximo o que Bakhtin, em seu texto “O discurso na poesia e o discurso no romance” (1990), chama de limite ideal para a poesia: exatamente o oposto da prosa polifônica. O poeta se abstém do mundo real e constitui uma poesia em que o eu-poético assume para si o discurso – diferentemente de Drummond,

que absorve um coro de vozes sociais que falam através do poeta. Waly e Cabral rejeitam o natural e o espontâneo e buscam constituir uma poesia extremamente elaborada e que tende a ser mais artificial, mais fechada ao entendimento do público leitor do que a de Drummond.

Enquanto Waly rejeita o cotidiano em favor da libertação do eu, Cabral desconsidera o mundo terreno e os valores subjetivos, para elaborar uma poesia pautada pelo racional e material em que o que está em jogo é a recusa de estilos poéticos que aceitam passivamente os vínculos entre literatura e sociedade. A defesa da alta poesia empreendida por Cabral entra em choque com a liberdade de criação literária exacerbada que serve à indústria cultural – herança provável da ânsia pelo novo como sinônimo de modernidade motivada pelo ufanismo vanguardista.

Em “Câmara de ecos”, de *Algaravias*, o estilo de Waly se aproxima da flexibilidade com que Drummond transita entre as formas. O eu do poeta parece insinuar uma aproximação com o outro, com a voz alheia, capaz de o co-mover para formas mais desenraizadas:

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu (1996, 21).

Conforme Cicero, Waly se dizia um pária da família humana e “não hesitaria em se identificar perfeitamente com os ‘mórbidos, os místicos, os invertidos, os irracionais e todas as formas de desespero com que um grande número de intelectuais de hoje fazem a sua profissão de descrença no homem’, a que Cabral se referia com desgosto” (2005, 51). Diferentemente do estilo cabralino, a poesia de

Waly incorpora a liberdade poética trazida pelos ideais vanguardistas e, assim, se aproxima muito da de Drummond, que em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945), concede voz ao povo, que passa da ignorância ao reconhecimento e desvenda ao mundo uma história até então negada pelo sistema político autoritário e pela literatura de inspiração burguesa: “Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração, / os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados [...] cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam” (2002, 220-7).

Por seu estilo singular, Cabral pode ser pensado como um criador de formas composicionais que caminha na contracorrente das transformações histórico-sociais sem se deixar influenciar por elas. Assim, difere dos criadores da vanguarda que levaram a efeito as tensões provocadas pela urbanização, motivando transformações que culminam na alta poesia de Drummond e que, quando mal interpretadas ou levadas à exacerbação, servem à literatura de mercado – tão repudiada por Cabral, que contra ela elide sua poesia.

Segundo Cicero falou na mencionada entrevista, Drummond, no que diz respeito à poesia discursiva, “foi um dos que melhor usaram essa abertura de todos os caminhos”. Em *A rosa do povo* (1945), um dos momentos em que a liberdade de criação se mostra em voltagem máxima, percebemos a fluidez com que o poeta joga com as perspectivas idealizadas para a poesia. Em “Consideração do poema”, que inaugura a série, o poeta se distancia do estilo tradicional e incorpora o “ser explosivo, sem fronteiras”, tão ao gosto cosmopolita inspirado pelos ideais vanguardistas:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm (2002, 115-6).

Os versos acima diferem do segundo poema da antologia, “Procura da poesia”, em que o poeta prefere resguardar a essência mais pura das formas poéticas e evita ser contaminado pelo vasto mundo, que se revela como fonte de inspiração. Para tanto, encena uma espécie de diálogo em que o eu-poético fala de seu fazer, aconselhando “ao poeta”, a um suposto “tu”, que se define através de um “eu” potencial, representativo da condição de poeta moderno, que não faça versos sobre acontecimentos, não cante sua cidade e, continuando: “Não forces o poema a desprender-se do limbo. / Não colhas no chão o poema que se perdeu” (2002, 117-8).

Tal movimentação é própria de uma herança em que as formas idealizadas ora pela tradição, ora pela vanguarda, passam a conviver e se oferecem como horizontes possíveis para a criação poética – e em Drummond estes caminhos estão naturalizados. Para o poeta, a natureza pétrea, diferentemente de Cabral, não se condensa na forma composicional, mas simboliza a dureza dos tempos. Tempos estes que Waly procura teatralizar em busca da libertação do indivíduo, posto que o cotidiano é estéril e desumano, e submeter-se ao enfrentamento implica a existência *gauche* e a aceitação da condição de submisso aos tempos modernos. Em *Alguma poesia* (1930), o autor de “No meio do caminho”, publicado originalmente em 1928 na *Revista Antropofagia*, anuncia, além da forte tendência vanguardista, o caminho pedregoso que lhe reserva a condição de poeta engajado em seu tempo.

De fato, através de sua poesia sentimos a tensão de um tempo em que os valores divinos e sublimes tentam existir em meio a “nuvens maciças” e ao “rio de aço do tráfego”: estão na “flor que rompe o asfalto”, nas coisas pequenas que passam sem ser notadas, sufocadas pela “mão pesada”, pela “harmonia do medo”, que a tudo e a todos impõe seu ritmo. Persistem e continuam rejeitados em “A máquina do

mundo”, de *Claro enigma* (1951), que oferece ao poeta a total explicação da vida, mas é inconcebível para o homem desenganado, a viver sua herança moderna e sua consciência catastrófica do atraso. Voltar ao mundo antigo, fechado e finito implica recusar a própria história e a relativização das formas composicionais, num retorno aos fetiches idealizados pela tradição e negados pela vanguarda.

Nesta perspectiva, certamente não teríamos o mesmo Drummond de “Consideração do poema” compondo o trecho de “Rio: ontem, hoje, amanhã”, que faz parte da série *Outros poemas*:

A céu aberto reúnem-se em congresso
os corpos que a manhã torna esculpidos,
ao entardecer envoltos de doçura.
[...]
Existir, simplesmente – a vida é cor,
é curva adolescente, é surfe e papo (2002, 1507).

E, assim, deixamos a voz dos poetas para ouvir a dos cancionistas a respeito do pensamento clássico e dos ideais vanguardistas na música popular brasileira.

Entre o clássico e o popular: o samba tradicional, a bossa nova e o tropicalismo

As tensões entre os ideais de preservação e renovação podem ser observadas na música através das perspectivas defendidas pelo samba tradicional e pela música popular brasileira. Desenvolveremos nossa reflexão sobre estes princípios à luz do pensamento exposto por Antonio Cicero em seu texto “O tropicalismo e a MPB”.

A complexificação das formas musicais diz respeito a uma liberdade composicional que possibilitou ao cancionista variar as combinações de instrumentos, tornando os arranjos musicais inovadores. É o que vemos exposto na declaração que Caetano Veloso deu à *Revista Civilização Brasileira* em 1966, pouco antes do início do tropicalismo (1967), ao falar intuitivamente sobre a linha evolutiva da MPB:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que o samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba (apud Cicero: 2005, 54).

Podemos pensar a linha evolutiva desde o samba tradicional até a bossa nova. Enquanto o primeiro representa os ideais de conservação, preservando ao máximo suas formas composicionais, a segunda se firma como renovadora, como força contrária aos movimentos centralizadores, como dada a priorizar o novo em detrimento do antigo. Enquanto o samba tradicional procura o enraizamento, o que lhe é genuíno e natural, a bossa nova procura a miscigenação de ritmos e formas composicionais, privilegiando a liberdade do artista, que, ao compor samba, usa tanto instrumentos próprios da música erudita quanto típicos da música popular.

Idealmente, as tensões entre as formas composicionais têm dois polos – o samba tradicional e o samba bossanovista –, e tais perspectivas acontecem simultaneamente, sem que nenhuma das duas ganhe supremacia, como acontece mais estritamente entre a música

erudita e a música popular. Segundo Cicero, “é possível reconhecer que determinada canção da bossa nova use modulações, acordes e ritmos mais complexos do que os que eram empregados por certo samba tradicional, sem que isso implique tomar aquela por esteticamente superior ou melhor do que este” (2005, 58).

A bossa nova leva a efeito possibilidades de combinação que estavam presentes na própria natureza do samba, que, aos olhos da tradição, procurava preservar ao máximo as melodias puras. Aqui nos aproximamos da dicotomia campo/cidade, entendendo campo como espaço que tende à preservação dos costumes contra o qual se insurge a cidade, a urbanização, a cosmopolitização, que em lugar do antigo procura validar o novo. É o que diz Cicero:

Enquanto toda a música popular brasileira – e praticamente toda a música popular – queria ver-se como tradicional, a bossa nova se jactava de ser nova: e, evidentemente, o era. Quando, portanto, Caetano, ao falar da “linha evolutiva da música popular brasileira”, se refere à linha que vai do samba à bossa nova, ele o faz não porque fosse essa a única linha evolutiva possível – é claro que outras linhas são possíveis, e já em 1968 Gilberto Gil falava de Luís Gonzaga como representante da evolução do baião –, mas porque de fato a bossa nova tinha sido, de modo consciente, a mais ambiciosa e bem-sucedida das utilizações “da modernidade musical [...] na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira” (p. 56).

A bossa nova possibilitou a relativização das formas composicionais. Pela incorporação de instrumentos e composições inovadores, permitiu a ampliação do samba, mas não o deixou melhor nem pior do que era, posto que a evolução não se dá no plano estético, mas sim técnico. Nesta perspectiva, como lembra Cicero, “a bossa nova é samba e não é samba: ela se distingue do samba tradicional, mas, de

certa forma, descende dele, e ainda pode ser vista como a bossa nova *do samba*” (p. 56; grifo do autor).

A modernidade musical, no sentido de dar-um-passo-à-frente em direção à renovação na música popular brasileira, constitui-se num movimento histórico-cultural significativo, em que o gênero samba passa a incorporar formas acidentais de composição, revelando o alcance virtualmente ilimitado dos arranjos musicais. Mas há também um movimento de retomada, afinal cada período mantém aquisições dos períodos anteriores, já que pelo reconhecimento ou pela negação surge a possibilidade de evolução técnica da composição.

A tríade João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes representa, na perspectiva de Cicero, a concretização dos ideais bossanovistas e, dentre eles, o autor percebe João Gilberto, como cantor e instrumentista, como o ponto de chegada da alta realização da música popular brasileira. Nas palavras de Caetano, “a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez” (1966, apud Cicero: 2005, 54).

Se até aqui podemos falar em linha evolutiva, pensar em seu prolongamento implicaria cogitar de formas que continuassem incorporando o clássico ao popular, o que levaria a bossa nova a um novo movimento sem, no entanto, ocorrerem rupturas mais radicais. A bossa nova inovou e, em certa medida, conservou a linha mestra do samba tradicional, o que não se constata se pensamos em uma suposta linha evolutiva da bossa nova ao tropicalismo. Neste momento, situamos a reação vanguardista por excelência, já que conserva em voltagem máxima a oposição do que até então se pensava para a música popular brasileira.

Vejamos o que Cicero afirmou, na entrevista que nos concedeu, sobre os três grandes momentos da MPB:

Acho que a bossa nova representou claramente um rompimento com uma concepção romântica da música popular, que queria ver o samba como algo arquetípico, “enraizado” na “nação” brasileira, e cuja pureza devia ser protegida de influências estrangeiras e/ou eruditas. O próprio samba nunca foi nada disso, pois resultou do cruzamento de ritmos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas com melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos musicais e paradigmas musicais de diferentes proveniências europeias. Entretanto, o samba se tornou mitificado. Dado o mito, a bossa nova pareceu a esses tardo-românticos como uma conspurcação do samba. Mas não creio que tenha havido um etos propriamente vanguardista nos criadores da bossa nova, embora eles fossem extremamente sofisticados, tanto poeticamente quanto musicalmente. Já o tropicalismo foi certamente reflexivo e vanguardista.

A bossa nova é um prolongamento do samba tradicional, mas pode ser entendida como um “feito maravilhoso” que poderia jamais ter sido realizado caso não levasse a efeito a linha evolutiva intuída por Caetano, ou seja, se não usasse “a informação da modernidade musical em benefício da recriação, renovação da música popular brasileira”. Este espírito impulsiona o movimento tropicalista e sua natureza mais propriamente vanguardista. Mais uma vez, sentimos as tensões entre os defensores da tradição e os adeptos da inovação, tanto para o samba tradicional em relação à bossa nova quanto para esta em relação ao tropicalismo, no momento em que os ideais bossanovistas haviam adquirido uma constância.

Em entrevista concedida em 1968 a Augusto de Campos, Caetano diz:

Quando cheguei ao Rio eu compartilhava de uma posição que se resguardara. Aos poucos fui compreendendo que tudo aquilo que gerou a bossa nova terminou por ser uma coisa resguardada, por não

ser mais uma coragem. Todos nós vivíamos num meio pequeno, numa espécie de Ipanema nacional [...]. E quando no Rio eu comecei a me enfatiar com o resguardo em seriedade da bossa nova, o medo, a impotência, tendo tornado a bossa nova justamente o contrário do que ela era, as coisas menos “sérias” começaram a me atrair. E a primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê-iê-iê. Passei a olhá-lo de outra forma (apud Cicero: 2005, 66).

Historicamente, as tensões entre o antigo e o novo revelam-se pelo medo do desenraizamento das formas estabelecidas em detrimento do reconhecimento de que novas formas são possíveis. A modernidade musical se levanta contra o esforço de preservação, e esse enfrentamento possibilita entender que a linha mestra da música popular brasileira é perpassada pelo espírito renovador desde a bossa nova até o tropicalismo – manifestação mais autêntica do que a jovem guarda, que produziu música ao gosto da indústria cultural.

É um momento contra o qual Cabral elabora sua poesia, tornando ainda mais complexo o entendimento do sistema literário proposto por Candido em *Formação da literatura brasileira* (1993). Neste paralelo, podemos pensar a aspereza do poeta pernambucano mais próxima da bossa nova de protesto, conforme aponta Homero José Vizeu de Araújo em *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira* (1999).

Por sua vez, Caetano, ao comentar a composição “Alegria, alegria”, que lançou o tropicalismo, diz que

era mais condizente com a estratégia tropicalista “utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela”, do que empreender um esforço conjunto “no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse

o novo estilo”. De certa forma [...] o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades* (apud Cicero: 2005, 69).

O tropicalismo mantém o espírito renovador, mas não se preocupa em forjar uma nova síntese, tampouco em desenvolver a proposta bem-sucedida da bossa nova. O movimento é fiel à ideia da bossa nova como um feito único e representa a continuidade dos pressupostos de renovação que movem a música popular brasileira em direção à modernidade musical. Todavia, enquanto a bossa nova promoveu a expansão do samba pela evolução da técnica composicional, o tropicalismo propôs, por meio dos *ready-mades*, uma renovação conceitual da arte moderna. Conforme os estudos de Annateresa Fabris, “com o *ready-made*, a arte deslocava seu próprio objetivo da forma da linguagem para o que se dizia. Essa mudança – da ‘aparência’ à ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte conceitual” (1994, 12).

Através da música popular brasileira, remodelaram-se as formas composicionais e o próprio conceito de arte moderna, tendo como centro a questão da canção. Isso é bastante significativo para pensarmos a MPB no âmbito da cultura brasileira. Procuraremos aprofundar um pouco mais tal discussão no próximo segmento deste estudo, ao desenvolvermos uma reflexão dialógica entre poesia e canção tendo como horizonte as tensões entre a noção de literariedade e a indústria cultural.

A evolução conceitual empreendida pelo tropicalismo revela que a MPB não tem limites preestabelecidos. Ela proporciona uma abertura sem preconceitos a toda a contemporaneidade e também a toda a tradição. Comprova que não há mais espaço para idolatrar

um modo específico de composição. Ao levar a efeito a modernidade musical, o tropicalismo vai mais longe do que a bossa nova. É o que defende Cicero, ao dizer que

a informação da modernidade deve ser entendida como desfolclorização e desprovincianização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioria (2005, 72).

Em oposição ao resguardo da bossa nova, o tropicalismo leva efetivamente a concepção de arte moderna à música popular brasileira. Funciona como uma manifestação vanguardista por excelência, marcada por uma renovação conceitual que desfaz o impasse provocado pela concepção da bossa nova, ainda bastante influenciada pelo samba tradicional.

Estreitando os laços: a poesia e a canção à luz da tradição e da vanguarda

Até aqui buscamos uma aproximação dialógica entre a poesia moderna e a música popular brasileira, usando como norte da abordagem as tensões provocadas pelo enfrentamento tradição *versus* vanguarda. Agora iremos considerar as mudanças formais e conceituais nas duas manifestações e, em seguida, analisar as discussões propostas por Cicero no ensaio “Poesia e filosofia”, do livro que temos privilegiado aqui, lançado em 2005. Falaremos da canção pelo viés pensado para a poesia, aproximando reflexões acerca dos gêneros sob perspectivas consagradas pela literatura.

A ideia de renovação se assemelha na poesia e na música. Em ambas, forças descentralizadoras agem sobre tendências centra-

lizadoras no sentido de levar a efeito a cosmopolitização. As formas puras pensadas para o samba tradicional e para a poesia representam os ideais de conservação e permanência (campo), contra o qual se institui o novo (cidade), promovendo a relativização dos modelos inspirados pela tradição ou pela vanguarda. Tanto na poesia quanto na música, o caráter inovador abrange a consideração de formas acidentais, revelando o caráter ilimitado e sócio-histórico das formas composicionais.

Neste sentido, antes de promover uma evolução estética ou artística, a herança vanguardista propicia uma progressão técnica e conceitual. Assim como na poesia houve uma expansão conceitual pela incorporação do verso livre, na música o que era dissonante num momento alcança consonância em outro. E, pela inclusão de instrumentos eruditos em arranjos musicais populares, ocorre uma evolução técnica e uma ampliação da própria noção de samba.

A esse respeito, Cicero nos disse na entrevista:

Penso que, entre outras coisas, a vanguarda demonstrou que é possível produzir novas formas e novos gêneros artísticos, além dos tradicionais. Isso, de fato, significa a relativização das formas e dos gêneros tradicionais. Segue-se que não é o gênero a que uma obra pertença que nos diz que atitude devemos ter em relação a ela, isto é, se devemos levá-la a sério ou não. Um soneto erudito, por exemplo, não merece necessariamente mais atenção do que uma canção popular. É possível que esta seja uma obra de arte mais importante do que aquele. A atitude estética consiste em apreciar cada obra como se fosse algo *sui generis*, isto é, como se fosse algo que criasse ou inaugurasse o seu próprio gênero.

Pela relativização dos gêneros discursivos propiciada pela vanguarda, a discussão acerca da literariedade, do que considerar

estritamente literário, torna-se ainda mais complexa. Pensar em formas clássicas e/ou bem realizadas, tanto para a música quanto para a poesia, implica assumir uma atitude próxima da de Cabral, que recusou as transformações aceleradas ditadas pela indústria cultural.

Esta vê a arte como mercadoria, portanto postula que o valor das formas composicionais está diretamente vinculado à capacidade de agradar ao grande público. A arte deixa de ser o centro e seu valor depende do alcance comercial. Por conseguinte, quanto mais massificada, melhor. É contra tal perspectiva, exacerbada pelos ideais vanguardistas e pela crescente urbanização e industrialização, que os ideais de conservação reagem.

Nesse contexto, o público capaz de garantir a permanência ou não de uma obra torna-se restrito, já que surge uma grande quantidade de não-letrados e de leitores afeitos à literatura de massa. Da vanguarda modernista à modernidade drummondiana, nos anos cinquenta, tais fatores influenciam significativamente a formação literária brasileira.

Do mesmo modo, a música comercial protagonizada pela jovem guarda na década de sessenta e exacerbada pelo sertanejismo de gosto romântico, inspirado em temas rurais, contribui para pensarmos a canção na formação cultural tendo como contraponto o alcance da música popular brasileira. Podemos refletir acerca do lugar modesto que a MPB ocupa na hierarquia tradicional das artes, já que não possui o caráter essencialmente analítico da música erudita, tampouco corresponde ao caráter sintético da música comercial/popular.

Dilatando um pouco mais o foco, enxergamos uma espécie de *continuum* em que numa ponta estariam as formas eruditas em estado de pureza e, na outra, as manifestações populares em voltagem máxima. Assim, situamos a música popular brasileira como tendência que conserva, para mais ou para menos, a miscigenação das formas

composicionais idealizadas; a música erudita como manifestação que procura conservar características essenciais; e a música comercial como expressão que procura se afastar ao máximo das formas idealizadas pela tradição, constituindo uma composição exacerbada e populista.

Nesse contexto, tanto a literatura quanto a canção comercial se afastam dos ideais de conservação e permanência presentes, com maior intensidade, nas composições inspiradas pela tradição (Cabral e João Gilberto) e, com menos intensidade, nas manifestações de herança vanguardista (Drummond e Glauber Rocha). Tal aproximação entre a poesia e a canção é evidenciada por Caetano em *Verdade tropical* ao falar do “artista maior” João Gilberto:

Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber Rocha – sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros (apud Cicero: 2005, 61).

Em diferentes proporções, a poesia e a canção absorvem traços que as aproximam mais ou menos do público, de modo que podemos pensar a música como um meio didaticamente eficaz na valorização e inclusão da arte na sociedade. Cabral, assim como Candido ao pensar a formação da literatura brasileira enquanto sistema, tem consciência da escassez do público capaz de lhe garantir o reconhecimento e a permanência de sua obra. A poesia e a música compostas ao gosto da tradição e da vanguarda reservam, em medidas distintas, certo distanciamento do público real, que está bem mais absorvido pela cultura massificada. Quanto ao leitor ideal, não se define em termos de quantidade, mas de qualidade.

Sobre os parâmetros para definição do valor estético e artístico de uma obra, Cicero nos afirmou:

Eu não diria que a tradição confere o status de boa poesia ou de boa música a uma obra, mas que, quando julgamos esteticamente uma obra, de certo modo a comparamos, implicitamente, com todas as obras que apreciamos e, idealmente, com todas as obras canônicas, mesmo (e talvez sobretudo) quando ela se contrapõe às formas e aos gêneros tradicionais (2009).

Diferentemente da vanguarda ufanista e da arte que sustenta a indústria cultural, a poesia e a música bem realizadas não apresentam um fim, pois, conforme explicita Kant, “a beleza se encontra na finalidade sem fim. O poema enquanto poema é um objeto no qual reconhecemos a forma da finalidade sem, entretanto, reconhecer o fim, a causa final, a função que daria o seu conceito” (apud Cicero: 2005, 131-2). Assim, a poesia é, a canção é, antes mesmo de ser clássica, moderna, vanguardista; é o centro que promove o “livre jogo” entre as faculdades humanas próprio da “grande literatura” e dos “grandes artistas”.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, procuramos perceber as tensões existentes entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas, assim como o alcance dessas tensões no estilo composicional da poesia moderna e da música popular brasileira, estendendo a discussão do samba tradicional à bossa nova e ao tropicalismo. Ao final, propusemos um diálogo entre a poesia e a canção com o intuito de refletir acerca da exacerbação dos princípios instaurados pela urbanização, que acabou suscitando uma nova reação dos ideais de preservação.

Quanto à primeira questão surgida em nossa pesquisa – sobre a maneira como se instauram as tensões sócio-históricas entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas na poesia moderna e na música popular brasileira –, percebemos a reação da vanguarda como uma resposta ao período em que os ideais de preservação entram em choque com a aceleração dos tempos modernos. É o momento por excelência da urbanização e da cosmopolitização, em que as fronteiras, antes bem delimitadas pela ideia de campo e comunidade, se expandem para horizontes espaciais ilimitados, proporcionando o crescimento populacional e a inclusão de novas tendências e perspectivas.

Assim, a tradição deixa de ser o centro e passa a conviver com ideais de renovação e modernização. O novo procura se estabelecer em relação ao antigo. Desse enfrentamento resulta a relativização das formas composicionais, proporcionando maior liberdade ao artista, que pode criar tanto manifestações próximas da tradição quanto estilos mais fortemente vanguardistas, como acontece na poesia de Drummond.

No enfrentamento de nossa segunda questão – acerca das possíveis ideias resultantes da relação entre tradição e vanguarda e em que elas influenciam a concepção de poesia e canção –, percebemos as dicotomias potencializadas pelo paradoxo campo/cidade, considerando o campo como o meio propício à manifestação do pensamento clássico e a cidade como o espaço, por excelência, dos ideais de renovação propostos pela vanguarda.

Pensamos a poesia e a música popular brasileira como representações desses espaços. Na poesia, vimos a ação da vanguarda ufanista, encarnada por Oswald, em que a modernidade é exaltada ao máximo, descaracterizando, segundo Mário, a própria função social da arte e repetindo o mesmo engano dos românticos, que, ao buscarem o nacional, artificializaram a terra e a gente brasileiras.

Após o advento vanguardista, vimos em Drummond a alta poesia, que levou a efeito a universalização da expressão artística, aproximando efetivamente arte e vida. Cabral rejeita o cotidiano e procura elaborar um estilo próprio, mais racional/material e menos pretensamente subjetivo que Waly Salomão.

Na música, temos o momento em que o samba se elide como elemento nacional em favor da preservação de traços intrínsecos, evoluindo para perspectivas mais descentralizadoras através da bossa nova, na qual a miscigenação erudito/popular favorece o refinamento das formas composicionais, constituindo novo resguardo. O espírito de modernidade é reativado pelo tropicalismo, que promove uma reflexão acerca do conceito de arte moderna e se constitui essencialmente vanguardista. Como reflexão para trabalhos futuros, podemos pensar se o espírito bossanovista, cujo ponto de chegada, conforme a crítica, é João Gilberto, não estaria já em Noel Rosa, muito expressivamente através da canção “Com que roupa”.

A poesia moderna e a música popular brasileiras constituem seu horizonte de produção e recepção entre o clássico e o popular, entre a tradição e a vanguarda, revelando o alcance incondicional das manifestações artísticas e estéticas, em detrimento da exacerbação de princípios idealizados que efetivamente representam o fim: nem céu nem terra, a arte é fruto da movimentação livre que, entre um polo e outro, vem a ser.

E, para revelar mais o ilimitado, pensemos com Cícero e a filosofia:

Na verdade, Isócrates já tinha, na Grécia antiga, resolvido a questão da novidade ao afirmar que, nas artes da palavra, são dignos de admiração e honra não os primeiros a fazer alguma coisa, mas os melhores, e que se deve honrar não os que tentam fazer o que

ninguém antes fez, mas os que são capazes de fazer o que ninguém mais consegue. Em última análise, o importante é fazer não o novo, mas aquilo que não envelhece (2005, 167).

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1990.
- ARAÚJO, Homero José Vizeu de. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, v. 1.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. “Reflexões sobre *Finalidades sem fim*”. Entrevista concedida a Carina Dartora Zonin, julho de 2009.
- FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- TEZZA, Cristóvão. “Poesia”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.