



Valmor, Lilian Lemnertz, Virginia Woolf



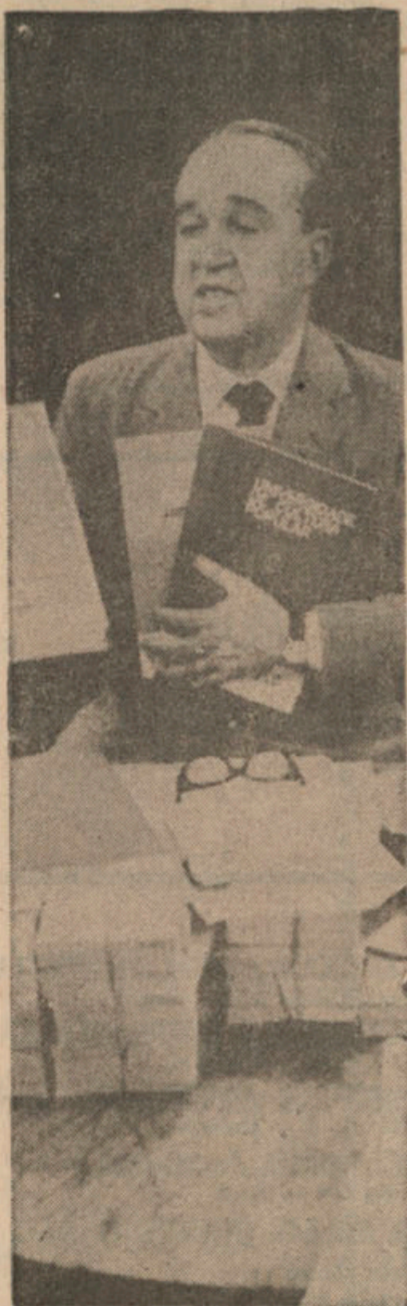
Godard, Karina, Alphonse • Demônio das Onze Horas



Chico Buarque

Findo o ano de 66, um balanço se impõe. Não prêmio, eleição, disputa de lugares, mas a cotação do que houve de bom, do que melhorou um ano denso de preocupações.

Pela primeira vez, o JB apresenta cotações anuais de música erudita e popular, literatura, teatro, televisão, cinema e artes plásticas. Foram realizadas não apenas pelos cronistas do Caderno B, mas com a ajuda de outros intelectuais especializados, na busca de uma visão ampla e completa do movimento artístico brasileiro no ano que passou, a mais próxima possível da realidade, e daquele que seria o julgamento do próprio público.



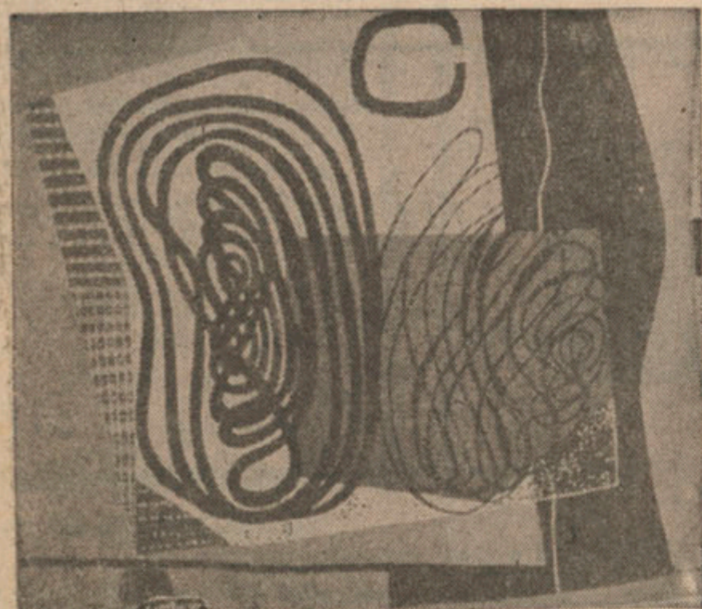
Gilson Amado



Jorge Amado



Leonardo Vilar: Hora e Vez de Matraga



Topografia de Le Corbusier



Orquestra de Filadélfia





NA MÚSICA POPULAR NEM TODOS PREFEREM "A BANDA"



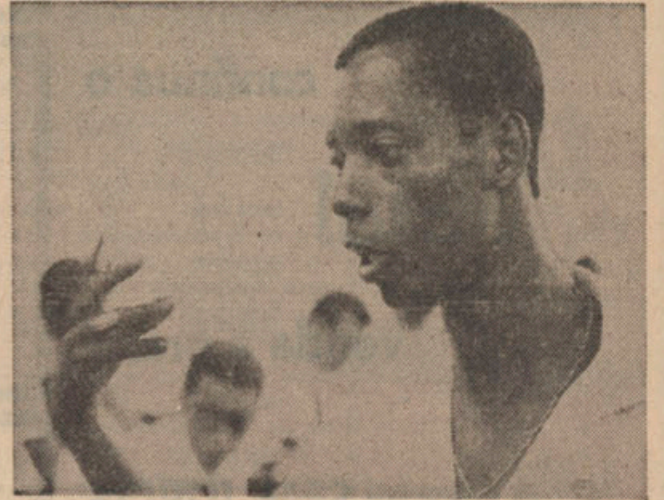
Chico Buarque de Holanda: Olé-olé e A Banda



Gilberto Gil: Ensaio Geral e Louvação



Haroldo Lobo: Tristeza, com Nilinho



Nilinho: Tristeza, com Haroldo Lobo

Duas surpresas marcam a escolha das 10 melhores músicas do ano de 66: as 10 são 11 e A Banda não foi a primeira, perdendo para Olé, Olá, do mesmo Chico Buarque de Holanda.

Ao lado de Chico Buarque, o compositor balano Gilberto Gil, que surgiu há pouco tempo, foi um dos mais citados, classificando-se com Lunik-9, Louvação e Ensaio Geral. As cotações foram dadas por Ari Vasconcelos, Silvio Túlio, Sérgio Pôrto, Leonardo Lenini e Juvenal Portela, do JORNAL DO BRASIL.

Das listas individuais foram lançadas no quadro de cotação as mais citadas nas listas. A votação de cada um foi assim:

Ari Vasconcelos — Canto de Ossanha — Olé, Olé — Tristeza — A Banda — Pedro Pedreiro — Apêlo — Tempo Feliz — Vem Chegando a Madrugada — Disparada e Louvação;

Silvio Túlio — A Banda — Ensaio Geral — Olé, Olá — Tristeza — Apêlo — Teresa — Sem Mais Adeus — Sonho de um Carnaval — Tempo Feliz e Lá Vem o Bloco;

Sérgio Pôrto — A Banda — A Rita — Lunik-9 — Mais Samba — Olé, Olá — Louvação — Tempo Feliz — Tristeza — Vem Chegando a Madrugada e Pedro Pedreiro;

Leonardo Lenini — Olé, Olá — Pedro Pedreiro — A Banda — Apêlo — Lunik-9 — Saveiros — Disparada — Tristeza — Vem Chegando a Madrugada e Quero que Vá Tudo pro Inferno;

Juvenal Portela — Olé, Olá — A Banda — Tempo Feliz — Ensaio Geral — Vem Chegando a Madrugada — Tristeza — Pedro Pedreiro — Louvação — Lunik-9 e Apêlo.

	Juvenal Portela JB	Ari Vasconcelos O CRUZEIRO	Silvio Túlio O GLOBO	Sérgio Pôrto ULTIMA HORA	Leonardo Lenine RADIO JB	Opinião Média
OLÉ-OLÁ (Chico Buarque)	★★★★★	★★★★★	★★★	★★★★	★★★★★	4,4
A Banda (Chico Buarque)	★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★	4,2
TRISTEZA (Haroldo Lobo-Nilinho)	★★★	★★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	4,2
ENSAIO GERAL (Gilberto Gil)	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★★	3,8
LOUVAÇÃO (Gilberto Gil)	★★★	★★★★★	★★★	★★★★	★★★★	3,8
APÊLO (Baden-Vinicius)	★★★	★★★★★	★★★	★★★	★★★★	3,8
PEDRO PEDREIRO (Chico Buarque)	★★	★★★★★	★★	★★★	★★★★	3,4
TEMPO FELIZ (Baden-Vinicius)	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	3,4
LUNIK-9 (Gilberto Gil)	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	3,2
VEM CHEGANDO A MADRUGADA (Adil de Paula-Noel Rosa Oliveira)	★★	★★★★	★★	★★★	★★★	3
DISPARADA (Teo-Vandré)	★★★	★★★★	★	★★	★★★★	2,6

AS COTAÇÕES VÃO DE UMA A CINCO ESTRELAS — Disparada e Ensaio Geral empataram em número de citações.



NA TELEVISÃO DOMINA A MEDIOCRIDADE

As cotações foram dadas por: Fausto Wolff, crítico de televisão do JORNAL DO BRASIL; Ivã Lessa, ex-crítico de televisão de Última Hora; Sérgio Augusto, redator do JORNAL DO BRASIL que ocupou interinamente a crítica de TV; Sérgio Pôrto, escritor, jornalista e comentarista de TV, colunista de Última Hora, e Valmir Aiala, irrecuperável vedor de televisão, quando doente, poeta e dramaturgo.

Foram levados em conta apenas os programas produzidos no Brasil, pois em vista das deficiências técnicas e humanas da nossa televisão, fatalmente, uma lista de dez melhores constaria praticamente apenas de produções estrangeiras, tais como Os Flintstones, Impacto, Os Invincíveis Royal etc., apesar das dublagens, via de regra, péssimas. Conseqüentemente, ao contrário das demais listas de fim de ano (cinema, teatro, literatura), esta não deve ser considerada como a lista dos Dez Melhores Programas de Televisão de 66, mas, sim, em uma tentativa de incentivo, a lista dos dez (que em verdade são 12, como explicaremos a seguir) programas assistíveis da televisão brasileira (particularmente, carioca e paulista).

Segundo os próprios votantes, foi muito difícil selecionar dez programas e por isso muitos constam na relação, apenas graças ao talento dos seus apresentadores, como Chico Anísio Show e Na Zona do Agrião, programa esportivo de João Saldanha, ou Mesas Redondas de Gilson Amado, que não é considerado, especificamente, um programa de televisão mas uma sala de aulas, graças às conhecidas deficiências técnicas do canal 9.

Cada um dos cinco votantes entregou uma lista de dez programas considerados os mais assistíveis do ano (sem ordem de preferências). Os programas que mais vezes aparecerem nas cinco listas constituiriam a lista definitiva. Houve, porém, três programas com o mesmo número de votos, sendo a lista ampliada para doze produções. Além desses doze foram também mencionados sem reunir número suficiente de votos: Jornal da Noite; O Circo do Carequinha; Elas e Elas; novela Ciúme; Show em Si... Monal.

OS DEZ MAIS

Concertos para a Juventude, TV Globo, canal 4, aos domingos pela manhã, audições de música clássica; Artigo 99, TV Continental, canal 9, de segunda a sexta-feira, aulas televisadas; Zona do Agrião, TV Globo, programa esportivo do comentarista João Saldanha, de segunda a sexta-feira; Jornal de Vanguarda, TV Excelsior, canal 2, telejornal produzido e apresentado pela equipe de Fernando Barbosa Lima;

Mesas Redondas, TV Continental, programa de debates e entrevistas, orientado por Gilson Amado; Corte Rayol Show, programa produzido em São Paulo e apresentado aos domingos à tarde, em vídeo-tape, pela TV Excelsior, tendo Renato Corte Real e Agnaldo Rayol como animadores; Uni Duni Tê, TV Globo, programa didático infantil, apresentado por tia Fernanda, de segunda a sexta-feira pela manhã; Hebe Camargo Show, programa produzido em São Paulo e

apresentado em vídeo-tape aos sábados à noite pela TV Globo, tendo Hebe Camargo como entrevistadora; Chico Anísio Show, TV Tupi, canal 6, humorístico, apresentado às quintas-feiras; Repórter Esso, TV Tupi, telejornal apresentado pelo locutor Gontijo Teodoro; TV Especial Bibi, musical de entrevistas, apresentado às quartas-feiras à noite, pela TV Tupi, por Bibi Ferreira; Moacir Franco Show, TV Tupi, apresentado às terças-feiras.

	Fausto Wolf	Ivan Lessa	Sérgio Augusto	Sérgio Pôrto	Walmir Ayala	Opinião Média
CONCERTOS PARA A JUVENTUDE	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	3,4
ARTIGO 99	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★	3
ZONA DO AGRIÃO	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	2,8
MESAS-REDONDAS	★★★	★★	★★★	★	★★★★	2,6
JORNAL DE VANGUARDA	★★	★	★★	★★★★	★★★	2,2
HEBE CAMARGO SHOW	★★	★	★★★	★★	★★	2
TV ESPECIAL BIBI	★	★★★★	★★★	—	★★★	2
CHICO ANÍSIO SHOW	★	★★★★	★	★★	★★	1,8
CORTE RAYOL SHOW	★★★★	●	★★	★	★★	1,8
REPÓRTER ESSO	★	★★★	★★	—	★★	1,6
UNI-DUNI TÊ	★★	★★	—	★★	★	1,4
MOACIR FRANCO SHOW	★	●	●	—	★★★	0,8

AS COTAÇÕES VARIAM DE ● A CINCO ESTRELAS



# caderno especial

JORNAL DO BRASIL — Rio de Janeiro, domingo, 1, e segunda-feira, 2 de janeiro de 1967

1966 foi um ano dos Estados Unidos. Menos no Vietname, onde um punhado de guerrilheiros manteve em choque o prestígio da maior potência da Terra (pág. 3). A Lua agora está mais próxima do que nunca (pág. 4). A preocupação de continuidade dominou as ações político-administrativas do Marechal Castelo Branco (pág. 5). O índice do custo de vida revela que o processo inflacionário persiste (pág. 6). O Vaticano interessou-se pelo problema da natalidade (pag. 7). A música popular brasileira inaugurou uma nova fase (pág. 8). A derrota do Brasil no Campeonato Mundial de Futebol acabou sendo acontecimento banal (pág. 9). Londres roubou a Paris a coroa da moda (pág. 10). Tudo isto aconteceu no ano da graça de 1966.

# 1966

## o ano que foi





Música



# Bandinhas deram o ritmo de uma nova música popular brasileira

Departamento de Pesquisa



Noel



Mário Reis



Chico



Donga



Jair, Nara, Chico



Tom



Elis

Ao som das marchinhas das bandas do interior a música popular inaugurou uma nova fase em 1966. O assunto está entregue ao tempo mas é quase certo que essa fase entrará para a história. Foi um ano que nos deu, já consagrado, o ritmo de Chico Buarque de Holanda, espécie de retorno às raízes tradicionais do samba e ao mesmo tempo um ponto de partida para a autêntica renovação de um gênero que se dizia esgotado.

Essa nova fase foi inaugurada pela A Branda, êxito popular sem precedentes no Brasil, através do qual, o público, até então meio afastado da música, despertou para o fato de que existe entre nós uma arte espontânea e de grande poder de comunicação, para o que contribuíram os festivais realizados em São Paulo e no Maracanzinho.

Foi em 1966 que o grupo *ê-ê-ê*, antes apontado como provável solução, passou a se ver ameaçado na transitoriedade de um estilo puramente comercial. Foi aí que também os chamados intérpretes modernos começaram a se ver diante de uma opção inevitável: ou continuam recorrendo ao bebop e a outras fontes semelhantes, mas também já gastas, ou se entregam a uma pesquisa séria, mais criativa do que imitativa.

Num capítulo à parte entra a música dita de protesto, mais antiga do que o próprio samba, porém só agora se propondo a entrar numa faixa de participação social.

## Nova encruzilhada

A música popular brasileira encontra-se, mais uma vez, numa encruzilhada. Os que já estudaram a fundo seus aspectos históricos, artísticos e técnicos, são unânimes em situar na década de 30 o seu primeiro grande período de maturidade. O samba, resultado de um processo evolutivo até certo ponto complexo, passou a viver a sua fase de ouro, segundo a expressão de Lúcio Rangel. Era samba o que compunham os homens do morro; era samba o gênero urbano que encontrou em Noel Rosa o seu grande intérprete e criador; era samba o que executavam os pequenos conjuntos que se inspiravam no choro, era samba a música estilizada da segunda fase de Ari Barroso; era samba o que cantava Moreira da Silva.

Além de tudo isso — sambas tão diferentes entre si, mas sempre sambas — havia outros gêneros de música popular brasileira, até hoje tidos como clássicos ou autênticos: as valsas-serestas, as canções, os ritmos de origem folclórica, as marchinhas, os chorinhos. Mas, aquilo que se supunha já cristalizado, começaria a desaparecer com o fim da própria década. Surgiu, então, a primeira encruzilhada.

Todos aqueles gêneros pareciam esgotados: algumas de suas figuras mais representativas haviam morrido, outras se afastaram dos meios artísticos, outras ainda entravam em fase de decadência. Ao mesmo tempo — época da guerra — o cinema e o disco americano passaram a dominar o mercado brasileiro; cantores como Frank Sinatra, Bing Crosby, Dick Haymes, orquestras do tipo Glenn Miller, Tommy Dorsey, Harry James, viraram moda. Não havia termo de competição entre os valores quase silenciosos da música brasileira. Pelo menos, a competição era impossível do ponto-de-vista criativo. Some-se a isso o fato de que, após a ida de Carmem Miranda para os Estados Unidos, o êxito de nossa música, lá, passou a ser coisa fundamental. Durante muito tempo — na opinião de brasileiros residentes nos Estados Unidos, como Aluísio de Oliveira e Laurindo de Almeida — apenas duas músicas nossas eram "realmente grandes": *Aquarela do Brasil* e *Tico-Tico no Fubá*. Ari Barroso foi glorificado e Noel Rosa, esquecido.

São ainda os estudiosos que situam em 1946 — ano em que Dick Farney gravou *Copacabana* — a época de transformação da música popular brasileira. Sendo impossível competir em termos criativos, apelou-se para o imitativo. Dick Farney cantava numa mistura de Sinatra com Crosby, em ritmo mais lento que passou a se chamar *samba-canção*, embora no fundo fosse um gênero calcado no *fox-slow*, e com arranjos imponentes, em geral de Radamés Gnattali, sempre com oportunidade para solos jazzísticos de saxofone, pistão, piano, violão elétrico, trombone.

Mas outras influências — ou imitações — se sucederam. O bolero, por exemplo, esteve em moda no Brasil por volta de 1950, a ponto de Gregório Barros ser ídolo permanente entre nós. Ainda que uma corrente forte se formasse contra isso — os Festivais da Velha Guarda, a regravação de sambas de Noel Rosa, o reaparecimento de Ismael Silva, Ataulfo Alves, Marília Batista, Sílvio Caldas e vários outros valores do passado, além da campanha iniciada pela excelente e já extinta *Revista da Música Popular* — não foi possível um reencontro com os origens.

A bossa nova surgiu em 1956, propondo-se a renovar, talvez em termos definitivos, aquilo que envelheceu na década de 30 e que agora vivia numa confusa mistura de influências. Mas, outra vez, não foi possível fazê-lo em termos essencialmente criativos. O jazz inspirou os nomes do novo movimento; fazer sucesso nos Estados Unidos continuou a ser a grande preocupação do músico brasileiro, a ponto de se lançar mão de todos os recursos nesse sentido, arranjos dissonantes, improvisações, versão de letras para o inglês, concertos no Carnegie Hall, gravações com participação de intérpretes daqui e de lá.

A bossa nova, porém, trouxe ao músico brasileiro a virtude de uma educação artística que ele não possuía, deu-lhe prestígio, profissionalizou-o, permitiu-lhe a descoberta de caminhos realmente novos, não a partir dela mesma, mas através de uma possível volta ao passado, como talvez pretenda fazer, daqui para a frente, Chico Buarque de Holanda. Mas a encruzilhada existe: Chico tenta o retorno, Baden Powell e Vinícius de Moraes oscilam entre o jazz e a samba de morro; Nara Leão, que até bem pouco era "a musa da bossa nova", regra-

va sambas antigos e entra pela faixa do protesto; Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e outros recorrem à temática regionalista; João Gilberto e Antônio Carlos Jobim mudaram pouco nesses dez anos de bossa nova; vários gêneros e variantes continuam a surgir, o sambalongo, o sambão, o sambabope, o samba-cool, todos apontados como um caminho a mais.

## Cantar e tocar

Há mil e uma maneiras de se interpretar música popular brasileira, hoje em dia, seja cantando ou executando qualquer tipo de instrumento. A bossa nova foi a responsável por essa liberdade interpretativa, dando ao cantor vários recursos vocais outrora proibidos e pondo ao alcance do arranjador uma infinidade de elementos que o samba desconhecia. Disso, porém, originou-se uma riqueza duramente atacada pelas correntes tradicionalistas, recaído os ataques no lugar-comum do jazz.

Os mesmos arranjos de Radamés Gnattali para os primeiros sambas-canções interpretados por Dick Farney e Lúcio Alves, a partir de 1946, apresentavam esse tipo de riqueza. Muitos violinos, metais, alguns instrumentos menos estridentes — houve a época do acordeon, a época do órgão, a época da celeste, mas o saxofone foi o preferido na infância do samba-canção — permitiam a Radamés vestir a música popular brasileira de maneira semi-erudita, a exemplo do que George Gerwin, num outro sentido, fizera com o jazz, em *Rhapsody In Blue* e *Porgy And Bess*.

O próprio samba tradicional, nos últimos anos, vinha sendo vestido pela mesma roupagem, mas por outros arranjadores. Lírio Panicali gravou um *long-play*, *Sambas do Passado*, no qual alguns dos nossos clássicos eram ouvidos em tom de quase *simfônico*. Severino Araújo, outro exemplo, agarrou-se ao jazz de todas as formas, mantendo apenas a percussão para conservar o rótulo de samba. Depois, os seguidores de Radamés: Renato de Oliveira, Gala, Léo Peracchi, Moacir Santos, o italiano Simonetti e tantos outros. Eram todos, porém, acompanhadores.

A bossa nova deu origem aos chamados pequenos conjuntos, não ao velho estilo, com violão, flauta e cavaquinho, mas nos moldes dos trios e quartetos americanos: piano, contrabaixo, bateria, violão. Uma espécie de música de câmara, como no estilo *cool* do jazz moderno, foi introduzida nas boates, nos shows, na televisão e no disco. Nos últimos três anos, em cada semana aparecia um novo trio, a partir do Tamba, que o maestro Júlio Medaglia considera "o primeiro conjunto estável de música instrumental bossa nova e que exerceria substancial influência nos padrões de execução musical fora do canto e violão". Hoje, eleva-se a mais de vinte o número desses conjuntos.

No que diz respeito ao canto, a evolução se fez no mesmo sentido. Pode-se dizer que o Quarteto em Cí, o MPB-4, os Cariocas (estes os pioneiros da vocalização coletiva *samba-jazzística*) estão para os já inexistentes Quatro Azes e Um Coringa, Anjos do Inferno, Três Marias; assim como os modernos trios e quartetos estão para os regionais de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Todos sofrem influência americana.

Mas, se essa influência é evidente nos arranjos, nos instrumentistas e nos conjuntos vocais, mais evidente ainda é nos cantores. Dick Farney fica como o primeiro exemplo histórico, logo seguido de Lúcio Alves. Em época bem mais recente, Agostinho dos Santos, Tito Madi, além de outros seguidores do samba-canção da fase anterior à bossa nova, imitaram os *crooners* americanos. No entanto, nunca foi tão exagerada a influência — ou imitação — como nos últimos anos, quando Wilson Simoni, Leni Andrade, Peri Ribeiro, Caubi Peixoto, Johnny Alf (que começou muito antes, parou e depois reapareceu), passaram a tomar todas as liberdades comuns ao jazz, mas estranhas ao samba, resultando disso uma confusão que vai do bebop às letras onde palavras em português se intercalam com expressões em inglês. Fora disso, perduraram o estilo quase falante de João Gilberto (que vem de Mário Reis) e as interpretações sussurrantes dos intérpretes de boate, quase todos sem muita voz.

O ano de 1966 — pôde-se observar no II Festival da Música Popular — mostrou, também, que todos esses estilos espúrios estão ameaçados. Os conjuntos vocais agradam mais quando cantam sem os excessos de Os Cariocas, assim como o próprio *ê-ê-ê* Roberto Carlos teve de abandonar seu fraseado estranho para ver sua música entre as finalistas. Elis Regina — e antes Maria Betânia — procuram interpretar com originalidade e força interpretativa, sem se apegar ao virtuosismo que leva Leni Andrade, por exemplo, a se transformar em papel carbono de Sarah Vaughan. E o melhor exemplo de sobriedade, na interpretação cantada, nos foi dada por Jair Rodrigues no mesmo Festival: mostrou êle, ao levar *Disparada* ao primeiro lugar com *A Banda*, que é possível dizer uma letra de música, e comunicá-la, sem que seja necessário recorrer às fórmulas mais gastas do jazz.

## Música e protesto

Alguns estudiosos já se vêm ocupando — como se estivessem diante de um fenômeno cem por cento novo — da chamada música de protesto, isto é, a música de participação social que teria resultado dos acontecimentos políticos de abril de 1964. De novo, porém, há apenas os termos do protesto: o que antes era a sátira, o anedótico, o conformismo irônico, a *charge* carnavalesca, a crítica bem humorada de sabor tipicamente carioca, mas acima de tudo inconsequente, transformou-se em canto de revolta, às vezes triste, às vezes virulento, às vezes repleto de metáforas que escapam tanto ao povo como à própria censura em vigor.

Data de meio século o exemplo destes versos bem conhecidos:

"O Chefe da Polícia pelo telefone mandou me avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar".

Aproveitando-se de letra de Perus dos Pés Frios para a música de Donga, daquele que seria o primeiro samba gravado, o carioca criava uma paródia para ridicularizar o Chefe da Polícia, Aurelino Leal, em sua participação na campanha contra o jôgo, em 1916. Não deixava de ser um protesto, embora sem outros objetivos além da sátira.

Mas as autoridades políticas, muito antes de *Pelo telefone*, já haviam inspirado nossos compositores populares. A musicóloga Maria Lira situa nos primeiros tempos da República estes versos carnavalescos:

"Fui ao Campo de Santana beber água na cascata encontrei o Deodoro dando beijo na mulata".

E Edgar de Alencar, recordando uma quadrinha muito cantada no Ceará, na época da derrubada das oligarquias do Norte, exemplifica:

"Vamos ao palácio arrancar à unha o velho Aclóil e o Carneiro da Cunha".

Nenhum Presidente da República, desde Deodoro, escapou ao humor poético dos nossos compositores populares. Marechal Hermes inspirou J. Carvalho Bulhões na conhecida marcha *O Filomena*, e Delfim Moreira, apesar de tão pouco tempo no Poder, foi vítima de um caterê de Eduardo Souto e K. K. Reco, cantado no mais puro estilo caipira:

"Nhô Derlim tem que vortá por vontade ou sem querê..."

Ao tempo de Artur Bernardes e mais tarde na era getulista, os temas políticos foram, por motivos óbvios, abandonados. Mas é ainda de Eduardo Souto esta marcha de 1929, focalizando o programa econômico do Governo de Washington Luis e que hoje seria incluída, certamente, no grupo das músicas de protesto, se conseguisse ser gravada:

"O pobre povo brasileiro não tem, não tem, não tem dinheiro o ouro vem do estrangeiro mas ninguém vê o tal cruzeiro".

Na década de 40 surgiram vários sambas e marchas de conteúdo social, alguns regrados recentemente por Nara Leão, como *O Trem Atrasou*. O modo de vida do brasileiro, particularmente do carioca, passou a ser assunto obrigatório no carnaval: a mulher do padeiro, a mulher do leiteiro, José, Amélia, o operário no trem, ficaram como tipos da música popular, assim como o pedreiro Valdemar, lembrado por Carlos Lacerda, num discurso, como símbolo do Estado da Guanabara:

"O Valdemar, que é mestre no ofício, constrói o edifício e depois não pode entrar".

Mas, do ponto de vista político, todas essas músicas eram meros registros inofensivos. Apareciam lado a lado com os cantos de amor ou com outras que fixavam fatos, personagens e costumes da época: Ibraim Sued, travestis, café-society, ir ou não ir para Brasília, macacas de auditório, futebol, seu talão vale um milhão, legião da boa vontade, monoquini, cabeleira de verão, Brigitte Bardot, deputado baiano — temas que os poetas de protesto, hoje, chamariam de *alienados*.

Não se pode fixar em termos definitivos a música de participação social de nossos dias. Artisticamente ela é tão válida quanto qualquer outra, desde que tenha as qualidades de um *Pedro Pedreiro*, para citar apenas um exemplo, e desde que possa ser compreendida, se é este o objetivo de quem a cria. Mas 1966 mostrou, em parte, que nenhuma das duas coisas foi plenamente atingida: a qualidade da música de protesto é muito discutível e seus criadores, não raro, abusam do hermetismo. Porque, se qualquer um pode compreender Amélia, muitos ainda não perceberam o que quis dizer o empolgado boladouro de *Disparada*.

## Chico e "A Banda"

Chico Buarque de Holanda e *A Banda*, mesmo que existissem em separado, teriam sido duas das coisas mais sérias ocorridas com a música popular brasileira em 1966. Chico, dono de uma bagagem ainda pequena, mas já expressiva, consagrou-se a partir de *Pedro Pedreiro* para chegar ao seu ponto mais alto em *Olé Olé*. Trata-se de um compositor de características urbanas, de grande força poética, original e autêntico. Não se filia à bossa nova, não sofre influências de fora, faz samba realmente diferente e nem por isso reivindica novos nomes para sua música.

Nisso, justamente, está seu grande valor. O samba, néle, não foge às mesmas raízes que inspiraram Noel e os outros compositores da década de 30, mas já não se pode dizer que êle é um sambista ao velho estilo. Nessa encruzilhada em que vive a música popular brasileira de agora, Chico Buarque de Holanda é algo mais do que uma sugestão: significa uma volta ao passado, no sentido em que essa volta é inevitável, mas representa ao mesmo tempo um passo à frente em relação à bossa nova.

Caetano Veloso, outro jovem compositor, abordou o problema num depoimento à *Revista Civilização Brasileira*:

"Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deva ser feita na medida em que João Gilberto o fez."