

[ENSAIOS CRÍTICOS]

[] []
[OUTRAS]
PALAVRAS

Biblioteca
Paraná



AQUARELAS E QUERELAS:

retratos do Brasil
na canção popular

Joêzer de Souza Mendonça

AQUARELAS E QUERELAS
Retratos do Brasil na canção popular



ANADARA BRASILIANA EDIÇÕES

1ª Edição - Copyright© 2024

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, distribuída, ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, incluindo fotocópia, gravação, ou outros métodos eletrônicos ou mecânicos, sem prévia permissão por escrito do autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Mendonça, Joêzer de Souza

Aquarelas e querelas : retratos do Brasil na canção popular / Joêzer de Souza Mendonça. --

1. ed. -- Paranaguá, PR : Anadara Brasiliana Edições, 2025.

ISBN 978-85-85063-35-1

1. Canções e música - Crítica e interpretação
2. Canções e música - História e crítica 3. Ensaio
brasileiros 4. Música popular brasileira - História
I. Título.

25-255172

CDD-781.630981

Índices para catálogo sistemático:

1. Música popular brasileira : História 781.630981

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

COORDENAÇÃO GERAL DE PROJETO:

Anadara brasiliana Edições

COORDENAÇÃO EDITORIAL:

Rosana Barroso Miranda

ASSISTÊNCIA EDITORIAL:

Dan Porto

REVISÃO ORTOGRÁFICA:

Aglaé Gil

DIAGRAMAÇÃO DE CAPA E MIOLO:

Yaidiris Torres

ILUSTRAÇÕES DE MIOLO:

Ivana Cassuli

Joêzer de Souza Mendonça

AQUARELAS E QUERELAS
Retratos do Brasil na canção popular



Curitiba, 2024

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
INTRODUÇÃO	7
MERITOCRACIAS MUSICAIS.....	11
Artur Azevedo e a música popular.....	12
Critérios da meritocracia musical.....	18
Catulo da Paixão: o violão vai à academia.....	19
A “moralização” do violão.....	21
Artur e Catulo: dois perdidos numa música “suja”	22
O SERTÃO EM TRÊS TEMPOS MUSICAIS.....	24
Primeiro tempo: o sertão idealizado.....	25
Segundo tempo: o sertão lúdico-realista	32
Terceiro tempo: o sertão ideologizado.....	36
AQUARELAS E QUERELAS: DOIS BRASIS NA MÚSICA POPULAR	45
Antecedentes musicais da exaltação do Brasil.....	46
O Brasil monumental do samba-exaltação	50
Desconstruções e reconstruções do monumento cívico tradicional.....	53
Aquarelas e querelas sob novo regime.....	58
Querelas patrióticas e musicais.....	66
ALIENADOS E ENGAJADOS NAS QUERELAS BRASILEIRAS.....	72
Caminhando e protestando.....	74
O interlúdio tropicalista.....	80
As querelas contra o <i>soul</i> brasileiro	81
2001 – UMA ODISSEIA MUSICAL.....	93
SOBRE O AUTOR.....	102

APRESENTAÇÃO

Este livro explora a música popular brasileira e mostra como cada canção carrega não só a expressão artística de seu tempo, mas também o peso das tensões culturais, políticas e sociais que moldaram sua criação e sua audiência.

A canção popular é vista aqui como um palco que revela nossos defeitos, conflitos e desejos, um instrumento de resistência e gatilho de fricções culturais, pois fazer música no Brasil é também participar ativamente de uma história em contínua evolução e ebulição.

Do samba ao *rock*, do baião ao *pop*, da roça à rua, este é um livro para aqueles que desejam entender o país por meio de suas canções, com um olhar atento sobre os contextos em que são criadas e as reações que despertam.



INTRODUÇÃO

Em sua *Carta de Achamento do Brasil*, Pero Vaz de Caminha relata como os habitantes nativos interagiram com as práticas musicais de seus recém-chegados colonizadores e futuros algozes: “Eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita... dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso...”¹

Em poucas linhas, a epístola de Pero Vaz aos portugueses estava antecipando que o processo de submissão cultural dos nativos os levaria a praticar obrigatoriamente a música “dos nossos”, a música lusitana, europeia.

Os padres jesuítas, desde sua chegada ao Brasil, em 1549, empregavam o canto como instrumento de catequese nas aldeias indígenas de duas maneiras: uma, usava a língua e as melodias tupis para ensinar as doutrinas cristãs; a outra, usava as melodias os instrumentos europeus para ensinar o evangelho na língua tupi. Mas a postura depreciativa de alguns religiosos em relação ao uso de instrumentos e cantos indígenas em atividades sacras levou à proibição dessa segunda prática².

As cartas do bispo Pedro Sardinha e do padre Manuel da Nóbrega, datadas de 1552, são registros de uma das primeiras queixas musicais em terras brasileiras. O bispo Sardinha queixou-se ao provincial da Companhia de Jesus em Portugal, padre Simão Rodrigues, de que os meninos tinham o costume de entoar “cantares de Nossa Senhora em tom gentílico” e “tanger certos instrumentos que estes bárbaros tanger e cantam quando querem beber seus vinhos e matar seus inimigos”. O padre Nóbrega respondeu que

¹ A *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Edição de base: Carta a El Rei D. Manuel. Dominus: São Paulo, 1963.

² Ver HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

“cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua e pelo seu tom” e tocar seus instrumentos era uma forma de atrair os indígenas e nada havia nessas atitudes que deformasse a fé católica³. No entanto, três anos após a chegada dos jesuítas, passou a ser permitido apenas o método que utilizava um texto cristão em tupi cantado com melodia europeia, a música “dos nossos”.

Quinhentos anos depois, as querelas em torno das músicas feitas no Brasil ainda persistem por outros meios e assumem outras formas. Por isso, escrever sobre a canção popular brasileira é repassar sons e histórias que se desenrolaram entre discussões sobre o que é nacional e o que é estrangeiro na música. É revisitar os contextos das muitas dissensões sobre o teor das letras e sobre o arranjo das músicas. Em momentos diferentes da história dos imperialismos culturais e econômicos, que cada vez mais tomam a forma de conglomerados internacionais do entretenimento, outras “cartas” já foram enviadas do Brasil ao estrangeiro, talvez em forma de remessas financeiras demonstrando que os brasileiros ainda se divertiam com a cultura e a música “dos nossos”, agora não mais em latim ou português lusitano, mas geralmente no idioma inglês.

Da longa e rica trajetória da fábrica inesgotável de canções do Brasil, escolhi escrever sobre canções que possuem em comum dois aspectos: o contexto histórico – ideológico que compartilham e o fato de terem suscitado reações polarizadas nos meios musicais, políticos e sociais. É claro que essas características parecem envolver todas as canções já feitas no país. Por isso, foi necessário fazer um recorte um tanto arbitrário de temas, tempos e músicas que certamente possui lacunas e ausências.

Exceto pelo primeiro capítulo, no qual abordei um grupo de canções produzidas em um período anterior ao advento dos meios de comunicação de massa (rádio, cinema, TV, internet), o material principal deste ensaio é a *canção das mídias*. Heloísa Valente, autora de livros sobre música e mídia, define a canção das mídias como uma “canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas

³ “Gentílico”, ou gentio, era uma expressão usada para diferenciar cristãos e pagãos. Trechos das cartas citados em HOLLER, M. *Os jesuítas e a música...*, p. 167-168.

de som (e/ou audiovisual) vigente que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras”⁴.

As letras das canções são as marcas mais elementares dos modos de enxergar o Brasil, mas os arranjos instrumentais, as dicções vocais e os procedimentos de melodia-harmonia-ritmo também deixam rastros onde ficam registrados os modos de cantar o Brasil em diferentes contextos estéticos e políticos. Uma canção pode apresentar um vocal grandiloquente e um arranjo orquestral imponente para louvar o Brasil, num tempo em que esses aspectos musicais eram valorizados pelos ouvintes adultos, enquanto outra canção ufanista pode ser tocada com guitarras elétricas e ritmos marciais a fim de ser apreciada entre os mais jovens em outra época.

Ciente da dificuldade e da falta de imparcialidade de ter selecionado canções e artistas por sua relevância artística e histórica, começo falando das canções do teatro musical brasileiro, nascedouro da indústria musical nacional em meados do século 19, e das querelas acendidas nos jornais da época sobre a moral e a ética daquelas canções. No início do século 20, os elementos da cultura popular continuavam sendo alvo de comoção pública e, juntamente com a canção, o instrumento violão também causava reações adversas em certos setores da sociedade.

No segundo capítulo, elaboro uma periodização sintética de três tempos que inclui as canções de artistas que, olhando da cidade para o campo, ora relembrou sua terra com nostalgia idealizada, ora descreveram as festas sertanejas e relações amorosas com alegria e malícia, ora expressaram sua consciência crítica sobre as dores do sertão.

O capítulo seguinte traz uma seleção de duas vertentes de canções populares brasileiras produzidas durante regimes autoritários, o período do Estado Novo e do governo militar: as canções que louvam a história e a natureza do país e aquelas que fazem uma revisão crítica de visões idealizadas sobre o Brasil.

Esses modos do fazer musical em diferentes contextos políticos abriram meu olhar para outro recorte de canções: aquelas que foram criticadas por supostamente representar uma submissão à

⁴ VALENTE, Heloísa. *A canção das mídias*. São Paulo: Via Lettera, 2003, p. 60.

política cultural e econômica dos grandes conglomerados midiáticos estrangeiros e/ou por não se engajar na resistência política às ações repressivas do Estado. Começando pela Bossa Nova e passando pelos movimentos da Jovem Guarda e da Tropicália, vamos encontrar nos anos 1970 a cena musical *Black Rio*, um movimento musical de artistas negros que na época foi considerado ideologicamente alienado pela esquerda e ideologicamente subversivo pela direita.

O histórico de querelas musicais se repetirá no século 21, porém, por outras vias e formas? Essa questão me levou a fazer, ao final deste ensaio, um pequeno exercício de futurologia sobre a canção popular brasileira, tendo em vista os novos ambientes digitais de performance musical e o trânsito de informações que possibilita novas fusões e modalidades musicais.

Meu objetivo é, às vezes de modo panorâmico, às vezes de modo particularizado, falar de canções que, observadas em conjunto, formam painéis que retratam nossos modos de ver a terra natal, nossas maneiras de enxergar os fatos históricos e políticos, nossos jeitos de fazer música quando entramos em contato com as culturas estrangeiras.

MERITOCRACIAS MUSICAIS

Na segunda metade do século 19, a canção popular e o violão eram artigos que não desfrutavam de prestígio social na cidade do Rio de Janeiro, a então capital do Império. Os critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura musical popular enxergavam “mau gosto” e imoralidade em muitas músicas e tipos de espetáculo. Apesar da resistência de alguns intelectuais, o dramaturgo Artur Azevedo (1855-1908) e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) foram fundamentais no processo de valorização da canção popular brasileira e da consolidação do violão como legítimo instrumento nacional.

Não é difícil explicar as objeções à música popular veiculadas na mídia impressa brasileira do século 19 e início do século 20. Há fartura de registros feitos por observadores europeus que, em sua passagem pelo Brasil, demonstraram espantos e pudores na visão dos espetáculos de rua propiciados pela polifonia de sons e cores advinda dos cortejos populares. Jean-Baptiste Debret foi um daqueles que ressaltava a “inexplicável e indecisa mistura” de sonoridades: “alamandas, lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada”⁵.

Na época em que Artur Azevedo passou a amalgamar os componentes musicais populares com a dramaturgia erudita, alguns colunistas emitiam seu parecer crítico nada amistoso sobre a presença de sons populares nos teatros da cidade. Catulo da Paixão Cearense também se veria no cerne de uma controvérsia que dividia os intelectuais entre os que vilipendiavam as práticas musicais populares e aqueles que buscavam legitimar a cultura popular como itens indispensáveis de uma identidade nacional que, nas primeiras décadas do século 20, estava em processo de fabricação intelectual e política.

⁵ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagens pitorescas e históricas através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978, p. 188.

Artur Azevedo e a música popular

Desde a *Revista do Rio de Janeiro em 1877* até sua última peça, *O Cordão*, Artur Azevedo, dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro, utilizou a estrutura do espetáculo de revista para, de fato, passar em revista os costumes, as tendências políticas e a vida cotidiana dos habitantes do Rio de Janeiro. A reunião de comédia musical com sátira social e política encontrou fértil terreno em suas dezenove revistas.

O teatro de revista teve grande sucesso de público na segunda metade do século 19, tendo se firmado como uma retrospectiva jocosa dos fatos e costumes de cada ano. Seus temas eram perpassados por falas de duplo sentido e ambiguidades “apimentadas”, estimulando a picardia por meio de danças, diálogos e letras de canções bastante irônicas e maliciosas. Sua estrutura vinha da ópera-cômica e do espetáculo de *vaudeville*, formatos sem a mesma respeitabilidade social que a ópera e a tragédia⁶.

As músicas compostas e/ou adaptadas para cada revista de ano eram uma colcha de retalhos que incluía “a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, a marcha, a valsa, o fado e árias de óperas e operetas conhecidas”⁷. Numa mesma peça, os espectadores poderiam ouvir canções de anônimos autores populares e paródias de conhecidos trechos musicais de operetas cômicas de Jacques Offenbach e de óperas mais sérias de Giuseppe Verdi, para citar apenas dois dos ilustres compositores europeus cujas melodias mais famosas ganhavam versos satíricos no teatro de revista carioca.

Os personagens podiam ser caricaturas polêmicas de indivíduos conhecidos, como o Sr. João José Fagundes Rezende e Silva, satirizado por meio do personagem Barão de Caiapó, da revista de ano *O Mandarin* (de 1888), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; ou podiam representar tipos sociais comuns, como o português, o

⁶ PAIVA, Salvyano C. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

⁷ ROCHA JR, Alberto. *Teatro Brasileiro de Revista: de Arthur Azevedo a São João-del-Rey*. Tese em Artes Cênicas, ECA/USP. 2002, p. 92.

caipira, o malandro⁸. Não escaparam, também, os mulatos e as tias “baianas”, como a personagem Sabina, vendedora de laranjas da revista de ano *A República* (1890), dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outro personagem bastante importante era a figura do *compère*, uma espécie de mestre-de-cerimônias responsável por dar continuidade de ação aos números e atos isolados da peça.⁹

Ao abordar o surgimento do teatro de revista no Rio de Janeiro, Flora Sussekind avalia que a aceleração das reformas urbanas parece ter impactado a sociedade de tal maneira como se ela “necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autocontrole e um projeto coletivo de futuro”¹⁰.

Nessa modificação da paisagem social, as diversas configurações de classe percebiam-se no “mesmo palco” caracterizado como “um dos raros espaços de manifestação pública em que amplos setores de uma sociedade estruturalmente complexa encontravam alguma identidade”¹¹. Diferentes círculos sociais se encontravam na representação do cotidiano do cidadão e, assim, colaboraram para o sucesso do teatro de revista.

Essas interações eram marcadas tanto pela resistência de parte da classe intelectual aos formatos estéticos considerados incultos e imorais, quanto pela atuação de dramaturgos e músicos de formação erudita. Inclusive, a atuação desses seria um agente facilitador no processo de reconhecimento social de práticas musicais populares.

Nas peças de Artur Azevedo, essas práticas musicais estavam distanciadas dos espaços e criadores de origem, os habitantes negros do Rio de Janeiro. Entretanto, as transformações promovidas

⁸ ROCHA JR, Alberto. *Teatro Brasileiro de Revista*, p. 87. O gatuno (na revista *O Rio de Janeiro em 1877*, O vadio (em *O Mandarim*) e O capadócio (em *Mercúrio*) também estiveram representados. O malandro foi título de revista de 1886: *O Bilontra*. Todos os títulos são peças de Artur Azevedo. Informações sobre títulos e datas de estreias em RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

⁹ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 103.

¹⁰ SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 8.

¹¹ MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, p. 36.

pelo ímpeto urbanizador do Rio de Janeiro naquela época seriam comentadas pelo comediógrafo em sua transposição dos problemas daqueles habitantes na revista de ano *Mercúrio*:

*Casa véia no monturo
Sinhô moço vai deitá
Ah! Huê! Ah! Huá!
A rua dos preto jê vai se acabá
Oculelê! Ocubabá!*¹²

O ritmo musical que sustentava esses versos era o jongo, dança de roda de origem africana que combina sapateado e umbigada e que contribuiu para o surgimento do samba. Além disso, a revista retratou, embora por meio da estereotipagem da fala, as problemáticas sociais e expressões culturais da população afro-brasileira. Nesse caso, tratava-se das reformas urbanas promovidas na gestão de Pereira Passos, que desapropriou e derrubou muitas casas e prédios para dar lugar a um longo corredor norte-sul na cidade.

Além do caráter polêmico da representação sarcástica de eventos e indivíduos, a interação de tradições musicais e artísticas originária de diferentes setores sociais também não seria pacífica e totalmente bem acolhida pela imprensa do Rio de Janeiro. Segundo o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, Artur Azevedo procurava manter sua posição de “escritor erudito e gramaticalmente correto” e afastar-se do popularesco¹³. No entanto, sua condição de *revisteiro*, uma denominação pejorativa dada aos revistógrafos, o posicionava como colaborador do sucesso de uma espécie de “música suja” entre seus colegas intelectuais.

O próprio Azevedo, nos versos da revista de 1896, *A Fantasia*, encarregou-se de uma definição para o teatro de revista:

*Pimenta sim, muita pimenta
E quatro, ou cinco, ou seis lundus,
Chalaças velhas, bolorentas,
Pernas à mostra e seios nus*

¹² Os trechos das letras mencionadas doravante foram extraídos de Rocha Júnior, 2002.

¹³ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*, p. 106.

A adesão de Azevedo a esse modelo teatral lhe traria objeções. Sua revista *O Tribufe* teve má repercussão entre seus pares da intelectualidade da capital e *A Fantasia* foi criticada por utilizar “procedimentos cômicos que, segundo intelectuais da época, rebaixam o nobre, o trágico e o elevado, as qualidades do melhor drama, a paródia, tornando-o um gênero inferior”¹⁴.

Artur Azevedo respondia às objeções tanto pela imprensa quanto por meio das próprias músicas de suas peças. Em 1904, ele escreveu um artigo, intitulado “Em Defesa”, em que dizia preferir “uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantufalados e mal escritos, em que se castiga o vício e se premia a virtude”¹⁵. Escreveu, também, que

a opereta é igualmente um gênero condenado; mas quem poderá negar que Meillac e Halévy, associados à Offenbach, produzissem verdadeiros primores, e quem poderá negar também que a partitura de *[La Fille de] Madame Angot* consagrasse para sempre o nome de Lecoq? (*A Notícia*, 12.03.1896).

Em um número musical da revista *O Mercúrio*, Azevedo pôs os seguintes versos:

*Dizem muitos que a Arte
essa deusa que tem culto em toda parte
menos na nossa terra
dos revisteiros sofre impertinente guerra:
engano, puro engano!
Pode haver arte na revista no ano*

A predominância do teatro de revista no final do século 19 foi vista como um sinal da decadência artística e cultural do teatro nacional. O professor e diretor teatral Fernando Mencarelli analisa que as críticas ao teatro ligeiro, à opereta e ao café-cantante obedeciam a uma visão que exaltava a tradição da grande tragédia e

¹⁴ ROCHA JR, Alberto. *Teatro Brasileiro de Revista*, p. 227.

¹⁵ SEIDL, Roberto. Artur Azevedo. Rio de Janeiro: ABC, 1937, p. 165.

da alta comédia e que falhava em desconsiderar que esses gêneros estavam ligados à tradição do teatro popular¹⁶.

O escritor Coelho Neto, maranhense radicado no Rio de Janeiro, criticava acidamente o teatrinho

[que] atraía o povo com a nudez dos coros femininos, com as partituras saltitantes, com a fantasia fescenina das operetas e com o enxame alegre do mulherio que começava a forçar os costumes patriarcais, escandalizando a cidade com o luxo pimpão dos trajos, com as maneiras desabridas, com a troça, com as orgias. O gênero bufo impôs-se¹⁷.

As fortes críticas se dirigiam à licenciosidade, ao caráter jocoso e à deselegância, mas também deixam entrever uma disposição para repudiar os novos padrões artísticos que nasciam do hibridismo cultural a reboque das transformações urbanas da sociedade moderna. Tratava-se de um prelúdio da rejeição da elite dominante às formas de uma embrionária indústria cultural.

Em contrapartida, Artur Azevedo atuou como pioneiro na consciência de um posicionamento junto à florescente indústria cultural e na maior repercussão de uma música identificada com as raízes nacionais. Na coluna “O teatro”, do jornal *A Notícia* (17/12/1894), Artur Azevedo publicou as palavras de Moreira Sampaio:

O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide das nossas prateleiras para o pasto das traças e baratas.

Lundus, maxixes, tangos e modinhas, assim como a cançoneta, um estilo de canção satírica comum nos espetáculos do teatro de revista, foram gêneros musicais mobilizados com grande sucesso popular para acionar ambiguidades licenciosas, o duplo sentido das

¹⁶ Sobre a crítica que apontava o teatro de revista como uma fase decadente do teatro brasileiro, ver MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta*; Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/SNT, s/d; J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960, tomos 1 e 2.

¹⁷ COELHO NETO. *Compêndio de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Francisco Alves, 3ª edição, 1929, [1905], p. 158-159.

letras que apresentavam um tratamento jocoso de temas eróticos e questões políticas. A nascente indústria cultural não desprezaria as possibilidades comerciais desses gêneros de boa recepção popular. Não por coincidência, entre as primeiras gravações realizadas pela Casa Edison no Brasil, registram-se lundus, tangos, valsas e dobrados, em geral, sucessos do século anterior, como “As laranjas da Sabina” e “Isto é Bom”¹⁸.

As revistas de ano que requisitavam canções, lundus e maxixes em boa parte do espetáculo garantiram maior repercussão social para os estilos musicais populares. Entretanto, a música desses espetáculos era executada por orquestras de instrumentos da cultura erudita, como violinos, clarinetas e flautas. Assim foi que músicos ligados à tradição operística ou orquestral organizavam números musicais de origem e circulação social bastante diferente. Como exemplo, a revista de ano *O Bilontra* tem os versos de Azevedo e a música do maestro Gomes Cardim, que inseriu nos números musicais tangos, canção espanhola, paródia de “*La Donna è mobile*” (da ópera *La Traviata*, de Verdi), jongo e lundu.

No entanto, Assis Pacheco, autor da ópera *Moema* (1889), recebeu críticas bastante negativas por suas músicas e os arranjos para a revista *O Tribofe*. A seção “Artes e Artistas” do periódico *O Paiz* (19/06/1892) criticou a orquestração desequilibrada, a banalidade das melodias e o excesso de tangos e lundus da revista, chamando atenção para o fato de que “o talentoso compositor nacional não se sente à vontade com um libreto desse gênero, que participa mais da opereta do que da ópera cômica e mais exige do estro do que dos conhecimentos técnicos”.

As revistas de ano de Artur Azevedo são um reflexo das modernizações nas relações urbanas e culturais e, embora atenuassem os ritmos populares por meio de arranjos orquestrais, também subvertem os limites socialmente demarcados para as práticas musicais populares e eruditas.

¹⁸ Vale mencionar a gravação pioneira de “Ave Maria” (sem indicação de autoria). “As laranjas da Sabina”, gravada em 1906 pela cantora Pepa Delgado constava no repertório da revista *A República*, de Artur e Aluísio Azevedo. “Isto é Bom”, de autoria de Xisto Bahia, gravada em 1902, por Baiano.

Crítérios da meritocracia musical

Os critérios da meritocracia musical da imprensa do Rio de Janeiro denotavam alguns componentes éticos e estéticos. Vez por outra, esses componentes surgiam interconectados em textos que criticavam a impropriedade do “insulto baixo, em linguagem rasteira de espelunca, [...] a imoralidade sem folha de parreira, a tolice desengraçada e um churrilho de asneiras”, itens que desagradavam pelo aviltamento ético e pela degradação estética da forma teatral de peças “sem nexos nem disposições teatrais” (*Diário de Notícias*, 28/02/1887).

Por outro lado, as peças de Artur Azevedo, de forma geral, eram vistas como diferentes “das outras do mesmo gênero” pelo tratamento parcimonioso de “lundus, maxixes, fandangos e outros requebros” e pelos “belos versos cômicos” (*Gazeta de Notícias*, 16/08/1896). Não se deve descartar o fato de que aquelas músicas estavam distanciadas dos espaços e contextos sociais e culturais de origem, além de interpretadas por grupos orquestrais e não por formações musicais que incorporassem violão e instrumentos de percussão.

Se a crítica da imprensa parece poupar Azevedo de objeções mais severas, isso não ocorre por causa do reconhecimento social do teatro de revista e do repertório musical popular, mas pelo comedimento do dramaturgo no trato de gêneros musicais populares e pelo menor teor de licenciosidade das situações cômicas e maior refinamento dos diálogos. Em suma, os méritos estéticos estavam relacionados à moderação no uso de estilos populares como o lundu e o maxixe e os critérios éticos eram medidos pela purificação da linguagem popular. No final do século 19, a música popular granjearia valorização social somente quando seus produtos circulavam reformulados pela tradição musical erudita, seus jargões verbais eram atenuados e sua musicalidade posta a serviço de uma nascente indústria cultural.

Em 1914, durante recepção a diplomatas estrangeiros no palácio do Catete, Chiquinha Gonzaga tocou ao violão o sucesso popular de sua autoria, o *Corta-Jaca*. Como a programação musical do evento era de responsabilidade de Nair de Teffé, esposa do então

presidente Hermes da Fonseca, o fato foi noticiado como escândalo pela oposição¹⁹. Em discurso parlamentar, Rui Barbosa reprovou a presença de músicos e música populares em cerimonial oficial. Sua fala demonstra uma tentativa de desqualificação estética do cancionário popular, uma vez que o corta-jaca, gênero que segundo Barbosa não passava de “irmão gêmeo do batuque, do cateretê e do samba”, havia entrado no palácio presidencial “com todas as honras da música de Wagner”²⁰.

Os critérios da meritocracia musical de Rui Barbosa polarizam as formas musicais ao se classificar a música de Chiquinha Gonzaga como artefato marginal que não pode merecer o *status* de centralidade e referência conferido à música culta europeia. Por outro lado, as transformações urbanas e o cosmopolitismo da sociedade do Rio de Janeiro de fins de século 19 produziram reações a essa crescente valorização das manifestações populares. Reações pautadas em quatro prerrogativas:

condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense²¹.

Catulo da Paixão: o violão vai à academia

No dia 5 de julho de 1908, Catulo da Paixão Cearense fez um recital no auditório do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Convidado pelo diretor do INM (Instituto Nacional da Música), o maestro Alberto Nepomuceno, este sim, cearense de nascimento, o

¹⁹ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901- 1957. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 20.

²⁰ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna: 1996, p. 13.

²¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das letras. 2003, p. 30.

maranhense Catulo da Paixão²² cantou para uma plateia que incluía os compositores de música sinfônica Francisco Braga e Henrique Oswald. Além da novidade da presença de um trovador popular no centro da música erudita, Catulo acompanhou-se ao som de um violão, instrumento perseguido pelo preconceito:

o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras²³.

Embora no Brasil do século 19 o violão fosse um instrumento de grande aceitação popular e a modinha tivesse adentrado os salões da corte, o violão era também associado à vadiagem. O fato de que muitos de seus praticantes populares fossem negros e mestiços era motivo de objeções preconceituosas.

Esse aspecto social do violão é tratado por Lima Barreto em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1915, em que o personagem Ricardo-Coração-dos-Outros se aborrece com o fato de seu rival musical ser negro:

Não que ele [o personagem Ricardo] tivesse ojeriza aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso a tocar violão era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava²⁴.

²² O pai de Catulo, o ourives Amâncio José da Paixão, nascido no Ceará, era tratado de Cearense pela clientela. Isso levou Catulo a adotar esse apelido como sobrenome. Catulo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, Maranhão. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1880.

²³ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 700.

²⁴ Este e outros trechos do livro extraídos de BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Martin Claret, 2001 [1915].

Se vigora a interpretação de que o personagem Ricardo, frequentador dos salões da elite da cidade, é figura ironicamente calcada na conduta pública de Catulo da Paixão, seu rival no romance de Lima Barreto seria inspirado no compositor e cantor negro Eduardo das Neves, famoso em seu tempo por temperar lundus e modinhas com trovas satíricas sobre acontecimentos históricos ou escândalos sociais recém-ocorridos.

O que parece um pequeno retrato de dois compositores populares emerge como um painel da meritocracia musical da sociedade. Catulo cortejava a elite a fim de moralizar o violão, enquanto Eduardo das Neves não usufruía do mesmo acesso. O estilo irônico dele parecia ética e esteticamente inadequado diante das modinhas e serestas perpassadas de versos bem comportados daquele.

A “moralização” do violão

Ainda que o sucesso da fase “modinheira” de Catulo entre a elite intelectual do começo do século 20 promovesse o reconhecimento sociocultural daquele instrumento e daquele gênero musical, a entrada do violão no recinto da música erudita foi apenas o lance inicial de um longo percurso a ser percorrido pelos violonistas populares na meritocracia musical da sociedade brasileira.

Uma crítica publicada no *Jornal da Tarde* (07/05/1916) a respeito de um recital de violão de Brant Horta e Ernani de Figueiredo destaca que “debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira [...] O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas”. É bem verdade que o violão não tinha um repertório que empregasse as possibilidades de expressão a partir das técnicas europeias, o que desprestigiava esse instrumento entre os músicos eruditos²⁵.

A influência de Catulo está menos na poética sentimentalista dos seus versos e mais na temática sertaneja dos conteúdos e na “moralização” do violão. Como o próprio Catulo dizia, “quem

²⁵ TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 194.

o tocasse [o violão] era um desacreditado [...] Moralizei o violão, levando-o pela primeira vez aos salões mais nobres desta capital”²⁶.

Se sua linguagem poética era tida como afetada e sua vaidade pessoal dava razão a ironias, suas letras “caipiras” foram bastante apreciadas, contribuindo para a visibilidade, ainda que idealizada, dos habitantes rurais esquecidos na dinâmica de urbanização do país. Seus versos permeados de sugestões imagéticas do bucolismo e da inocência atribuídos à vida rural, como em “Luar do Sertão” e “Cabocla de Caxangá” (ambos em parceria com o violonista João Pernambuco), levou Mário de Andrade a considerá-lo “o maior criador de imagens da poesia brasileira”²⁷.

A passagem do violão e da modinha para o *status* de gênero e instrumento musicais legitimamente nacionais também esteve permeada de apologias de teor populista. Sílvio Romero, no número inaugural da coluna “O que é nosso” no jornal *Correio da Manhã* (19/09/1926), declarava:

Se vocês querem poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por estes rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos de alpercatas e chapéu de couro, e peçam-lhe uma cantiga (Romero, 1926).

Ecoavam, então, os argumentos de Policarpo Quaresma, o nacionalista quixotesco do livro de Lima Barreto, que dizia a sua irmã: “Mas você está enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede”.

Artur e Catulo: dois perdidos numa música “suja”

Se os espetáculos das revistas de ano, com sua amálgama de gêneros musicais, denotavam a heterogeneidade do convívio público da sociedade do Rio de Janeiro, não se pode deixar de dizer

²⁶ MAUL, Carlos. *Catullo*. Guanabara: São José, Edição do autor, 1971, p. 39.

²⁷ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 68.

também que o aceite intelectual e social da heterogeneidade estética dos números musicais do teatro de revista era concedido mediante a atenuação dos caracteres considerados “impróprios” para o consumo dos espectadores. Vale perguntar se esse abrandamento dos aspectos musicais do maxixe e do lundu não era também uma forma de espoliação da cultura afro-brasileira ao trazer para o palco suas criações culturais e ao mesmo tempo deixar seus produtores originais de fora do teatro.

Ainda que uma parte da intelectualidade e da alta sociedade rejeitasse as expressões musicais populares, outra parte consistia de intelectuais e artistas que fizeram circular novas ideias e cooperaram para a dinâmica da renovação musical a partir da valorização de canções consideradas “impróprias” por alguns setores da elite social e da crítica cultural. Artur Azevedo e Catulo da Paixão compareceram de forma relevante nesse debate ao introduzirem as formas musicais da cultura marginalizada em suas obras ora menosprezadas ora estimadas, justamente pelo seu caráter popular e pelos aspectos de subversão da meritocracia musical dominante.

O SERTÃO EM TRÊS TEMPOS MUSICAIS



Em diversos momentos da história, a música que canta o sertão se serviu de conceitos românticos e idealizados e também de projetos românticos e ideológicos. Gêneros musicais como a toada sertaneja, e depois a embolada, o baião e o forró, incorporaram o bucolismo dos cenários e as atividades sertanejas, a jocosidade dos comportamentos, dos festejos e do imaginário lúdico local e a formação de uma consciência crítica em relação ao subdesenvolvimento econômico de uma enorme região do país.

Estas três características de conteúdo (o bucolismo, a jocosidade e a consciência crítica) podem ser ouvidas em inúmeras canções populares de períodos distintos. Contudo, sem subestimar a presença concomitante dessas três temáticas nos contextos sociais, podemos traçar uma configuração panorâmica de três momentos históricos da representação do sertão na música popular brasileira composta, primordialmente, por músicos que cantam o sertão a partir de sua condição urbana. O material selecionado é a voz do cantor urbano, gravada e divulgada nos meios de produção musical da cidade, e seu olhar para os lugares do sertão paulista e nordestino.

As referências sociais e culturais do compositor musical passam por integrações e rupturas que alteram sua autoconsciência histórica. Da construção de novos referenciais surge a intenção de cantar temas relacionados ao contexto histórico em que está situado. Assim, se no começo do século 20 o sertão esteve representado em retratos musicais de tintas pastoris, e se nos anos 1960 o sertão foi visualizado no cenário de protesto político, essa diferença se deve aos processos históricos e sociais distintos mobilizados naqueles períodos. Desse modo, a delimitação temática em três fases históricas resulta da distinção dos eventos sociais e políticos e da ênfase concedida por alguns dos principais compositores a determinados temas.

Primeiro tempo: o sertão idealizado

Na música de alguns compositores populares no início do século 20, o retrato do sertão surge marcado pelo bucolismo, pelo excesso sentimental derivado da saudade e da melancolia. Muitas letras das suas canções se mostram carregadas de um romantismo que então idealizava o cenário sertanejo. Essa temática pastoril e rural encontrava sua modulação musical nos estilos da toada, da embolada e do batuque sertanejo (esse também chamado de pagode caipira).

A idealização do sertão tem sua grande propulsora na toada “Luar do Sertão”, gravada em 1914, cuja letra é do poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense e a música é de autoria controversa, pois a melodia do músico João Pernambuco também seria uma apropriação do tema popular anônimo “É do Maitá”. A canção contrapõe a beleza da paisagem do campo à frieza da vida urbana e descreve o cenário campestre com alto teor de romantismo.

*Ah que saudade
Do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão*

*Este luar
Cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão
Não há, ó gente, ó não
Luar como este do sertão*

*A gente fria
Desta terra sem poesia
Não se importa com esta Lua
Nem faz caso do luar*

*Ai quem me dera
Que eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra
E dormindo de uma vez*

Catulo da Paixão e João Pernambuco já haviam sido parceiros na embolada “Cabôca de Caxangá”, gravada em 1913 por Eduardo das Neves. A letra dessa canção congrega a fauna e a flora do sertão, tudo mesclado a nomes de pessoas, localidades e expressões do linguajar regional:

*Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente
Essa gente tão valente do sertão de jatobá
E o danado do afamado Zeca Lima
Tudo chora numa prima e tudo quer te traquejá*

*Cabôca de Caxangá
Minha cabôca venha cá*

*Queria ver se essa gente também sente
Tanto amor como eu senti
Quando eu te vi em Cariri
Atravessava um regato no patau
E escutava lá no mato
O canto triste do urutau [...]
Há muito tempo lá nas moita da taquara
Junto ao monte das coivara
Eu não te vejo tu passar
Todo os dia até a boca da noite
Eu te canto uma toada
Lá de baixo do indaiá*

Maria Amélia de Alencar avalia que essa forma de tratamento nostálgica e idealizada obedece à

tradição romântica do motivo do exílio, adequada à nostalgia dos que haviam deixado o campo em busca da cidade, como ocorria no Brasil daquela época. Nessas canções surgia um campo edenizado, distante e puro, para o qual se sonhava voltar um dia²⁸.

²⁸ ALENCAR, Maria Amélia. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. In: *Atas do III Congresso Latinoamericano de Músicas Populares*, Bogotá, 2000, p. 6.

Esse modelo de representação idílica do sertão está presente em canções como “Maringá”, de Joubert de Carvalho; “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira; “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo; “Casa de Caboclo”, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto. Canções como essas entoam melodias reconhecidas pelo ouvinte por causa do sentimento de triste nostalgia, como a saudade da moça que foi embora:

*Maringá, Maringá,
Depois que tu partiste
Tudo aqui ficou tão triste*

a tristeza serena do campo:

*Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Pois o jeca quando canta
Dá vontade de chorar*

a dor da rejeição amorosa:

*No rancho fundo
De olhar triste e profundo
Um moreno canta as mágoas
Tendo os olhos rasos d'água*

Ao mesmo tempo, a idealização do sertão percorre as letras das canções, como em “Guacyra”, canção de Hekel Tavares e Joraci Camargo, gravada por Raul Roulien em 1933:

*Adeus, Guacyra
Onde a lua pequenina
Não encontra na colina
Nem um lago pra se oiá*

“Minha Palhoça”, samba-de-breque de J. Cascata, de 1935, combina a simplicidade lírica do sertão,

*Mas se você quisesse morar na minha palhoça
Lá tem troça e se faz bossa
Fica lá na roça, à beira de um riachão
E à noite tem violão
Uma roseira cobre a banda da varanda*

*E ao romper da madrugada,
Vem a passarada, abençoar nossa união*

com versos que revelam que o campo está se modernizando:

*Tem um cavalo
Que eu comprei em Pernambuco
E não estranha a pista
Tem jornal, lá tem revista
Uma Kodak para tirar nossa fotografia
Vai ter retrato todo dia*

Os compositores e cantores dessas músicas não residiam no sertão nordestino ou na roça paulista, sendo alguns deles migrantes dessas regiões que se tornaram artistas bem-sucedidos na cidade.

Para Elizabeth Travassos, “roça e sertão podem ser invocados em canções cujo discurso cidadão trai a distância entre o sujeito da canção e o objeto que ele canta”²⁹. A autora demonstra a existência da dissonância entre cantador e canção na toada “Chuá Chuá”, em que certas interpretações vocais altissonantes, a pronúncia gramaticalmente correta e o sabor seresteiro da melodia revelam o contraste entre a condição urbana do cantor e o cenário pastoril que a canção busca representar.

Em gravação de 1927, os versos de “Belezas do Sertão”, de Augusto Calheiros, Luperce Miranda e Nelson Paixão, já reprovavam essa dissonância:

*Tem muita gente cantando
Belezas do meu sertão
Mas, por certo, tem faltado
O amor à alma e à expressão*

Catulo da Paixão Cearense também reagiu com desgosto quando soube do sucesso da embolada “Cabocla de Caxangá” como música de carnaval das camadas populares cariocas. Ele

²⁹ TRAVASSOS, Elizabeth, Nostalgia, sátira, celebração: sobre os modos de cantar a roça e o sertão. In STARLING, Heloísa; MARTINS, Bruno. *Imaginação da terra: memória e utopia na moderna canção popular brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 24.

registrou seu descontentamento, e até arrependimento, em uma *Carta Aberta aos Sertanejos*³⁰. No entanto, a apropriação urbana de ritmos oriundos do interior paulista ou do sertão nordestino e a poetização da cultura sertaneja nas produções musicais da cidade já caminhava em processo irreversível, se tornando uma moda na então capital do Brasil. Em 1916, ano seguinte ao pedido de desculpas de Catulo, uma quadrinha folclórica do bumba-meu-boi se espalhava pelo carnaval, “O meu boi morreu”:

*O meu boi morreu
Que será de mim?
Manda buscá outro, ó maninha
Lá no Piauí*

Além disso, João Pernambuco já aproveitara seu sucesso “Cabôca de Caxangá” para organizar o Grupo de Caxangá, conjunto musical que reunia músicos como Caninha, Donga e Pixinguinha, todos trajados de nordestinos nos bailes de carnaval. Ainda em 1916, o maestro Luís Moreira, anotaria versos de sua autoria numa gravação em disco Odeon de “O meu boi morreu” e acabaria constando como autor da toada, a qual foi incluída no espetáculo de teatro de revista *O Meu Boi Morreu*, de Raul Pederneira e J. Prazeres, que estreou em abril daquele ano.

O tráfego urbano de uma música e sua reutilização em diferentes modalidades de espetáculo, o aproveitamento de um tema musical folclórico em festejos urbanos e a adoção estereotipada de costumes de uma cultura (linguagem, figurino, música) com vistas à performance não eram novidade no meio musical da capital do país. A novidade era que a circulação das canções passava a ser mediada pela percepção de autoria e pela incipiente indústria fonográfica. Para Jorge Caldeira, a gravação musical em disco envolvia “ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada em meio social amplo, por meios mecânicos”³¹. Esse novo cenário também valia para os intérpretes urbanos de música sertaneja, tendo em vista que esses músicos se mostravam integrados ao funcionamento do circuito musical urbano e midiático do início do século 20.

³⁰ Cf. *Florilégio dos Cantores*, Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1915, p. 81-85.

³¹ CALDEIRA, Jorge. *Voz macia: o samba como padrão de música popular brasileira, 1917-1939*. Dissertação de Sociologia, FFLCH/USP, São Paulo, 1987, p. 17.

Esses novos sucessos musicais urbanos que representavam a roça e o sertão eram uma mescla de romantismo bucólico e comichidade. Se, de um lado, o alagoano Augusto Calheiros era bem-sucedido na poetização idealizada da terra, como em “Belezas do Sertão”, ele também gravava músicas cômicas como “Os Três Matutos”, sem autoria conhecida, acompanhado dos “Turunas da Mauriceia”. Nessa linha, Mário Pinheiro já gravara em 1917 “O Matuto”, de Marcelo Tupinambá (pseudônimo de Fernando Lobo) e Cândido Costa, canção que alavancou o tratamento satírico das temáticas sertanejas por meio de cocos, cateretês e emboladas que alcançariam grande sucesso popular:

*No cemitério os mortos
Se alevantaram
Uns aos outros perguntaram
Que eu havera de querer?
Nas catacumbas os defunto
Inté gemia
No céu as coruja ria
Eu mesmo não sei por que, ah!*

*Pro sertão do Ceará
Tomara eu já vortá
Tomara eu já vortá*

Nos anos 1920, conjuntos como o Grupo de Caxangá, os Turunas da Mauriceia e os Turunas Pernambucanos ampliaram o domínio das músicas regionalistas. O violonista João Pernambuco legou alguns clássicos do cancionero sertanejo que acentuavam o teor cômico e lúdico que caracterizavam aquelas canções: “Seu Coitinho pegue o boi”, “Sodade Cabocla” (em parceria com E. Tourinho), “Perigando”, “Catirina”. Estas duas últimas canções são temas de origem folclórica que receberam arranjos de João Pernambuco.

Para estudiosos do tema,³² o apelo regionalista e nacionalista desse repertório ecoava as propostas dos grupos intelectuais

³² ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville, Rua, Campinas*, 1: 113-136, 1995; Alencar, *Cultura e identidade nos sertões...*, p. 6.

modernistas, que criticavam as canções urbanas e massificadas e valorizavam os estilos e temas rurais. Como veremos adiante, o debate sobre o que é uma manifestação cultural nacional autêntica ou legítima voltaria na década de 1960. Desta vez, matizada por ideais de politização da cultura popular.

De fato, como aponta Mauro Braga,

a questão agrária, os aspectos ligados à posse da terra e à exploração do trabalhador rural, ausente até os anos de 1920, só vai aparecer periféricamente na canção brasileira dos anos de 1930 e 40. E realidade, a reforma agrária só aparece em nosso cancioneiro quando se transforma, nos anos de 1960, em parte da agenda nacional³³.

Uma das poucas exceções é a canção “Terra Seca”, de Ary Barroso, cujos versos abordam a exploração do trabalhador rural:

*O nêgo tá moiado de suó
Trabáia, trabáia, nêgo
Trábaia, trabáia, nêgo
As mãos do nêgo tá que é calo só
Trabáia, trabáia, nêgo
Trabáia, trabáia, nêgo
Ai, meu sinhô, nêgo tá véio
Não aguenta!
Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta...*

No entanto, nem sempre as canções que entoavam a saudade de casa ou a sátira dos costumes sertanejos, eram próprias para os salões de dança. As marchinhas de carnaval e o samba cumpriam mais adequadamente esse papel de convite à dança. Na metade dos anos 1940, porém, a música de carnaval passava por uma fase de declínio. Além disso, vivia-se a ascensão do bolero estrangeiro e do samba-canção de conteúdo romântico e melancólico. Foi nessa cena musical que um sanfoneiro como Luiz Gonzaga começou a mostrar como se dança o baião.

³³ BRAGA, Mauro. *Considerações sobre como o Brasil rural foi retratado pela MPB em sua época de ouro*. In Starling; Martins, *Imaginação da terra...*, p. 49.

Segundo tempo: o sertão lúdico-realista

*Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção*

Esse o início de “Baião”, canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cuja gravação de 1946 pelo grupo Quatro Ases e Um Coringa (com Gonzaga na sanfona), prometia ensinar uma dança nova para a cidade. Luiz Gonzaga não foi o inventor do baião, mas foi o músico que formatou as características desse estilo para o público urbano. Ele mesmo se dizia um “sanfonizador”,³⁴ que mesclava as melodias de xotes, xaxados e arrasta-pés que ouvira na sua juventude, no interior do Ceará, às letras de Humberto Teixeira, seu parceiro de composição por vários anos. Teixeira afirmava que o baião era um ritmo comum no Nordeste e que ele e Gonzaga teriam somente urbanizado o baião. Assim como a indumentária de Gonzaga, adaptada do figurino do cangaceiro Lampião, a música também passava pelo processo de estilização.

E de onde é que vem o baião? Na canção de Gilberto Gil, “vem debaixo do barro e do chão”, é sustentada pelo “sopro divino que sobe pelos pés da gente” e “se lança pela sanfona afora”³⁵. Numa versão menos poética, o baião procede de canções ibéricas e, a observar a tendência à bemolização da terça, da quinta e da sétima da escala musical, remete a melodias e harmonias mouras. Tem traços do coco e do maracatu e sua linha vocal remete aos cantadores de viola e aos aboios.

O baião e seus congêneres rítmicos nordestinos têm acentuado caráter animogênico, uma qualidade de ser dançável. A essa propriedade rítmica aliou-se uma nova instrumentação, em que o violão foi substituído pela sanfona ou acordeão. Saíram Augusto Calheiros e os Turunas da Mauriceia e entravam em cena Luiz Gonzaga, a zabumba e o triângulo. Vale lembrar que o baião já era conhecido como matéria-prima de danças antes de Luiz Gonzaga, como revela a letra de

³⁴ MARCELO, C.; RODRIGUES, R. *O fole roncou!* Rio de Janeiro: Zahar, 2012, pp. 22-23.

³⁵ “De onde é que vem o baião”, faixa do compacto simples *Gilberto Gil*, 1976.

um “samba nortista” de Luperce Miranda, gravado por Jararaca (Jorge Luís Calazans) em 1928:

*Baiana eu vou mergulhando
No compasso do baião
Requebra mais baianinha
Machuca meu coração*

Diferentemente de tantas canções das décadas anteriores, os ritmos e temas eram extraídos da vivência sociogeográfica do autor, as letras apresentavam uma paisagem mais realista do sertão nordestino e seu conteúdo nostálgico revelava uma saudade sem sentimentalismo.

Essas características estão presentes numa das canções mais representativas do sertão musical, “Asa Branca”, de Gonzaga e Teixeira. Gravada em 1947, a canção é uma toada imemorial retrabalhada pela dupla. O retrato realista (“Que fornalha, nem um pé de plantação / Por falta d’água perdi meu gado”) se combina à poesia sem melodrama (“Quando o verde dos teus olhos se espalhar na plantação / Eu te asseguro, não chore não, viu”). O cantor e trabalhador que foi tentar a vida em outras paragens menos áridas só voltará quando a chuva possibilitar a vida. Não por acaso, anos depois, Luiz Gonzaga gravou “A volta da Asa Branca”, em que agora há “terra molhada”, “mato verde” e “a asa branca canta”.

Nas canções sertanejas das primeiras décadas do século 20, não comparece a estrutura de opressão dos latifúndios e do coronelismo. O modelo agrário e a subserviência também não estão em debate no baião de Gonzaga e Teixeira, visto que o sertanejo tudo atribui à vontade de Deus. Ainda que de forma implícita, sua música “Paraíba”, gravada em 1950, aborda questões político-partidárias, mesmo que o texto sobre a participação do governo da Paraíba nos eventos que levaram à Revolução de 1930 viesse a tomar um sentido malicioso para se referir a mulheres fortes:

*Hoje eu mando um abraço
Pra ti, pequenina
Paraíba masculina
Muié macho, sim, senhor*

Com o novo parceiro Zé Dantas (José de Souza Dantas Filho), Luiz Gonzaga expressaria de forma mais contundente as diferenças de tratamento do governo brasileiro em relação ao Sul e ao Norte. O cordel, talvez por sua proximidade com a palavra escrita, sempre foi direto em suas referências políticas. Utilizando a estrutura do cordel, Zé Dantas se mostra explicitamente politizado em “Vozes da Seca”, gravada em 1953:

*Seu doutô os nordestino
Têm muita gratidão
Pelo auxílio dos sulista
Nessa seca do sertão
Mas doutô uma esmola
A um homem que é são
Ou lhe mata de vergonha
Ou vicia o cidadão
[...]
Dê serviço a nosso povo
Encha os rio de barrage
Dê cumida a preço bom
Não esqueça a açudage
Livre assim nós da esmola
Que no fim dessa estiage
Lhe pagamo inté os juro
Sem gastar nossa corage*

Em contraste com a descrição das paisagens áridas do interior nordestino, surge outro tema nas gravações de forró e baião na década de 1950: a ambiguidade licenciosa, o duplo sentido malicioso. Devido ao contexto social de moralidade sob maior restrição, é evidente que o conteúdo sensual das canções dos anos 1950 estava longe da malícia escancarada do forró dos anos 1970 (dos cantores Genival Lacerda e João Gonçalves) e do teor altamente erotizado do forró eletrônico dos anos 1990/2000.

Alguns autores investiram na descrição poética e sem rodeios da capacidade de sedução do corpo feminino (“O cheiro da Carolina” e “Cintura Fina”), incluindo o próprio despertar feminino para o amor, como no “Xote das Meninas”: é sobre “toda menina que enjoa da

boneca” e que não quer mais usar sapato baixo e sim “meia comprida” e “vestido bem cintado”³⁶.

O lúdico malicioso esteve presente na música do maranhense João do Vale, como na satírica “Peba na Pimenta” (xote em parceria com José Batista e Adelino Rivera), gravada por Marinês, em 1957:

*Benta foi logo dizendo
Se ardê, num quero não
Seu Malaquia então lhe disse
Pode comê sem susto
Pimentão não arde não
Benta começou a comê
A pimenta era da braba
Danou-se a ardê
Ela chorava, se maldizia
Se eu soubesse
Dessa peba não comia
Ai, ai, ai seu Malaquia
Ai, ai, você disse que não ardia
Ai, ai, tá ardendo pra daná*

O tratamento jocoso também se encontra em canções do paraibano Jackson do Pandeiro, como no sucesso “Sebastiana”, coco de Rosil Cavalcanti. Estreada em 1953, essa canção divertia o público com o molejo rítmico da voz de Jackson e com a brincadeira da umbigada de sua parceira de palco Almira Castilhos, no refrão “E gritava A-E-I-O-U-Ipsilone”.

O ano de 1953 também marca o ápice da curta internacionalização do baião por meio do sucesso de “Muié Rendeira”, tema popular adaptado pelo compositor Zé do Norte e que faz parte da trilha sonora de “O Cangaceiro”, filme que também estilizava o imaginário do cangaço e cuja música foi premiada no Festival de Cannes. No ano anterior, o baião “Kalu” teve seu acompanhamento instrumental

³⁶ “O cheiro da Carolina”, de Amorim Roxo e Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, gravada em 1956; “Cintura Fina” e “Xote das Meninas” são frutos da parceria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, gravadas por Gonzaga em 1950 e 1953, respectivamente.

gravado em Londres pela orquestra de Roberto Inglês, enquanto a voz fora gravada no Rio de Janeiro pela cantora Dalva de Oliveira, nos estúdios da gravadora Odeon.

Assim como ocorrera no processo de popularização musical e midiática do baião, o cinema também contribuía para a criação de um sertão imaginário e idealizado por meio de figurinos, imagens e enredo. Nesse caso, as vozes de Luiz Gonzaga, Marinês e Jackson do Pandeiro ao menos providenciavam um escape realista, seja pelo retrato mais crítico (embora sem descartar completamente o romantismo e a idealização) da vida sertaneja, seja pela sátira maliciosa dos comportamentos.

No final da década de 1950, a apresentação ora lúdica, ora realista do sertão seria recontextualizada pela ênfase numa mentalidade ideológica e partidária. Foi como se a canção sertaneja fizesse a passagem de “ópio do povo” para “razão crítica” do engajamento popular.

Terceiro tempo: o sertão ideologizado

No início dos anos 1960, grupos intelectuais atuantes no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) formulavam propostas de desenvolvimento econômico para a região Nordeste. As análises dos especialistas visavam combater alguns dos principais males que assolavam a região: as relações de trabalho entre latifundiários e trabalhadores rurais, a seca empobrecedora e a migração de grandes contingentes humanos para outras regiões do país.

Essas questões permearam a visão de intelectuais universitários, cineastas, dramaturgos e compositores populares sobre o sertão nordestino. O repertório musical passaria a dar maior ênfase à situação de miséria e abandono por conta da conscientização ideológica do subdesenvolvimento econômico. Isto não quer dizer que os compositores nordestinos só tivessem enxergado criticamente seu contexto local por meio dos olhos do engajamento político e ideológico. Por exemplo, no disco *Marinês e sua Gente*, lançado em 1960, já se ouvia a canção “Depois da Asa Branca”, de Antonio Barros, cujos versos resumem o diagnóstico sobre as dificuldades da terra:

*Os açude da água doce
Com os tempos se secou
Como os óio que chora muito
Com saudade de quem lhe deixou*

Vale ressaltar que a ideologia do ISEB não responde sozinha pela influência ou relação de ideias entre aquele instituto público e o Cinema Novo e, por extensão, a música popular. Conforme aponta Marcelo Ridenti, já estava constituída “uma estrutura de sentimento compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros a partir do final dos anos 1950, que perpassou muitas obras de arte do período”³⁷. Essa estrutura de sentimento mescla a solidariedade e a denúncia social das condições de vida degradantes no campo e na cidade como base de propostas artísticas que contribuíssem para a conscientização política e social das classes populares³⁸.

Na década de 1960, certos círculos intelectuais, como os Centros Populares de Cultura (CPC) ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), davam prioridade à manifestação artística que mobilizasse a ação política. A arte engajada na conscientização crítica e na contestação ideológica, quando ligada à visão cultural nacional-popular, desfrutava de maior prestígio entre os músicos politizados. Essa visão partilhava o conceito de cultura popular como fator legitimador da autêntica identidade nacional. Em se tratando de música, os ritmos e instrumentos musicais de raiz brasileira eram valorizados em detrimento da cultura estrangeira. Assim, os gêneros musicais de matriz nordestina, sertaneja ou afro-brasileira recebiam o selo da ideologia nacional-popular. O sertão idealizado de décadas passadas era, então, ideologizado.

A canção “Carcará”, de João do Vale e José Cândido, espelha essa faceta de ideologização do sertão. A canção fazia parte do espe-

³⁷ RIDENTI, Marcelo. *O campo no imaginário do cinema e da música popular brasileira nos anos 1960*. In Starling; Martins, *op. cit.*, p. 142-143.

³⁸ Ridenti indica que o conceito de estrutura de sentimento foi desenvolvido por Raymond Williams em distinção aos conceitos de ideologia e visão de mundo, pois a estrutura de sentimento poderia dar conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (*Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 134-135). No dizer de Maria Elisa Cevasco, “a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social” (*Para Ler Raymond Williams*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 158).

táculo teatral de protesto “Opinião”, que estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, ano do golpe militar no Brasil. A letra de “Carcará” propicia um realismo descritivo sem metáforas de esperança:

*Carcará, pega, mata e come
Carcará, não vai morrer de fome
Carcará, mais coragem do que homem*

A letra que descrevia a luta pela sobrevivência da ave carcará, representação da brutal e inóspita condição humana, era acrescida de um texto declamado em que constavam dados estatísticos das graves dificuldades da região nordestina extraídos de um relatório da SUDENE, órgão federal criado para o desenvolvimento socioeconômico do Nordeste.

O maranhense João do Vale integrava-se também à corrente de músicos sintonizada com o engajamento político-musical, como se observa nas canções do único álbum solo gravado por João do Vale, *O Poeta do Povo*, de 1965. Nesse LP, havia espaço para a maliciosa “Peça na Pimenta” e o xote dançante “Pisa na fulô”, e também para canções rascantes como “Carcará”, tocantes como “Minha história” (em parceria com Raimundo Evangelista) e politizadas como o samba “A voz do povo” (com Luiz Vieira):

*Meu samba é a voz do povo
Se alguém gostou
Eu posso cantar de novo
Eu fui pedir aumento ao patrão
Fui piorar minha situação
O meu nome foi pra lista
Na mesma hora
Dos que iam ser mandados embora
Eu sou a flô que o vento jogou no chão
Mas ficou um galho
Pra outra flô brotar
A minha flô o vento pode levar
Mas o meu perfume fica boiando no ar*

Nessa canção, há uma combinação poética entre denúncia social e esperança revolucionária. Já em outra, “Pra mim não”,

composta com Marília Bernardes, a consciência da questão racial escancara um realismo sem poetização sentimental e otimista:

*Dizem que acabou a escravidão
Mas pra mim não, pra mim não [...]
Eu conheço um dito assim
Todos nós somos irmãos
E o sol nasceu pra todos
Pra mim não, pra mim não
Lá vai eu de sol a sol
Os meus calos é só na mão
Só um cego é que não vê
Que eu dou lucro a meu irmão
Mas pra mim não*

Em 1964, o cineasta Glauber Rocha lançava *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que é, ao mesmo tempo, alegoria política e manifesto cultural desafiador que envolve a consciência do subdesenvolvimento, a frustração das esperanças do morador do sertão, o imaginário religioso e folclórico e a revolta do homem do campo. Tudo embalado por músicas de Sérgio Ricardo ao estilo do cordel e letras de Glauber Rocha que funcionam como comentários dos acontecimentos passados no filme. Não há sanfonas e triângulos; a instrumentação musical está reduzida ao denominador mínimo, o violão, em sintonia com o enxugamento visual presente na fotografia seca e as paisagens áridas do filme.

A voz de Sérgio Ricardo entoava o desejo de liberdade dos personagens, como em “Perseguição/O sertão vai virar mar”, em que o narrador canta o verso “Se entrega, Corisco”, o qual é seguido da resposta “Eu não me entrego, não, eu não sou passarinho pra viver lá na prisão [...] Me entrego só na morte de parabelo na mão”³⁹. Ao final, o sertão penoso dos personagens Manuel e Rosa “vai virar mar e o mar virar sertão”, o que é tanto uma promessa quanto uma advertência:

³⁹ Parabelo é a corruptela de “parabellum”, por sua vez, apelido da pistola Luger P08, arma empunhada por cangaceiros como Lampião.

*Tá contada minha história
Verdade, imaginação
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
O mundo anda errado
Que a terra é do homem,
Nem de Deus nem do diabo*

A relação do nordestino sertanejo com a religião comparece no enredo do filme desde seu título. Os personagens Deus e Diabo não seriam indivíduos, mas símbolos da religião ou da fé (Deus), na forma do poder terreno da Igreja ou do messianismo independente, e da opressão agrária (Diabo), na forma do coronelismo e dos grandes latifúndios. A representação musical e cinematográfica das condições socioeconômicas do sertão assimilava a ideia de povo num contexto que, segundo Marcelo Ridenti, mesclava o projeto desenvolvimentista para o Nordeste, a reforma agrária e a mobilização popular no processo revolucionário brasileiro⁴⁰.

A religião também não parece estar do lado do povo sofrido, conforme a letra de "Procissão", canção gravada no compacto *Gilberto Gil - Roda e Procissão*, em 1966:

*Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu
As mulheres cantando tiram versos
Os homens escutando tiram o chapéu
Eles vivem penando aqui na terra
Esperando o que Jesus prometeu
[...]
Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem*

⁴⁰ RIDENTI, Marcelo. *O campo no imaginário do cinema e da música popular...*, p. 161.

*Meu sertão continua ao deus-dará
Mas se existe Jesus no firmamento
Cá na terra isto tem que se acabar*

Embora os dois últimos versos criem uma expectativa de que a intervenção divina venha a operar uma mudança no estado real das coisas, a religião não deixa de ser vista como o ópio do sertanejo. Gilberto Gil diria que essa canção foi feita segundo a ótica marxista de crítica à religião, “bem ao gosto do CPC”⁴¹. A canção, porém, ao mesmo tempo que enxerga o fator de alienação na religião, também está do lado da fé (“Eu também tô do lado de Jesus”, diz a letra). Inclusive, a música se inicia com um cantar coletivo típico das ladinhas de pedir chuva:

*Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai-nos chuva em abundância
Meu Jesus de Nazaré*

O que na visão crítica da religião é conformismo alienante, na canção de João do Vale é fé resignada e esperança, como em “A Lavadeira e o Lavrador”:

*Eu vi a lavadeira pedindo sol
E o lavrador pra chover
Os dois com a mesma razão
Todos precisam viver*

A letra da canção traz o pedido desesperado (“Ó Deus poderoso / Faça chover no sertão”), a desconfiança

*Nessa hora eu queria ter força e poder
Pra acabar com a miséria
E fazer no sertão chover
Vocês vão me censurar*

*Mas veio na imaginação
Nem tudo é santo de Deus
Pois Deus não tem coração*

⁴¹ GIL, Gilberto. *Todas as Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 56.

e, por fim, a resignação:

*Depois, veio a lavadeira
Soluçando a reclamar
Dez dias que não faz sol
Pra minha roupa secar
Se eu não entrego a roupa toda
Doutor não vai me pagar
Se amanhã não fizer sol
Ai, meu Deus, o que será
Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição
O que eu pensei ainda há pouco
Agora peço perdão
Só uma força de cima
Controla a situação
Um povo querendo inverno
Outro querendo verão*

O ideário nacional-popular e o engajamento político estudantil estavam presentes nos festivais de música da década de 1960. Além de delimitar o que poderia ser um autêntico gênero musical brasileiro, a ideologização da música popular concedia menor importância a ritmos e letras associados ao entretenimento e à passividade política e priorizava as canções que representassem o processo político revolucionário. Assim, dava-se preferência a ritmos menos animogênicos ou dançáveis e estimulava-se o aspecto logogênico em que os textos das canções comunicassem uma mensagem politizada.

O compositor Carlos Lyra, um músico cidadão, cosmopolita e ligado à bossa nova, também aderiu às propostas político-musicais dos Centros Populares de Cultura (CPC) e compôs “Pau de arara” em parceria com Vinicius de Moraes, poeta que não se tornou conhecido exatamente pelo ativismo de protesto político. Ainda assim, essa canção expressava a dificuldade dos migrantes nortistas em estabelecer-se nas metrópoles. Só cantar o xaxado não era suficiente, pois a música podia ser somente uma distração da conscientização política:

*Eu um dia cansado que tava da fome que eu tinha
Eu não tinha nada que fome que eu tinha*

*Que seca danada no meu Ceará
Eu peguei e juntei um restinho
De coisas que eu tinha
Duas calça velha e uma violinha
E num pau-de-arara toquei para cá
E de noite eu ficava na praia de Copacabana
Zanzando na praia de Copacabana
Cantando o xaxado pras moças olhar*

Esta música combina partes cantadas e recitadas que retratam o desencanto do migrante sem melhores perspectivas na cidade:

*Vou voltar para o meu Ceará
Porque lá tenho nome
Aqui não sou nada,
Sou só Zé-com-fome
Sou só Pau-de-arara
Nem sei mais cantar*

Esta canção integrava o LP *4º Festival da Balança*, de 1965, um registro ao vivo de um show universitário promovido pelo centro acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade Mackenzie e cujas faixas reuniam canções antigas de Dorival Caymmi e também músicas politicamente engajadas, como “Hora de Lutar”, de Geraldo Vandré, e o *medley* que incluía “Missa Agrária” (de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri) e “Carcará”.

“Disparada”, de Téo de Barros e Geraldo Vandré, cantada no Festival da TV Record, em 1966, simboliza o alto teor ideológico que foi atrelado à música de raiz nordestina. É uma canção contagiante pela sua construção musical simples aparelhada de poesia descritiva da tomada de consciência crítica. O narrador da canção diz que “na boiada já fui boi” e que vivia como num sonho, pois ser “boiadeiro era rei”:

*Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando
As visões se clareando*

*As visões se clareando
Até que um dia acordei
Então não pude seguir
Valente lugar-tenente
De dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente*

Luiz Gonzaga não promovia o mesmo olhar em suas canções sobre o sertão, ainda que sua visão não fosse desprovida de crítica. O sertão musical de Gonzaga dava proeminência à memória nostálgica, aos festejos alegres, às danças e à culinária, enfim, a todo um imaginário de afetividade. Mesmo o olhar crítico não deixava de proporcionar um sentimento de esperança.

Por sua vez, a cantora Marinês aceitou entrar no projeto musical de resistência política. Ela, que já havia substituído Nara Leão em algumas apresentações do show “Opinião” (no mesmo papel que viria a ser de Maria Betânia), lançou em 1967 o disco *Marinês*, repleto de canções de protesto: “Disparada”, “Procissão”, “Aboio”, de Gilberto Gil e Capinam, “Mutirão”, de Sérgio Ricardo, entre outras.

No entanto, por uma combinação de pressões políticas e artísticas, esse disco teve pouca divulgação, levando Marinês de volta às canções que abordavam um sertão sem enunciações políticas e ideológicas.

Cinquenta anos depois das primeiras gravações no início do século 20, o sertão musicado, seja romantizado, satirizado ou politizado, havia adentrado o espaço urbano, havia sido apropriado pela indústria fonográfica e tinha despertado nostalgia, malícia e consciência de classe em multidões de compositores e ouvintes. Ainda assim, as canções não esgotaram o repertório de temas e modos de cantar o sertão, até porque não há um sertão, mas sertões. Mais diversificados e particulares do que aqueles apresentados aqui, pois como escreveu Guimarães Rosa em seu *Grande Sertão: Veredas*, “o sertão é quando menos se espera”.

AQUARELAS E QUERELAS: DOIS BRASIS NA MÚSICA POPULAR

A canção “Aquarela do Brasil” foi um dos grandes sucessos gravados em 1939. Quase duas décadas depois, ao explicar as razões que lhe motivaram a compor esta canção, Ary Barroso disse que teve a ideia de “libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado”. Disse ainda:

De dentro de minh’alma extravasara um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, de gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso⁴².

Dois aspectos musicais contribuíram para a construção desse Brasil grandioso na canção popular: o vocal gravado pelo “Rei da Voz”, o cantor Francisco Alves, e o arranjo instrumental grandiloquente, assinado pelo maestro Radamés Gnatalli. Em vez das vozes ligeiras de Carmen Miranda e Araci Cortes, convocou-se o vozeirão de Francisco Alves; em vez do costumeiro acompanhamento instrumental de flauta-pandeiro-cavaquinho, adotou-se a orquestra de naipes jazzísticos e orquestrais.

Numa época em que o choro, o samba de morro e a marchinha de carnaval eram estilos de grande aceitação popular e comercial, Ary Barroso deu preferência, em “Aquarela do Brasil”, a uma melodia épica e a um conteúdo ufanista que se adequavam ao espírito nacionalista do governo de Getúlio Vargas. Essa canção costuma figurar como o nascedouro do “samba-exaltação”, estilo musical de mensagem cívica retumbante. De fato, o sucesso de “Aquarela do Brasil” motivou a criação de mais sambas com instrumentação sinfônica e melodia

⁴² Entrevista citada em CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. p. 179.

épica em louvor à terra brasileira. Por isso, esta canção é nosso ponto de partida para observarmos os processos de construção de um Brasil monumental na música popular. Antes, porém, é necessário rever as raízes do ufanismo musical popular brasileiro.

Antecedentes musicais da exaltação do Brasil

“Aquarela do Brasil” não foi a canção pioneira das exaltações nacionalistas. A monumentalização dos feitos históricos e da natureza brasileira já possuía alguns antecedentes musicais.

O ano de 1902 marcou como o ano das primeiras gravações musicais em disco no Brasil, sendo também o ano em que o cantor e compositor Eduardo das Neves lançou a marcha “A Conquista do Ar”, em homenagem ao voo de Santos Dumont que contornara a Torre Eiffel, em Paris, em outubro de 1901. Nessa canção, também conhecida como “Santos Dumont”, o ufanismo do verso “A Europa curvou-se ante o Brasil” é extrapolado pelo ardor patriótico do refrão: “Terra adorada é o meu Brasil / Ó Terra amada de encantos mil”.

Em 1923, Valdemar Henrique compõe “Minha Terra”, de versos ufanistas que ressoam também a prosaica nacionalidade brasileira de Deus:

Este Brasil tão grande e amado

É meu país idolatrado

[...]

Este sol, este luar, estes rios e cachoeiras

Estas selvas, este mar, este mundo de palmeiras

Tudo isto é teu, ó meu Brasil

Deus que te deu

Ele, por certo, é brasileiro

Brasileiro como eu.

Em 1933, o cantor Augusto Calheiros gravou a canção “Alma de Tupi”, de Jararaca (José Luís Calazans). De andamento lento, quase uma seresta, sua letra começa orgulhando-se da mestiçagem: “Sou caboclo brasileiro / Tenho sangue de guerreiro / Descendente de Tupi”. Os versos seguintes se detêm em elogios às paisagens naturais (as “cascatas”, as “matas”, o “céu azul”) com um lirismo embevecido

pelas particularidades insuperáveis do Brasil: “Tenho visto outras terras, como a nossa nunca vi”; “Céu azul cheio de estrelas como não existe igual”; “A imagem da bandeira desta terra brasileira neste mundo é sem rival”. As duas marcas da canção “Alma de Tupi”, o orgulho racial e a visão do paraíso natural, estarão presentes no cancionário de exaltação nacionalista, seja nos hinos pátrios oficiais ou em marchinhas e sambas populares.

Em 1939, Francisco Alves e Dalva de Oliveira gravaram o samba “Brasil”, composição de Benedito Lacerda e Aldo Cabral. Essa canção também sugere uma alma de tupi, mas agora esta herança indígena desponta civilizada pelo progresso inexorável:

*Brasil, és no teu berço doirado [sic],
um índio civilizado e abençoado por Deus
[...]
Tudo em ti nos satisfaz
Liberdade, amor e paz
No progresso em que te agitas*

O conteúdo poético dessas canções estaria em concordância com o teor de exaltação cívica dos hinos patrióticos oficiais, como o *Hino da Independência do Brasil* e o *Hino da Proclamação da República*⁴³. Composta em 1909, a letra de Joaquim Osório Duque Estrada para o *Hino Nacional Brasileiro* faz uma descrição heroica do passado e do futuro do Brasil e, em conjunto com o arranjo musical de timbres marciais e o caráter épico de sua melodia, talvez tenha repercutido como paradigma de glorificação monumental do país para os compositores populares⁴⁴.

⁴³ O Hino da Independência, composto em 1822, é de autoria de D. Pedro I (música) e Evaristo da Veiga (letra). O Hino da República data de 1890 e foi composto por Leopoldo Miguez (música) e Medeiros e Albuquerque (letra).

⁴⁴ A melodia do Hino Nacional, do compositor Francisco Manuel da Silva, data de 1831. A primeira letra escrita para esta melodia é de 1833, de autoria de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva. Outras letras teriam sido escritas para o Hino, sendo que a letra atual é de Duque Estrada, que a inscreveu em um concurso nacional realizado em 1909 a fim de selecionar uma letra para a composição. Essa letra passou por avaliações setoriais do governo e debates na imprensa e foi oficializada somente em 1922, às vésperas das comemorações do centenário da independência (ver PEREIRA, Avelino R. S. *Hino Nacional Brasileiro: que história é esta?* *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 38, 1995, p. 21- 42).

Após o decreto oficial da recém-inaugurada República brasileira que abriu concurso nacional para a criação de um novo hino nacional, o crítico Oscar Guanabara, no periódico *O País* (04/01/1890), reprovou a participação de compositores populares, temendo a vitória de um “fabricante de música de danças”, e engajou-se na defesa da manutenção do “velho hino” de Francisco Manuel da Silva. Na visão de Guanabara, a glorificação dos feitos e belezas nacionais não deveria utilizar signos musicais populares indignos de uma “nação adiantada”.

No entanto, a partir dos anos 1930, a música popular viria a ser considerada um símbolo de identidade de nação desenvolvida, desde que estivesse de acordo com o projeto político-cultural do Estado. Nesse período, o governo de Getúlio Vargas elaborou um projeto político e ideológico visando a integração nacional em que o Estado configura “novas estratégias de poder” e “penetra nos domínios da sociedade civil, assumindo claramente o papel de direção e organização da sociedade”⁴⁵. Em seu estudo *Samba e Identidade Nacional*,⁴⁶ Magno Siqueira mostra que naquela época ocorreu uma interferência direta dos órgãos governamentais nas temáticas das letras, na veiculação pública das canções e na constituição de uma identidade musical popular que teria no samba seu expoente nacional e até mesmo internacional.

Apesar da extensa lista de gêneros musicais disponíveis, nem todos pareciam adequados para o propósito cívico-nacionalista de educação e integração. Por exemplo, a marchinha carnavalesca, de teor em geral irônico e satírico, não poderia ser consagrada como vetor da identidade nacional. Uma amostra representativa dessa falta de modos patrióticos é a marchinha “Minha terra tem palmeiras”, composição de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada em 1936: seu refrão (“Oh! Que terra boa pra se farrear”), seu arranjo instrumental ligeiro e dançante e a voz buliçosa de Carmen Miranda destoam do projeto de um Brasil industrial e grandioso da Era Vargas.

⁴⁵ VELLOSO, Mônica. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia L. *et alii* (org.) *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 72.

⁴⁶ SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 215-226.

A marchinha possuía antecedentes político-musicais que também a desabonavam perante o governo federal, como o sucesso do carnaval de 1932, “O teu cabelo não nega”⁴⁷, que viria a ganhar entre os paulistas uma versão anônima e antigetulista naquele mesmo ano:

*O teu governo não nega, Getúlio
Que foi uma tapeação
A ditadura não pega, Getúlio
Faz dela bucha de canhão
Quem te encrencou, ó manganão
Merece consagração*

*Paulista não tem medo de careta
Apronta a trouxa, e segue pra outro planeta
Só tens apoio dos derrotistas
Dos tenentes outubristas
Getúlio, Getúlio, por favor
Desiste logo de bancar o ditador*⁴⁸

Em 1936, o semanário *A Voz do Rádio* entrevistava o diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, Lourival Fontes. Indagado sobre a necessidade de efetivar um pronto saneamento das letras das músicas populares “grosseiras e antipatrióticas”, Fontes respondeu que iria pleitear a regulamentação da “função de censor da letra da música popular brasileira”⁴⁹.

Em 1941, a *Revista Brasileira de Música* publicava entrevista com um dos diretores do recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que avisava que “a Divisão de Rádio do DIP, exercendo a censura nos programas, já iniciou a repressão a essa nefasta propaganda dos maus costumes”. Seu alvo eram as canções populares que atentavam contra os “bons costumes da família brasileira”, colocando-a em “contato íntimo e frequente com as mazelas sociais”. Disse ainda: “Nas letras que doravante surgirem, haverá uma

⁴⁷ Canção composta pelos irmãos Raul e João Valença, adaptada por Lamartine Babo e gravada por Castro Barbosa e o Grupo da Guarda Velha, em dezembro de 1931.

⁴⁸ Ver *Constitucionalista: 80 anos da revolução de 1932* (Brasília: Câmara dos Deputados, 2012), p. 20.

⁴⁹ Ouvindo Lourival Fontes. *A Voz do Rádio*, 20 fev. 1936.

censura rigorosa, que as nossas famílias, um dia, agradecerão, pelo que ela representa como obra de saneamento social”⁵⁰.

O DIP, então, também atuava como órgão vigilante do sentimento cívico e das boas maneiras na música, visto que a política cultural do Estado Novo, ao mesmo tempo em que abria espaço para os compositores eruditos e para as manifestações populares, também cuidava de filtrar o que estava de acordo com a imagem de ufanismo e civismo gestada pelo governo.

O Brasil monumental do samba-exaltação

A canção “Aquarela do Brasil” estabeleceria o padrão de correspondência ao ideal nacionalista da época: a cadência do samba, signo da música nacional popular, permeada de louvor cívico-ufanista, vocal semioperístico e arranjo sinfônico. O Brasil imponente e grandioso que se buscava oferecer à população encontrava um sinônimo na arquitetura monumental da canção, pois “Aquarela do Brasil” alterna descrições de uma paisagem paradisíaca com menções aos feitos dos antepassados, tudo perpassado pela celebração orgulhosa das características étnicas do povo brasileiro.

Lançada em disco como “Aquarela do Brasil – Scena Brasileira” em 1939, a canção possui arranjo de Radamés Gnattali, que mesclou a marcação rítmica dos instrumentos de percussão das escolas de samba, o naipe orquestral de cordas e a acentuação dos instrumentos da seção de metais ao estilo das *big bands* norte-americanas. Sua combinação musical adicionou o sabor jazz-sinfônico ao ritmo do pandeiro, dando à canção um caráter internacionalizante. Não por acaso, “Aquarela do Brasil” se tornou apenas “Brazil” quando apareceu no filme *Alô Amigos (Saludos Amigos, 1942)*, média-metragem de animação de Walt Disney em que o personagem Zé Carioca apresenta ao Pato Donald a paisagem e o samba do Rio de Janeiro.

O personagem Zé Carioca é fruto da “Política da Boa Vizinhança” orquestrada pelo governo norte-americano durante a II Guerra Mundial, cujo programa ideológico levou aos Estados Uni-

⁵⁰ ROCHA, Aluizio. Nova orientação para a Radiodifusão Nacional. Entrevista com Júlio Barata, diretor da Divisão de Radiodifusão do DIP. In: *Revista da Associação Brasileira de Música*, vol. 7, 1940-1941, p. 85.

dos vários artistas latinos, entre eles, os brasileiros Ary Barroso e Carmen Miranda. Em Hollywood, Ary Barroso participou da trilha sonora do filme *Brasil* (Brazil, direção de Joseph Santley), de 1944. A canção “Aquarela do Brasil” também consta nesse filme, um fracasso de público e de crítica que não impediu Ary e o letrista Ned Washington de serem indicados ao Oscar de Melhor Canção pela música “Rio de Janeiro”.

“Aquarela do Brasil” geraria uma próspera descendência musical. De 1941, “Canta Brasil” (Odeon), de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, traduzia em sons a miscigenação racial:

*As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros
E os negros trouxeram de longe reservas de pranto
Os brancos falavam de amor nas suas canções
E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto*

Em seguida, a canção cita a fonte original (“Na aquarela do Brasil eu cantei de norte a sul”), e inclusive se serve do mesmo cantor, Francisco Alves, que entoava um vocal grandioso com acompanhamento da orquestra da Rádio Nacional regida por Radamés Gnattali.

Em 1942, o cantor Vicente Celestino e o letrista Mário Rossi lançaram “Terra Virgem”, uma canção cujo espírito nacionalista já está patente nas notas da introdução instrumental que repetem as primeiras notas do Hino Nacional Brasileiro. Ao longo da música, há ainda versos de Mário Rossi cantados sobre as notas iniciais da melodia do Hino Nacional. Nos primeiros versos de “Terra Virgem” estão presentes as ideias do paraíso terrestre e da glorificação da história do país.

*Oh! Meu Brasil, para aumentar a tua glória,
E adiar o teu futuro ascensional,
Em que o mundo invejará a tua história,
Porque serás o Paraíso Universal*

Na seção final da letra desta canção, não somente o passado e o presente do Brasil são únicos e excepcionais,

*Quando contemplo o teu passado
Sinto em minh'alma a ressonância de um clarim
[...]*

*Noutra nação não há tanta liberdade
Tanta fartura, tanta paz e tanto amor*

mas também o futuro é glorioso, pois, ao contrário de “Aquarela do Brasil”, que dizia “abre a cortina do passado”, agora os versos de “Terra Virgem” declaram:

*Descortino o teu futuro, deslumbrado
Porque não vi outro país tão grande assim*

Na *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular* (1977, p. 684-685) o samba-exaltação, ou “samba de exaltação”, é definido como “melodia extensa e letra de tema patriótico, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral, inclusive com recursos sinfônicos”. Este modelo, tipificado por “Aquarela do Brasil”, seria reiterado em canções como “Onde o céu é mais azul”, de Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro e João de Barro, lançada em 1940 na voz de Francisco Alves com arranjos de Radamés Gnattali; “Brasil Moreno”, de Ari Barroso e Luís Peixoto; “Só Vindo ao Brasil pra Ver”, de Roberto Roberti e Arlindo Marques Junior; e “Minha Terra”, Valdemar Henrique, que não é samba e já fora gravada em 1935 por Jorge Fernandes e Orquestra Odeon, sendo regravada em 1946 pela voz de Francisco Alves.

A mensagem cívica, ao lado das orquestrações à maneira das *big bands* americanas e vozes empostadas e retumbantes, acabavam atuando como elementos “purificadores” que visavam, por vias radiofônicas e métodos restritivos, elevar socialmente o samba, considerado moralmente decaído e musicalmente rasteiro, e que, segundo alguns pensadores, carecia de novas tonalidades:

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho⁵¹.

As regulamentações oficiais e a atmosfera de censura ideológica decerto contribuíram para o surgimento de uma extensa lista de

⁵¹ SALGADO, Álvaro F. Rádio Difusão, fator social. In: *Cultura Política*, n. 6, ago 1941, p. 86.

sambas de exaltação. Por outro lado, seria simplista considerar que os compositores populares atendiam ao projeto político por imposição do Estado, visto que a restrição dos temas pelo governo coincidia com a consolidação do mercado radiofônico e fonográfico, abrindo grandes oportunidades profissionais e comerciais que interessavam a compositores e executivos da indústria da música.

Para Santuza Naves, essa estética musical-nacionalista ao mesmo tempo solene e carnavalesca “preparou o terreno para as grandes narrativas desenvolvidas posteriormente pela modalidade samba-enredo”⁵². Esse fenômeno ocorre a partir da oficialização do carnaval e sua subvenção pelo governo. Como contrapartida, as músicas passaram a ostentar, por decreto de 1936, enredos de louvor à pátria, seus vultos e símbolos, imprimindo obrigatoriamente um sabor histórico e pedagógico. Não por coincidência, o samba-enredo vencedor do carnaval daquele ano foi “Natureza Bela do meu Brasil”, da escola Unidos da Tijuca.

Melhor para a escola de samba Portela, que foi heptacampeã do carnaval carioca nos anos 1940 com sambas-enredo como: “Carnaval de Guerra”, “Brasil Glorioso” e “Motivos Patrióticos”; foi terceiro lugar em 1948 com o enredo “Princesa Isabel”; e vice-campeã em 1949 e 1950 com os sambas “Despertar do Gigante” e “Riquezas do Brasil”. Mesmo após o governo Vargas, sambistas como Silas de Oliveira continuaram introduzindo o enredo patriótico no carnaval, como “Homenagem a Tiradentes”, em parceria com Mano Décio da Viola, de 1955, “Aquarela Brasileira”, de 1964, e “Legado de Getúlio Vargas”, parceria com Walter Rosa, de 1977.

Desconstruções e reconstruções do monumento cívico tradicional

O processo de monumentalização do país pelas vias da canção popular pode, ao mesmo tempo, ser rivalizado por músicas que descontroem a visão cívica tradicional de outros compositores brasileiros. Essas músicas não enveredam por enredos laudatórios de sabor épico e sinfônico, optando por uma lírica de viés lúdico e leve,

⁵² NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 78.

sem, no entanto, desfazer-se do orgulho de ser brasileiro. Em vez do vozerio semioperístico e de arranjos orquestrais, apresentam-se cantores de voz sem impostação lírica e arranjos em que imperam o violão, o cavaquinho e o pandeiro. Em vez de descrições majestosas das belezas naturais e do passado histórico, introduzem-se o elogio à culinária, à batucada, ao futebol. Por exemplo, o samba “Brasil Pandeiro”, de Assis Valente, possui uma letra cujo ufanismo está diluído em bem-humoradas expressões que invertem a dominação cultural norte-americana:

*O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará
A Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá*

A gravação realizada pelo conjunto Anjos do Inferno, em 1941, confere a “Brasil Pandeiro” uma leveza vocal que combina com o menor aparato do acompanhamento instrumental. Eles abrem a música fazendo um vocal rítmico que reproduz a percussão do samba, inclusive fazendo pausas no vocal em alguns finais de versos como no samba-de-breque. É uma espécie de “batucada-exaltação”, declarando orgulho do país com seus típicos meios poéticos e musicais, obviamente, em forma contrastante com a imponência instrumental e vocal do samba-exaltação.

O samba “Brasil Pandeiro” apresenta duas marcas que vão repercutir no trabalho de músicos de décadas posteriores. A primeira é a subversão do protagonismo cultural norte-americano. Se a Política da Boa Vizinhança do governo de Franklin Roosevelt buscava cooptar artistas latinos e estereotipava a população em um exotismo cinematográfico, alguns compositores revertiam a dominante cultural. A segunda marca de “Brasil Pandeiro” é o louvor à música brasileira e não à ideia de um Brasil Grande. Nessa canção, o interesse do Tio Sam pela música nacional não seria apenas político, pois o Brasil é que teria seduzido os Estados Unidos com a batucada.

De fato, a estética que se tornou mais bem-sucedida nos Estados Unidos não foi a da imponente “Aquarela do Brasil”, e sim os vocais ligeiros e os requebros de Carmen Miranda, que geralmente cantava acompanhada do conjunto Bando da Lua, nos filmes que estrelou em Hollywood.

A contaminação do samba pelos ritmos americanos esteve na mira do compositor Denis Brean, que assinou os versos irônicos de “Boogie-Woogie da Favela”, gravada em 1945 por Cyro Monteiro. Esta gravação abre com o naipe de metais ao estilo da Glenn Miller Orchestra, de sucessos como “In the Mood”, mas logo em seguida entra o ritmo do samba e a voz de Cyro Monteiro cantando os seguintes versos, com os metais soando em contraparte claramente jocosa:

*Chegou o samba, minha gente
Lá da terra do Tio Sam com novidades
E ele trouxe uma cadência que é maluca
Pra mexer toda a cidade
O boogie-woogie, boogie-woogie
A nova dança que balança
Mas não cansa
A nova dança que faz parte
Da política da boa vizinhança*

O arranjo musical dessa canção divide a introdução para o ritmo estrangeiro e as estrofes para o ritmo brasileiro. Um ano depois, a dupla Joel e Gaúcho gravaria “Boogie-Woogie do Rato”, também de autoria de Denis Brean, em que a melodia e o arranjo instrumental são calcados inteiramente no ritmo americano. Se a gravação dessa música sugestiona que estamos ouvindo algo parecido com o *rock’n’roll*, é porque o *boogie-woogie* serviu material musical para o *jumping blues* e o *rythm and blues*, ritmos da árvore genealógica do *rock*.

*Veja, veja, veja minha gente
Um rato pretender patente num processo de roer
Deixa todos esses ratos no meu samba
E não se importe com a muamba que isso é meio de viver*

*Se o nosso samba tem cadência
O boogie-woogie tem fluência
pois os dois são irmãos da mesma cor
E o que interessa, ora essa é que o povo
Consagrou as duas danças como sendo do amor
Por isso mesmo todo mundo*

*Quer dançar o boogie-woogie sem castigo, pois é ritmo amigo
E tudo mais só é conversa, e a resposta é “Nem te ligo!”*

A querela entre o samba e o *boogie-woogie*, ou qualquer outro gênero musical que chegava dos Estados Unidos, como o *swing* e o *fox-trot*, denotava o índice de nacionalismo e xenofobia no meio musical. Como exemplo, Geraldo Jacques ficou insatisfeito ao ver a enorme fila na entrada de um show de Xavier Cugat e Orquestra no Rio de Janeiro. O resultado foi a canção “Adeus, América”, em parceria com Haroldo Barbosa, um samba nacionalista gravado no primeiro disco do grupo Os Cariocas, em 1948. Sem a presença de orquestra de violinos ou naipe de metais, o arranjo é fortemente percussivo e sustentado pelos vocais bem elaborados do grupo. Em um certo ponto da gravação, após dizer “Adeus ao *boogie-woogie*, ao *woogie-boogie* e ao *swing* também / Chega de *rocks*, *fox-trotes* e pinotes / Que isso não me convém” e cantar que vai “voltar pra cuíca e tocar tamborim”, o grupo vocal entoou uma frase melódica que imita as frases do *boogie-woogie*, mas a frase seguinte já retorna ao ritmo do samba citando os versos de uma canção de 1945 de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida: “Eu quero um samba feito só pra mim”.

Sob um ponto de vista, a “Aquarela do Brasil” e canções congêneres representariam musicalmente uma rendição do samba ao país do *jazz*, embora suas letras exaltassem a terra e a cultura brasileiras. De outro ponto, numa trama complexa que envolvia as demandas do mercado musical e a prevalência da autonomia artística, os compositores e arranjadores pareciam apenas assimilar os elementos musicais de um estilo forasteiro para usá-los em novo formato. E a soma dos novos fatores musicais, nacionais e estrangeiros, gerava um terceiro produto entre as aquarelas e querelas.

Essa síntese musical operada por compositores e arranjadores se escutaria ainda onze anos depois de “Aquarela do Brasil”, em 1950, na gravação da cantora Linda Batista para a canção de Denis Brean e Oswaldo Guilherme, “Baiana no Harlem”. Desta vez, um complexo arranjo de metais soa sobre a base rítmica do samba desde a introdução da música, e a letra, ao invés de comentar a invasão musical americana no Brasil, impõe a baiana conquistando o Harlem, bairro de Nova York.

*Quando a baiana foi no Harlem foi sambando
Se requebrando com cadência pra valer
A notícia correu de boca em boca
E a cidade ficou louca pra baiana conhecer
Mas a baiana nem sequer perdeu o jeito
Meteu os peitos e sambou como ninguém
O povo do Harlem abafado
Vendo o samba rasgado Entrou na farra também*

Se na bem-humorada “Brasil Pandeiro”, o samba é exaltado como o artifício que seduz os Estados Unidos, e se “Boogie-Woogie na Favela” fala da chegada do ritmo estrangeiro, em “Baiana no Harlem” o samba conquista o estrangeiro, particularmente o povo afro-americano, os inventores do boogie-woogie, gênero musical agora colocado ao lado do samba em condição de conciliação cultural simbólica:

*E o Joe Louis que sambava no asfalto
Gritou bem alto “baiana, eu sou teu fã”
Mas de repente o boogie-woogie entrou em cena
E a baiana aproveitou pra demonstrar
Que no Brasil junto do samba brasileiro
O boogie-woogie, boogie-woogie
Também tem o seu lugar.*

*Harlem, Harlem, Harlem
Vais dançar na corda bamba
Harlem, Harlem, Harlem
Nós dançamos o teu boogie
E tu cantas nosso samba*

No final da década de 1940, o projeto de exaltação ao país pelas vias do samba já se encontrava esgotado. O romantismo de boleros e sambas-canções era a trilha sonora de bares e boates após o fechamento dos cassinos, no governo de Gaspar Dutra. Ritmos latinos e norte-americanos dividiam a cena com marchinhas, sambas e baiões. Coube ao baião, aliás, desmontar a imagem do país paradisíaco em letras que relatavam o cenário de seca e pobreza de outras paragens.

Aquarelas e querelas sob novo regime

No seu primeiro disco em formato *long-play*, lançado em 1959, Jackson do Pandeiro gravou “Chiclete com Banana”, samba de Gordurinha (Waldeck Macedo)⁵³ cuja letra diz que os Estados Unidos não serão bons parceiros musicais, a menos que misturem samba com *rock*:

*Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba.
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana.
Chiclete eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim:
Bop-be-bop-be-bop...*

O acompanhamento instrumental nessa gravação mistura a batucada do samba com a sanfona dos cocos e forrós cantados por Jackson do Pandeiro em outras faixas desse seu LP e há a presença do naipe de metais em citação irônica de fraseados das *big bands* americanas. Diferentemente da voz urbana e macia das gravações de Cyro Monteiro e Linda Batista para os sambas de Denis Brean, a interpretação e a voz de Jackson do Pandeiro mostram não só outra habilidade de inflexão rítmica como também conota maior afastamento de vozeirões requintados e, por isso, maior identificação com a sátira preconizada na letra e no arranjo instrumental da canção.

Como apontamos anteriormente, as canções que exaltavam o samba e a cultura popular brasileira já haviam expressado crítica e assimilação da estética dos ritmos estrangeiros que chegavam ao Brasil. “Chiclete com Banana” satiriza a proverbial falta de jeito do estrangeiro no mundo do samba, mas ao mesmo tempo diz que a mistura do bebop com samba vai gerar o “samba-rock” (“É o samba-rock, meu irmão”).

⁵³ A canção tem parceria controversa em relação ao registro de autoria da letra: ora consta o nome de José Gomes (o próprio Jackson), ora o nome de Almira Castilho (esposa de Jackson).

O samba, fosse em conflito ou identificação com o *jazz*, o *boogie-woogie* ou o *rock*, continuaria sendo o espaço de manifestação do orgulho nacional na mão dos compositores. Em 1972, Os Novos Baianos lançaram o LP *Acabou Chorare*, que inclui uma regravação de “Brasil Pandeiro” que retomava a tradicional formação de voz, violão/cavaquinho e pandeiro, sem *bebop* ou sons de *big band*. Esta canção se localiza em uma outra época de regime autoritário, os anos da ditadura civil-militar em que outras canções reconstruíram o monumento patriótico-musical do país, ainda que em chave de menor pompa naquelas circunstâncias.

Em tempos de repressão, o regime militar aparelhou o Estado com a promulgação de leis de censura⁵⁴ sobre obras artísticas e encampou o projeto de dirigismo cultural promotor da ideia de Brasil Grande. Por outro lado, sem desprezar a agenda estratégica do Estado no controle do meio cultural, Marcos Napolitano avalia que “essa tradição foi retomada sem, no entanto, configurar uma ‘política cultural de conteúdo’ agressiva e impositiva, tal como havia sido aquela empreendida pelo Estado Novo getulista”⁵⁵.

Em contraste com a monumentalização do país promovida pelo Estado, alguns compositores descontroem o ideário do Brasil Grande do cartão-postal. Como na canção de Caetano Veloso, “Tropicália”, gravada em 1968, o país da bossa é o mesmo da fossa, o país de Iracema também comporta Ipanema, e se “inauguro um monumento no Planalto Central do país”, esse “monumento é de papel crepom e prata”. Revisitemos, então, algumas das amostras musicais mais populares da época, a começar pela gravação de “País Tropical”, em 1969, por Jorge Benjor:

Moro num país tropical

Abençoado por Deus e bonito por natureza

Em fevereiro tem carnaval

⁵⁴ Lei nº. 5536 (21/11/1968); Decreto Lei nº. 1077 (26/1/1970); criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (1972). Sobre a censura no âmbito da música popular, ver CAROCHA, Maika L. *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964- 1985). Dissertação de História Social, UFRJ, 2007.

⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP, 2017.

*Tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo
E tenho uma nêga chamada Tereza*

O cantor disparava frases inusitadas que combinavam numa mesma sequência os chamados símbolos da “alienação” popular (ufanismo, Deus, carnaval e futebol) e se mostrava distante do programa de resistência civil à ditadura:

*Sou um menino de mentalidade mediana
Pois é, mas assim mesmo sou feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
Pois é, pois eu sou feliz
Muito feliz comigo mesmo*

Os músicos que exaltavam o país nos “anos de chumbo” eram severamente criticados por artistas e intelectuais ligados à cultura politicamente engajada⁵⁶. Em 1970, Ivan Lins gravou “O Amor é o Meu País” (composição em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza), canção que foi associada ao *slogan* do Estado “Brasil: Ame-o ou Deixe-o”. Por sua vez, Dom & Ravel tiveram músicas de sua autoria, como “Você Também é Responsável” e “Obrigado ao Homem do Campo” utilizadas em campanhas oficiais do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) e do Programa de Incentivo à Agricultura.

No entanto, seria simplista reduzir o posicionamento dos profissionais da música à dicotomia “alienados” e “engajados”, pois esses processos culturais de cooptação do Estado ou resistência à ditadura se revelaram, por vezes, difusos e até contraditórios. Por exemplo, a dupla Dom & Ravel também fez canções com um conteúdo crítico bastante explícito, como “O Caminhante”, que fala da grave situação dos trabalhadores sem-terra, e “Animais Irracionais”, sobre o sistema de opressão social, estando ambas as canções presentes no LP *Animais Irracionais*, de 1974.

O compositor Miguel Gustavo também foi autor de canções cujas letras advogam sentidos distintos, demonstrando que um mesmo autor poderia se encontrar na construção de um Brasil monu-

⁵⁶ Ver ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 271-295.

mental e ao mesmo tempo na demolição do ideário do Brasil Grande. Em 1970, Miguel Gustavo compusera um *jingle* para apresentar as marcas patrocinadoras das transmissões da Copa do Mundo de Futebol daquele ano⁵⁷. No entanto, a música se revelou apropriadamente contagiante e extrapolou sua função promocional, tornando-se hino oficial da vitoriosa campanha da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo. A letra dessa canção não se orienta por um projeto estatal de promoção da força e da unidade do país, mas sim pela demanda comercial de ressaltar o sentimento de união da população em torno da seleção de futebol, um sentimento já tradicional entre os brasileiros quando representações esportivas disputavam competições internacionais.

*Noventa milhões em ação
Pra frente Brasil, no meu coração
Todos juntos, vamos, pra frente Brasil!
Salve a seleção!
De repente é aquela corrente pra frente,
Parece que todo o Brasil deu a mão
Todos ligados na mesma emoção,
Tudo é um só coração
Todos juntos, vamos, pra frente Brasil, Brasil
Salve a seleção!*

O sucesso da canção levou Miguel Gustavo a receber convite oficial para compor o “Hino do Sesquicentenário”, endereçado às comemorações dos 150 anos da Independência. O enobrecimento do passado mítico (“o grito” do Ipiranga) e o elogio da miscigenação, a despeito dos graves preconceitos enraizados na população, somam-se à esperança almejada na letra desta música:

*É Dom Pedro Primeiro
É Dom Pedro do grito
Esse grito de glória
Que afaga a história
E vitória nos traz*

⁵⁷ PICCINO, Evaldo. “Pra Frente Brasil”, “Independência ou Morte” e o uso de música e cinema como propaganda oficial. *Revista Novos Olhares*, vol.1 n.2, 2012, p. 74-83.

*Na mistura das raças
Na esperança do rio
O imenso continente, nossa gente Brasil*

O relatório sobre as comemorações da independência dizia que o hino do sesquicentenário é uma “composição cadente de entusiasmo, alegre e jovial. Música adequada à circunstância e ao País, na efeméride em que celebra a pujança de suas forças vivas”⁵⁸. Entre as gravações, citamos a da cantora Ângela Maria, em interpretação altiva, mas não altissonante, com acompanhamento de banda marcial, e a gravação realizada pelo Coral de Joab, sendo a música cantada em uníssono e em descontraído ritmo de marcha carnavalesca. Esta última versão é “alegre e jovial”, mas sem dúvida, comparadas a ela, as marchinhas levemente irônicas dos anos 1930 parecem um atentado à “pujança das forças vivas” do país do sesquicentenário.

O comportamento difuso dos compositores frente a questões de cooptação do Estado e resistência política, encontra um insólito exemplo na carreira de Miguel Gustavo. O compositor, que faleceu em janeiro de 1972, aos 49 anos, nem chegou a ver o sucesso de seu hino comemorativo da independência. Antes da composição do *jingle* da seleção de 1970, Miguel Gustavo tinha, de fato, um portfólio de *jingles* comerciais bem-sucedidos para marcas como “Leite Glória”, “Toddy” e “Moinho de Ouro”. Mas ele também possuía uma veia iconoclasta nada coerente com canções cívicas, como indica o arranjo que fez no seu *jingle* para as Casas da Banha, em que usou trecho da famosa cantata sacra *Jesus Alegria dos Homens*, de Johann Sebastian Bach, e suas canções gravadas no início dos anos 1960 pelo sambista Moreira da Silva, que satirizam as superproduções cinematográficas estrangeiras. Em canções paródicas como “O Rei do Gatilho” e “O Último dos Moicanos”, compositor e cantor demoliam o heroísmo e os enredos consagrados em hilariantes narrativas. No espírito dos sambas ligeiros gravados nos anos 1940, o ufanismo pátrio de Miguel Gustavo se impõe por meio da paródia dos elementos da cultura estrangeira, como em “Morengueira Contra 007”, cuja abertura apresenta uma narração radiofônica que convoca celebridades díspares em tom debochado:

⁵⁸ CORRÊA, Antônio Jorge. *As Comemorações do Sesquicentenário*. Brasília, Instituto Internacional do Livro, Fundação IBGE. Biblioteca do Sesquicentenário. Número 16, p. 15.

Moreira da Silva contra 007

Sexo e violência no mais espetacular filme de espionagem do famoso diretor americano Abelardo 'Chacrinha' Barbosa.

Com James Bond, Claudia Cardinale e Edson Arantes do Nascimento.

Trata-se de um samba-de-breque cujas intervenções vocais de Moreira da Silva acentuam a comicidade do enredo da canção, que localiza o então bicampeão do mundo Pelé em flagrante intimidade com a estrela do cinema, Claudia Cardinale, provocando ciúmes no personagem fictício James Bond. Diante da superioridade econômica, industrial e cinematográfica dos estrangeiros, o breque do sambista responde com a superioridade do brasileiro no campo do romance e do futebol:

A bonitinha não percebe a tabelinha que ele faz.

Pelé controla a Cardinale, dá-lhe um beijo e avança mais.

Gol do Brasil! [comemoração de várias vozes em coro]

A partir deste retrospecto sem nacionalismo de exaltação, entendemos o fato de Miguel Gustavo ter apresentado a canção "Samba da Vida" na I Bienal do Samba, festival promovido em 1968 pela TV Record e pela Revista *Intervalo*. Sua letra possui teor contestatário, aproximando-se do conteúdo das canções de protesto da época, portanto, sem nenhum vestígio de paródia:

Jogar tanta bomba, louvar quem jogou

Gritar liberdade e prender quem gritou

Gritar liberdade

E prender quem gritou na multidão

Vida, você não

O breve retrospecto de canções de Miguel Gustavo nos ajuda a entender como um mesmo compositor poderia atender à publicidade comercial, providenciar canção para o nacionalismo estatal e ainda criticar o autoritarismo de Estado, ainda que em tempos históricos diferentes. Embora a canção de protesto "Samba da Vida" se situe num tempo de censura e repressão pós-1964, ela foi apresentada

em evento anterior ao Ato Institucional nº 5, de 1968, que instaurou um tempo de maior patrulhamento e censura sobre os músicos.

Se é possível traçar graus de maior ou menor alinhamento de canções populares com a ideologia oficial do Estado à época, o samba-enredo “Chamamos os Heróis da Independência”, de Geraldo Filme, parece se posicionar ao lado do discurso ideológico do governo nas comemorações cívicas de 1972:

*Chamamos os heróis da independência
Presente, presente
Trazendo o fogo sagrado da pátria
Iluminando quem nos fez independente
[...]
Glória aos heróis que tombaram
Para nos dar um Brasil um novo
Homens que não mediram sacrifício
Pela independência do seu povo
Liberdade, liberdade, palavra singela
Fosse eu pintor tua grandeza eu fazia em aquarela*

Letra e música coincidem com a monumentalização da história tal como se manifestou nas gravações de samba-exaltação nos anos 1940. Há expressões ufanistas e laudatórias (“fogo sagrado da pátria”, “glória aos heróis”, etc.), inclusive com o uso do termo “aquarela”. A Unidos do Peruche foi a única escola de samba a adotar o tema do sesquicentenário no desfile de carnaval de 1972. À primeira vista, este fato evidencia que o dirigismo cultural do Estado era menos impositivo em relação ao conteúdo nacionalista das canções populares do que o Estado Novo. No entanto, durante a preparação da escola de samba para o carnaval, Carlão do Peruche e Geraldo Filme foram presos e interrogados pelos militares a respeito do teor do samba-enredo. Geraldo Filme permaneceu preso por mais de um mês, acusado de formar articulações políticas contra o regime juntamente com o poeta Solano Trindade, que integrara a escola de samba Vai-Vai, na região de Embu, só sendo liberado por falta de provas⁵⁹.

⁵⁹ Esses fatos estão relatados em BARONETTI, Bruno. *O cardeal do samba: memórias do Seu Carlão do Peruche*. São Paulo: Liberars, 2019.

Marcos Napolitano aponta que o projeto nacionalista do regime militar, que recuperava o ideário de “brasilidade” e de “integração nacional” já mobilizado historicamente pelo Estado brasileiro desde o século 19, promoveu duas formas de política cultural: uma repressiva e outra proativa⁶⁰. No plano repressivo, o governo se apoiava em departamentos oficiais de informação, vigilância e censura. No plano proativo, o Ministério da Educação e Cultura lançou em 1976 o Plano Nacional de Cultura (PNC), documento de cunho nacionalista e protecionista que visava aumentar o acesso à cultura, distanciar-se das produções massificadas e defender o legado nacional cultural de alta qualidade⁶¹. Por meio do PNC, o Estado visava neutralizar, mediante uma articulação entre mercado e a política de mecenato estatal, as manifestações artísticas de viés político de resistência buscando mais o controle da circulação das obras e nem tanto o controle do conteúdo.

No período anterior ao lançamento do PNC, o ideário ufanista oficial encontraria eco em várias produções do grupo Os Incríveis, que lançaram a composição de Dom, “Eu te Amo, Meu Brasil”, em 1970. Depois de declarar que as praias são mais ensolaradas, o céu tem mais estrelas e “a mulher que nasce aqui tem muito mais amor” porque “a mão de Deus abençoou”, o refrão ressoa o ufanismo vigente:

*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil*

A temática é de exaltação, mas o gênero musical já não é mais o samba, e sim uma marcha com percussão típica de banda militar combinada com o som distorcido de guitarras. Enquanto o padrão cívico-musical da Era Vargas combinara samba com orques-

⁶⁰ Este parágrafo extrai referências de NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*, 2017, p. 218-225.

⁶¹ Não é nosso objetivo nos determos nas minúcias das políticas culturais do Estado. Para saber mais, sugiro a leitura do já mencionado NAPOLITANO, Marcos, 2017; MICELI, Sergio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984; RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. *Tempo social*, 17/01, junho, 2005; SILVA, Varderli. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas*. Dissertação de Sociologia, FFLCH/USP, 2001.

tra, produzindo um “samba sinfônico” com vistas a um saneamento ou embranquecimento dos ritmos afro-brasileiros ao infundir no batuque a sonoridade culta europeia, na época do governo militar a canção “Eu te Amo, meu Brasil” combina o ritmo da marcha com os sons da guitarra, produzindo uma “marcha-rock” com vistas a um saneamento ou neutralização da rebeldia ligada ao rock mesclando-o à cadência rítmica militar.

Podemos inferir, ainda, que nesta canção se reconstrói o Brasil monumental associando-o à modernidade e à juventude, visto que, trinta anos depois do surgimento do samba-exaltação, a exaltação ao país se faz com acompanhamento de guitarras, contrabaixo e bateria. À base dessa mesma sonoridade, a banda Os Incríveis gravou um disco contendo o *Hino Nacional Brasileiro* e o *Hino da Independência do Brasil* (RCA/Victor, 1971). Em 1976, a banda gravou o compacto *Trabalho e Paz, de Mãos Dadas é Mais Fácil* (RCA/Victor), com novas marchas como “Este é meu Brasil” e “Este é um país que vai pra frente”, ambas de autoria de Heitor Carillo.

Querelas patrióticas e musicais

Em 1978, Maurício Tapajós e Aldir Blanc problematizaram o conteúdo poético e o título do mais famoso samba-exaltação, “Aquarela do Brasil”, e fizeram um samba que é declaração de amor e ao mesmo tempo crítica social, “Querelas do Brasil”⁶²:

O Brasil não merece o Brasil

O Brasil tá matando o Brasil

Se, por um lado, o “Brasil” é a influência cultural estrangeira que deturpa e substitui os elementos da cultura do “Brasil”, de outro lado também representa os sonhos de desenvolvimentismo econômico que se traduziram em ordem opressora e progresso desordenado. Ao passo que a “Aquarela” de Ary Barroso exaltava a mistura de etnias e as belezas naturais brasileiras, “Querelas” apresenta outras belezas do Brasil, como a mistura de línguas e fonéticas (“Pererê, camará, tororó, olererê / Piriri, ratatá, karatê, olará”) que criam neologismos saborosos ao melhor estilo dos modernistas de 1922 (“Sertões, Guimarães,

⁶² Canção gravada por Elis Regina no disco *Transversal do Tempo*, em 1978.

bachianas, águas / E Marionaíma, ariraribóia”). A riqueza do país não seria somente natural, mas cultural; não é herdada de “Nosso Senhor”, conforme o samba de Ary Barroso, mas construída pelo povo e seus artistas (“Na aura das mãos de Jobim-açu”). A expressão “Jobim-açu” mescla o nome do compositor Tom Jobim ao sufixo tupi *açu*, que significa “grande”. Em outro verso, a letra enuncia “UJobim”, sendo que o prefixo tupi *U* significa “pai”.

A canção “E Por Falar do Rei Pelé”, composta e gravada por Gonzaguinha no disco *Recado*, em 1979, também faz o elogio ao povo brasileiro, porém, o situa em chave crítica, descrevendo sua rotina de abusos por meio de metáforas futebolísticas:

*Craque mesmo é o povo brasileiro
corre em campo, se esforça o tempo inteiro
Vira pra ponta e centra e cabeceia
e ele mesmo é o goleiro que escanteia
e o gandula que apanha no fosso a pelota
e a galera que a equipe incendeia
[...]
Craque mesmo é o povo brasileiro
com os homens em cima na marcação*

No período do Estado Novo, o futebol foi alçado à condição de elemento definidor da identidade brasileira juntamente com o samba e o carnaval. O pesquisador Jorge Soares aponta que a política de Getúlio Vargas atuou na profissionalização do esporte, na organização do sistema jurídico esportivo, no uso do futebol como vetor de unidade nacional e superação de conflitos regionais e na crítica à indisciplina⁶³. Nos anos 1970, esses vetores de identidade se mantiveram vigentes (como na canção “País Tropical”), mas também foram invocadas novas conotações para o futebol.

Se Gonzaguinha recorreu ao futebol como metáfora da resistência e da persistência da população em meio aos flagelos econômicos, na canção “Meu Caro Amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime, o futebol e a música popular convergem como elementos de

⁶³ SOARES, Jorge Miguel Acosta. *Justiça Desportiva: o Estado Novo entra em campo (1941-1945)*. (Tese). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

conforto cotidiano, no sentido de propiciarem uma falsa aparência de tranquilidade ante as tensões sociais e políticas então vigentes:

*Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate o sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
Que a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
Ninguém segura esse rojão*

A lenta e gradual abertura política a partir da década de 1980 e a chegada de novas gerações mais antenadas com as tendências do *pop* anglo-americano sem a xenofobia musical que marcou a ideologia engajada dos anos 1960, o *rock* foi catapultado à condição de estilo contestador no Brasil, e não somente os gêneros musicais de tradição nacional como o samba, a embolada e o baião.

A chamada Nova República, uma nova etapa sociopolítica vivenciada a partir de 1984-1985, trouxe novos ares de liberdade de expressão, mesmo que velhos ares políticos ainda fossem respirados e ainda que permanecessem velhas práticas de exclusão social e corrupção política que geravam descontentamento entre vários músicos. No disco *Big Bang* (1989), da banda Os Paralamas do Sucesso, a canção “Perplexo” lançava seu olhar a uma sociedade que lhes dera um prognóstico de mudança, mas cujo real diagnóstico revelava a continuidade das mazelas públicas.

*Mandaram avisar que agora tudo mudou
Eu quis acreditar, outra mudança chegou [...]
Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero
Entra na fila de outra fila pra pagar
Quero entender, quero entender, quero entender
Tudo o que eu posso e o que não posso
Eu vou lutar, eu vou lutar
Eu sou Maguila, não sou Tyson*

A metáfora do futebol como zona de confronto político e marca de resistência abre espaço para o boxe, em que o brasileiro

se vê como um lutador social que não reúne as mesmas condições físicas e econômicas de um boxeador campeão como Mike Tyson. Os versos da canção não são entoados com a linha melódica do samba, da bossa nova ou da moda de viola. As frases são meio cantadas, meio faladas, numa inflexão vocal mais próxima do *rap*, como se a perplexidade do sujeito da canção inspirasse o cantor a abandonar os rodeios melódicos no momento de explicitar as tensões cotidianas.

A indignação causada pela ausência de mudanças reais nos projetos políticos para o Brasil foi capaz de motivar em alguns compositores nacionais pelo menos dois tipos de conteúdo contestador: o samba desencantado, como em “Vai Passar”, de Chico Buarque; o *rock* indignado, como em “Que País é Este”, de Renato Russo; e “Brasil”, de Cazuza, George Israel e Nilo Romero.

Se o samba-exaltação dos anos 1940 trazia uma orquestra retumbante e um vocal por vezes operístico, os vocalistas Renato Russo e Cazuza, em suas respectivas canções, falam da paralisia e da corrupção estatais por meio de seus timbres vocais na zona da fala e sem maiores preocupações com contornos melódicos:

“Que País é Este”

Nas favelas, no Senado

Sujeira pra todo lado

Ninguém respeita a Constituição

Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é esse?

“Brasil”

Brasil, mostra tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil, qual é o teu negócio?

O nome do teu sócio?

Confia em mim

Em oposição temática ao samba-exaltação ufanista, o *rock*-indignação de Cazuza foi gravado com *riffs* de guitarra na estrofe e inclusão de um pandeiro de samba no refrão. O diálogo e o contraponto com a tradição musical se mostravam em um novo ambiente

em que a liberdade de expressão era maior e os motivos da denúncia crítica ainda eram semelhantes.

Em “Brasil”, quando Cazuza promete lealdade à pátria (“Em nenhum instante eu vou te trair”), ainda que por vias irônicas, ele dá continuidade à tradição do nacionalismo musical de protesto. Para o historiador Eric Hobsbawm, essa via de protesto também é um sinal de patriotismo, pois é aquela que discorda dos programas políticos inoperantes e critica a despreocupação social sem, por isso, fazer de seu enunciador um antipatriota⁶⁴.

Na canção “Vai Passar”, lançada em 1984, Chico Buarque, que vivenciou os anos de chumbo e participou da euforia da abertura política, expressa ironia e desencanto com os rumos do país:

Num tempo, página infeliz da nossa história

Passagem desbotada na memória

Das nossas novas gerações

Dormia a nossa pátria mãe tão distraída

Sem perceber que era subtraída

Em tenebrosas transações

[...]

Ai, que vida boa, olerê

Ai, que vida boa, olará

O estandarte do sanatório geral vai passar

A canção, ao mesmo tempo em que exalta a liberdade tão profetizada que vai desfilar na avenida, é também uma previsão de que a euforia das conquistas políticas vai passar. O arranjo de samba-enredo da canção é a base para uma letra que, quarenta anos depois, pode divergir dos versos laudatórios e ufanistas das escolas de samba submetidas ao projeto nacionalista do Estado Novo.

A escuta das produções musicais de dois diferentes períodos de autoritarismo de Estado na história do Brasil (o Estado Novo e a ditadura militar) permite a observação de que as diferenças de contexto histórico e de poética das letras são acompanhadas por distintos aspectos musicais. As músicas que visaram repassar ima-

⁶⁴ HOBBSBAWN, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

gens de um Brasil grandioso tendem a arranjos orquestrais épicos e vocalizações imponentes, como se nota nos sambas de exaltação dos anos 1940. No entanto, nos anos 1970, época em que o rock se torna signo musical da juventude, as canções ufanistas combinam a sonoridade do *rock* ao ritmo das marchas militares. Os estilos e sons se modificam, mas permanecem as exaltações cívico-monumentais por meios musicais.

Os compositores, cantores e arranjadores de música popular adotam diferentes posturas sob governos autoritários, mostrando, com graus variados de maior ou menor explicitude, resistência ou adesão às políticas públicas do poder político estabelecido. Às vezes, alguns desses mesmos artistas, por diversas razões, demonstraram tanto um posicionamento crítico como uma atitude de celebração do programa cívico do governo. Por sua vez, os regimes autoritários nitidamente se apropriaram do capital cultural popular de exaltação ufanista e buscaram formas de vigilância e censura de obras musicais que desconstruíssem a imagem do Brasil monumental, grande e desenvolvido.

Quanto às canções que fizeram uma revisão crítica da visão idealizada sobre o Brasil, como as marchinhas e os sambas dos anos 1940 que ironizavam a relação política Brasil-EUA e as músicas de teor crítico da MPB dos anos 70 e do *rock* nos anos 80, elas substituíram os tradicionais louvores à natureza e ao passado histórico por exaltações ao cotidiano popular e à cultura brasileira. Os símbolos de identidade nacional, como o futebol, a música popular, a culinária e o carnaval, passaram a ser mobilizados em outra chave poética, mais contestadora e menos laudatória.

As canções populares participam de processos de construção e desmonte da herança histórico-cultural do Brasil e obtêm diferentes resultados musicais e poéticos, sendo que os compositores se posicionam em distintos polos de atuação política e cultural, seja por engajamento pessoal, seja por cooptação ideológica ou por imbricações mercadológicas. É por esses motivos, e tantos outros não comentados aqui, que a música popular é capaz de enunciar imagens de um Brasil monumental e, também, de desnudar o Brasil mítico de nossas memórias.

ALIENADOS E ENGAJADOS NAS QUERELAS BRASILEIRAS

Ainda hoje, os artistas que fazem comentários em linha divergente dos engajados politicamente, são considerados alienados. Em geral, estes são artistas ligados à música sertaneja, ao pagode e ao *funk*. Cobra-se dessa classe artística o papel de influenciar na direção de uma sociedade mais justa. Em uma ocasião, foram chamados de Jovem Guarda Gospel e até mesmo de Jovem Guarda SS, numa referência à guarda nazista⁶⁵.

Ao ligar esses artistas à Jovem Guarda, volta-se aos tempos do conflito ideológico entre engajados e alienados. Em meados dos anos 1960, um renhido debate cultural- ideológico dividia os músicos brasileiros em dois grupos: de um lado, a turma das jovens tardes de domingo cujas canções falavam de romances e aventuras despreocupadas. O trio de destaque era formado por Roberto Carlos, Vanderléa e Erasmo Carlos. Do outro lado, estava o grupo que frequentava festivais de música popular, nos quais uma parcela das canções apresentadas criticava a repressão militar e incentivava a resistência política. Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e, no final da década, Chico Buarque, destacavam-se como a voz dos estudantes politizados.

O segundo grupo protestava contra o regime autoritário imposto ao país após o golpe militar de 1964, rejeitava a cultura *pop* anglo-americana e valorizava a cultura popular nacional. Enquanto os astros da Jovem Guarda bebiam na fonte do *rock'n'roll* inglês e americano e da música *pop* italiana, os autores de canções de protesto empunhavam violões e pandeiros e adotavam o baião e o samba como estilos legítimos de afirmação cultural e política. Esse debate cultural-ideológico gerou a dicotomia entre “alienados”, assim

⁶⁵ O artigo “Silêncio sobre Roberto Alvim reinou entre o pessoal do axé, do sertanejo e do pagode” (Folha de SP, 21/01/2020), de autoria de Anderson França, possuía uma charge em que uma dupla sertaneja feminina trazia uma braçadeira com uma suástica nazista.

rotulados devido à ausência explícita de politização de suas canções, e “engajados”, cujas músicas de implícito teor de protesto estavam ligadas aos eventos sociais e políticos correntes na época.

Antes da Jovem Guarda, porém, os artistas de prestígio internacional ligados à bossa nova também viram sua produção musical ser associada à alienação política e à negação das raízes tradicionais do samba. Se, no final dos anos 1950, no plano político, o governo assumia uma feição internacionalizante e construía uma nova capital cuja fachada era de retas simples e curvas refinadas, no plano cultural, a classe média carioca se fazia representar por uma música que combinava a erudição musical internacional – a música clássica e o jazz – e remodelava o samba dando-lhe uma fachada de simplicidade melódica e harmonizações refinadas.

As novidades da bossa estavam na interpretação vocal de João Gilberto e Nara Leão, sem vibrato e impositações líricas; na exploração das harmonizações da música erudita e do *jazz* realizadas por Tom Jobim, na batida diferente do samba no violão de João Gilberto, na sagacidade das letras de Newton Mendonça e na ternura sem sentimentalismo da poesia de Vinicius de Moraes.

Mas, para alguns críticos, tais novidades se constituíam numa diluição do samba promovido por uma juventude alienada das tradições musicais populares e pela classe social iludida com a modernização tecnológica. A *Revista da União Nacional dos Estudantes* apontava que a bossa nova era “a expressão de uma classe que pouco tem em comum com as classes populares, com o agravante de sofrer influência da música estrangeira”⁶⁶. Publicada em outubro de 1962, a crítica quase coincidiu com o show dos artistas da bossa nova no Carnegie Hall, em novembro. Em maio do mesmo ano, a artilharia contra a bossa nova fora disparada como fogo amigo por um dos músicos ligados à bossa nova, Carlos Lyra, que buscava se descolar do estilo. Em entrevista a Sérgio Cabral, ele disse que a bossa nova estava distante do povo e que seus próximos parceiros musicais seriam indispensáveis de “qualquer movimento por uma música popular brasileira autêntica”⁶⁷.

⁶⁶ BARROS, Nelson. *Revista da UNE*, n. 6, out. 1962.

⁶⁷ *Jornal do Brasil*, 24/05/1962.

Dez anos depois, ainda persistiriam as críticas à alienação bossanovista e à sua submissão comercial: “a experiência dos jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira”⁶⁸.

A bossa nova representaria um modelo musical que desprestigiava o samba tradicional e que abandonava as características populares do samba do morro. Esse processo, elaborado para servir ao gosto das classes médias, teria começado nos anos 1940 com os arranjos de samba produzidos por Radamés Gnattali ao estilo das *big bands*, depois misturara o samba com o bolero estrangeiro (o *sambolero*) e, agora com a bossa nova, combinava o *cool jazz* com o samba.

A bossa nova, portanto, seria um filho musical bastardo do samba, do *jazz* e de procedimentos da música clássica e da poesia erudita. Além das infrações musicais, a bossa nova incorria no pecado de ser produzida por uma minoria de brancos de classe média. O resultado jamais poderia ser música popular brasileira autêntica, ou pelo menos, legitimada pela idealização da pureza dos ritmos populares.

O fato é que diante dos tanques nas ruas e das prisões de intelectuais e líderes políticos em 1964, a bossa nova parecia um acessório estranho e edulcorado perto do caldeirão do protesto musical que começava a ferver. A maior interação entre música e política parecia inevitável, seja para uma música de tranquilização ou de resistência, de exaltação ou contestação.

Caminhando e protestando

Por muitas vezes na história das sociedades ocidentais, músicos profissionais e diletantes acirraram os ânimos sociais e ideológicos com peças instrumentais e canções de explícito ou implícito teor político. Constan desse vasto repertório, as canções da Revolução Francesa, o hino da Internacional Comunista, as *freedom songs* entoadas pelos escravos nos Estados Unidos, as canções ufanistas

⁶⁸ TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 265 [1ª ed. Editora Vozes, 1974].

cantadas durante o governo de Getúlio Vargas. Assim, há canções ligadas a movimentos políticos organizados, como aquelas que servem aos programas partidários, e há músicas que não mantêm associação direta com os projetos políticos, porém, são críticas e questionadoras de uma determinada realidade social.

Nos anos 1960, a resistência política aos atos ditatoriais do regime militar se deu também no campo da música, especialmente através da canção de protesto, também conhecida por “canção engajada”, isto é, comprometida com o contexto político do período histórico então vivenciado no Brasil.

Por meio do controle da informação, o governo brasileiro buscava passar a imagem de um país justo e democrático que não tinha problemas sociais assim como não possuía vulcões e terremotos. Vários músicos, entretanto, passaram a denunciar o subdesenvolvimento, o autoritarismo político, a grave divisão socioeconômica do Brasil.

Logo, os opositores do regime passaram a ser silenciados pela censura e tratados como antipatriotas. Para o historiador Arnaldo Contier, a canção de protesto no Brasil se afigurava como uma oportunidade de intervenção política do compositor no momento histórico, incentivando a mudança da realidade social⁶⁹.

A produção musical dos compositores alinhados com a “missão artístico-política”, num primeiro momento, esteve articulada com os movimentos de estudantes universitários e de sindicalistas. A fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) em 1962, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), serviu para fomentar o ideário de uma arte de resistência e esclarecimento políticos. Esse quadro ideológico-revolucionário seria bastante combatido pelos órgãos de repressão da ditadura militar. O CPC, então, seria fechado pelos militares no mesmo ano do golpe político.

Nesse conturbado contexto, ainda em 1964, estreava o show *Opinião*, cujo conteúdo poético-musical retratava a imagem de “três Brasis”: o do retirante nordestino (João do Vale), o do compositor urbano (Zé Keti) e o da moça da classe alta (Nara Leão, depois Marinês e Maria Betânia), todos eles cantores e compositores e cada um deles

⁶⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Rev. bras. Hist.* [online], vol.18, n.35, 1998.

como representação das distinções de classe e das semelhanças de esclarecimento artístico e ideológico. O grupo teatral responsável pelo espetáculo tinha origens no CPC e seus autores e atores expressavam seu engajamento político por meio da arte. Em tempos de ditadura, eles enunciavam a crítica e também a resistência:

*Eu sou um pobre caboclo
Ganho a vida na enxada
O que eu ganho é dividido
Com quem não plantou nada
Qué vê eu batê enxada no chão
Com força e coragem, com satisfação
É só me dá terra pra ver como é
("Sina de caboclo", João do Vale)*

*Podem me prender Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião
("Opinião", de Zé Kéti)*

O texto de apresentação do disco *O Povo Canta*, produzido pelo CPC em 1963, evidenciava a missão da música engajada: "o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate". Esse propósito, que envolvia preferencialmente os gêneros musicais tradicionalmente relacionados à raiz popular brasileira, não só comunicava as dicotomias entre o rural e o urbano, entre opressores e oprimidos, mas também entre o popular brasileiro e o *pop* internacional. A canção "O Subdesenvolvido", de Carlos Lyra e Francisco Assis, faz uma leitura satírica das relações internacionais e pinta uma paisagem em que mesmo os produtos de consumo internacionalizado resultariam da "submissão nacional" e da "imposição imperialista".

*As nações do mundo para cá mandaram
os seus capitais tão desinteressados
Matéria plástica que entusiástica
Que coisa elástica, que coisa drástica*

*Rock balada, filme de mocinho
Ar refrigerado e chiclete de bola (ploc!) e coca-cola*

No clima de severa repressão política, que forçava a desarticulação de entidades sindicais e estudantis de resistência, os compositores adeptos da canção engajada encontraram nos festivais de música apresentados pela TV uma oportunidade para comunicar o desejo de transformação social.

No entanto, dois fatores operaram algumas modificações no que diz respeito ao conteúdo poético e ao público da canção de protesto: primeiro, a vigilante censura oficial levou os compositores a empregarem uma linguagem metafórica, cuja senha revolucionária era decodificada pela parte do público iniciada e interessada no engajamento político; segundo, a transmissão televisiva e a alta frequência de estudantes universitários nos festivais de música contribuíam para que o espectador principal fosse aquele das camadas sociais e econômicas distantes das classes menos abastadas.

Em 1966, a TV Excelsior, de São Paulo, promoveu seu II Festival de Música Popular Brasileira, em que a canção vitoriosa foi “Porta-Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona.

*Eu vou levando a minha vida enfim
Cantando e canto sim
E não cantava se não fosse assim
Levando pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia ainda vão findar
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na avenida girando, estandarte na mão pra anunciar.*

Ainda em 1966, a TV Record realizou seu festival de música, ocasião em que se ressaltou o divisor temático e estético na canção popular brasileira por meio do 1º lugar concedido a duas canções do festival: “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théó de Barros, e “A Banda”, de Chico Buarque de Hollanda. A primeira era uma entusiástica moda

de viola que falava de gado e boiadeiro ensejando os temas do esclarecimento político e do posicionamento de resistência. A segunda, uma tranquila marchinha sobre a alegria fugaz despertada no povo de uma pequena cidade que assiste à passagem de uma banda.

“Disparada” foi executada com um instrumental em que se destacavam violões e uma queixada de burro, usada pelo percussionista Aírto Moreira com um resultado cênico e sonoro de impacto. O arranjo instrumental de “A Banda” buscava reproduzir uma bandinha de coreto, obtendo efeito diverso, mas não menos impactante. No quesito vocal, “Disparada” foi cantada com tons épicos por um intérprete teatral como Jair Rodrigues, enquanto “A Banda” foi cantada por Chico Buarque e Nara Leão, cantores de timbres mais amenos e apropriados para a vocalização do contentamento passageiro da canção que defendiam.

A estrutura de “Disparada” aparentava engajamento com sua primeira parte lenta e sua segunda parte acelerada, seu vocal de entusiasmo crescente, sua instrumentação e seu apelo político capaz de arrebatá-lo ao público. “A Banda” parecia ser um retrocesso no conteúdo, porém, era dotada de um lirismo nostálgico que se descolava do “messianismo” da arte engajada.

Um argumento simplista poderia opor as duas canções no campo ideológico, a primeira falando às classes intelectuais e a segunda repercutindo entre as camadas desinteressadas no jogo político. Apesar de que este possa ser um argumento factível, é ainda uma análise simplista e redutora. Vale ressaltar que a distinção de preferência dos espectadores quanto às duas canções ultrapassou o ambiente do festival, motivando o debate nacional e a atizando as predileções pessoais como num jogo de futebol. Esse era o contexto resumido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*: “Só duas torcidas contam: a da Associação Atlética Disparada e a da Banda Futebol Clube”⁷⁰.

Em 1968, o III Festival Internacional da Canção (FIC) da TV Globo se estabeleceu como ápice da divisão ideológica e musical. Novamente, duas canções polarizaram as tensões políticas e expectativas musicais e opunham os mesmos compositores do duelo

⁷⁰ MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 129.

musical de dois anos atrás: a vencedora “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, e “Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei das Flores)”, de Geraldo Vandré.

“Sabiá” reprocessava a temática do poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, ao enunciar a volta de um sujeito distante de sua terra. Naqueles tempos em que a ditadura cerceava violentamente a liberdade de expressão e forçava a oposição ao exílio, a canção de Tom e Chico poderia ser interpretada também como uma voz das vítimas da repressão política. No entanto, é possível que seu andamento lento, sua sofisticação harmônica, sua melancólica melodia e a interpretação serena do Quarteto em Cy tenham sido alguns dos fatores que levaram o público a vaiar furiosamente essa canção no momento do anúncio de sua vitória no festival.

A *bossa de protesto* parecia algo contraditório dada sua vocação intimista. “Sabiá”, cheia de belas metáforas, mas desprovida de arroubos épicos de convocação revolucionária, vencia “Caminhando”, uma marcha de versos explicitamente políticos, mas sem a sofisticação harmônica de “Sabiá”.

A letra de “Caminhando”, entoada na interpretação simples de voz e violão de Vandré, explicitava os anseios de contestação e confronto (“Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer”) cumpria as expectativas do público politicamente engajado. A radicalização do regime militar encontrava no despojamento radical de Vandré um adversário desestabilizador e a radicalização ideológica dos “engajados” encontrava um elemento de reificação do imaginário de resistência.

Não significa que a canção “Caminhando” possuísse um efeito indutivo suficiente para fazer eclodir o confronto entre manifestantes e governo, que já ocorria periodicamente. Entretanto, a veiculação pública da canção foi censurada e a proibição foi assim justificada pelo general Luís de França Oliveira: “‘Pra Não Dizer que Não Falei das Flores’ tem letra subversiva e sua cadência é do tipo de Mao Tsé Tung”⁷¹.

O que “Caminhando” apresentava de diferente em relação às outras canções de protesto era seu referencial político mais explícito. Além disso, seu sucesso popular ocorria num período de progressivo

⁷¹ Citado em SEVERIANO, J.; MELLO, S. *A canção no tempo*, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 125.

endurecimento da repressão autoritária. Sua letra parecia enunciar o limite da impaciência dos movimentos contragolpistas e não necessitava de nenhuma chave decodificadora para que se entendesse o “não espera acontecer”.

No seu exame das canções políticas feitas durante a ditadura, Marcos Napolitano avalia que a canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar⁷².

O interlúdio tropicalista

No biênio 1967-1968, outro movimento musical seria denunciado por elitização cultural e servilismo econômico: a Tropicália, cujos mentores musicais, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram acusados por ideologias à esquerda e à direita ao mesmo tempo. Para alguns setores da esquerda, a Tropicália representava uma integração aos modelos impostos pelos interesses comerciais das multinacionais da indústria fonográfica. Para a direita, os músicos tropicalistas representavam um risco ao bom comportamento da juventude.

A reboque dessas críticas, comparecia também o argumento de alienação política. As metáforas eruditas e a sonoridade que misturava *rock* e vanguarda experimental, berimbau e orquestra, Beatles e marcha-rancho, faziam com que os tropicalistas fossem vistos como vendilhões do templo sagrado da música brasileira. No texto “É proibido proibir os baianos”, Augusto de Campos fazia uma defesa da proposta estética e musical da Tropicália. Segundo ele, embora os tropicalistas não estivessem engajados nos temas politizados da revolução musical, eles estavam “fazendo uma revolução mais profunda que atinge a própria linguagem da música popular. Por isso mesmo eles incomodam, mais que muitos protestistas ostensivos, logo assimilados pelo sistema”⁷³.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* 24 (69), 2010, p. 389-402.

⁷³ CAMPOS, A. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 262.

As críticas aos tropicalistas partiam de plateias universitárias ligadas à esquerda, artistas e críticos musicais. Durante evento no Teatro da PUC-SP (TUCA), em 1968, Caetano cantou “É Proibido Proibir” trajando roupa de plástico, fios elétricos em torno do pescoço e dentes de animais, sendo bastante vaiado pelos estudantes. O dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal afirmava que o Tropicalismo não contribuía para uma crítica profunda à sociedade e que se tratava de uma estética burguesa e importada⁷⁴.

Ao analisar o discurso tropicalista na letra da canção “Alegria, Alegria”, José Ramos Tinhorão omite qualquer análise do hibridismo entre o *rock* e a marcha-rancho, entre guitarras e carnaval⁷⁵. A revolução estética é diminuída pelo crítico que favorece as canções cuja participação política é viabilizada por letras de protesto social, amparada por harmonias e melodias populares, tocadas em instrumentos genuinamente brasileiros dotados de pureza mítica ancestral e sem subvenção financeira das multinacionais fonográficas. Segundo ele, o resultado estético do tropicalismo foi a ocupação das guitarras cujo som universal “o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar, a partir da década de 1980, de *rock brasileiro*”⁷⁶.

As querelas contra o *soul* brasileiro

Uma polarização menos comentada na bibliografia sobre música popular é aquela que teve como epicentro a *black music* produzida no Brasil na década de 1970. Para entender a cena musical da *black music* que se desenvolveu mais fortemente na cidade do Rio de Janeiro, é preciso atentar aos conceitos do que é *black music*.

O crítico musical Nelson George avalia que a “*black music* engloba a produção dos que se consideram negros e daqueles cuja música possui características que justificam seu reconhecimento como um gênero específico”⁷⁷. Alguns desses gêneros específicos são o *blues*, o *soul* e o *rap*. O *Vocabulário de Música Pop* aponta que

⁷⁴ BOAL, A. *O que você pensa da arte de esquerda?* Manifesto da I Feira Paulista de Opinião, São Paulo, 1968.

⁷⁵ TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música...*, 2013, p. 298.

⁷⁶ TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música...*, 2013, p. 308.

⁷⁷ GEORGE, N. *The death of rhythm & blues*. New York: Pantheon Books, 1989, p. xii.

o conceito de *black music* se relaciona a “argumentos afetivos sobre essencialismo, autenticidade e a histórica inclusão e marginalização da música dos artistas negros”⁷⁸.

A cena musical da *black music* no Brasil recebeu diferentes nomes, como *Black Rio* e *Black Soul*, e se passava primordialmente em bailes organizados por equipes de som nos subúrbios do Rio de Janeiro que atraíam milhares de pessoas negras aos fins de semana. As músicas tocadas nas festas eram de artistas afro-americanos, como James Brown, e também de artistas afro-brasileiros como o cantor Gerson King Combo, chamado de “James Brown brasileiro”, e a banda *Black Rio*.

Esses bailes pareciam invisíveis à mídia e às políticas de Estado até que um artigo da jornalista Lena Frias publicado no *Jornal do Brasil* em julho de 1976 chamou a atenção para esta cena musical. A ascensão da cena *black* no Rio de Janeiro e a atração comercial deste movimento musical, estético e comportamental dos negros brasileiros acionou reações negativas disparadas por vozes ideologicamente ligadas à esquerda e à direita. As críticas da esquerda atacavam a alienação política do entretenimento dos jovens negros cariocas e sua submissão estética e cultural a gêneros musicais estrangeiros, ao passo que as críticas da direita enxergavam componentes de subversão política e levante racial.

De um lado, os músicos e o público eram vistos como alienados, pois desvalorizavam as matrizes musicais nacionais e estavam envolvidos com o consumo e o entretenimento, em vez de se conscientizar da situação política do país. Repetiram-se no Brasil de então os argumentos sobre autenticidade cultural e a histórica marginalização da música dos artistas negros.

As matérias da época nos jornais davam o tom da insatisfação e do preconceito⁷⁹. O artigo de Lena Frias, “*Black Rio*: o orgulho

⁷⁸ SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 36.

⁷⁹ Referencio aqui as matérias na sequência de citação no texto: FRIAS, Lena. *Black Rio*: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/07/1976; SANTOS, A. *Black Rio* assusta maestro Júlio Medaglia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10/06/1977; TINHORÃO, J. R. Protesto *black* é fonte de renda white. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/06/1977; MOURA, R. Carta aberta ao *Black Rio*. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, set. 1977, p. 2-8.

(importado) de ser negro no Brasil”, teve o mérito de revelar os bailes e seus bastidores, além de denunciar a repressão contra as festas e seus frequentadores. Por outro lado, o artigo criticava a americanização e a mercantilização da identidade negra brasileira e a falta de autenticidade do movimento *black*. Professora brasileira na Universidade de Michigan, Paulina Alberto, sugere que este artigo do *Jornal do Brasil* atraiu a atenção da Polícia secreta do Rio de Janeiro, cujos observadores aliados do regime militar passaram a alertar quanto ao suposto caráter subversivo das lideranças da cena *black*⁸⁰.

Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* (10/06/1977), o maestro e arranjador Julio Medaglia disse que o movimento *black* utilizava “um bando de idiotas úteis” para impor ritmos e harmonias “que nada têm a ver com a nossa musicalidade”. É claro que José Ramos Tinhorão, que já havia acusado a bossa nova, a jovem guarda e a Tropicália de alienação política e subserviência cultural, iria encontrar esses mesmos fatores presentes na *soul music* dos bailes *black*. Em junho de 1977, ele escreveu no *Jornal do Brasil* o artigo “Protesto ‘black’ é fonte de renda ‘white’”, em que atacava a subjugação consentida dos negros brasileiros à dominação econômica, cultural e tecnológica que chegava da América e o arrivismo deliberado de artistas negros que queriam o sucesso e a modernidade.

No semanário *O Pasquim*, Roberto Moura escreveu em setembro de 1977 uma “Carta aberta ao *Black Rio*” em que apontava a ausência de engajamento político e a mercantilização dos artistas do *soul* brasileiro que se abriam para as multinacionais de produtos e marcas estrangeiras. Vale lembrar que no ano de 1970 *O Pasquim* já criara uma série intitulada Comando de Caça aos Carecas (referência ao Comando de Caça aos Comunistas apoiado pela ditadura) que visava apontar publicamente pessoas “alienadas, consumistas e de caráter duvidoso”, entre elas, gente do meio musical como o produtor Carlos Imperial e o artista Wilson Simonal⁸¹. *O Pasquim* também havia inaugurado em janeiro de 1972 uma coluna intitulada “Cemitério dos Mortos-Vivos”, cujo objetivo era denunciar as

⁸⁰ ALBERTO, P. Quando o Rio era *black*: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 63, n.2, p. 41-89, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

⁸¹ PIRES, Maria da Conceição Francisca. Cultura e política nos quadrinhos de Henfil. *História*, Franca, 2006, v. 25, n. 2, p. 94-114.

pessoas que não se manifestavam contra a política vigente e que seriam colaboradores do regime⁸².

Em resumo, as críticas viam no movimento *black* um comercialismo a serviço das multinacionais, uma traição às tradições musicais nacionais e um caráter desviante da pauta de reivindicações políticas urgentes. Mas os *blacks* brasileiros estariam em dívida com a autenticidade cultural e o processo revolucionário?

Quanto ao caráter de autenticidade, Paulina Alberto (2015, p. 64) diz que os opositores da cena musical *black* acreditavam que um legítimo sujeito brasileiro só poderia existir “por meio de uma celebração dos produtos culturais que emergiram das condições sócio-históricas peculiares do Brasil, e não, como no caso do *soul*, copiando a cultura da metrópole”⁸³. Ao observarmos mais de perto os produtos musicais populares no Brasil da década de 1970, vemos que outro produto musical estrangeiro, o *rock*, já se instalara nas rádios e nos palcos brasileiros. No entanto, o argumento de cópia da metrópole não era tão direcionado aos roqueiros brancos quanto aos artistas negros do *soul*. Contra estes, prevalecia o discurso de “aparente alienação dos afro-descendentes em relação aos símbolos estabelecidos de uma cultura nacional afro-brasileira”, conforme escreveu Paulina Alberto⁸⁴.

O que haveria no *black soul* brasileiro de cópia do *soul* americano? Conviviam nos bailes e gravações de discos duas vertentes musicais: a primeira era a música calcada no estilo de artistas como James Brown, Stevie Wonder e Sly & The Family Stone, ora de caráter esfuziante, com forte intervenção de naipe de metais e convite à dança coletiva, como aquela feita por Tony Tornado e Gerson King Combo, ora de feição romântica, com vocalizações suaves e convite à dança de casais, como aquela feita por Cassiano e Carlos Dafé; a segunda vertente era a música de inspiração no *soul* combinada com o samba, como a produzida pela Banda *Black* Rio, grupo que se destacava pela excelência dos instrumentistas que mesclavam solos

⁸² Entre as personalidades enterradas no cemitério d'O *Paquim* constavam os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Elis Regina, Marília Pêra, Paulo Gracindo e Wilson Simonal, junto aos nomes de pessoas abertamente favoráveis à ditadura como o apresentador Flávio Cavalcanti e o deputado Amaral Neto. Não espanta, portanto, a reação negativa e sectária contra a cena musical *black* carioca.

⁸³ ALBERTO, Paulina. *Quando o Rio era black*, p. 64.

⁸⁴ ALBERTO, Paulina. *Quando o Rio era black*, p. 62.

e harmonias de grande virtuosismo técnico nos metais, teclados e guitarras mesclados ao ritmo do samba.

No biênio 1976-1977, as gravações dos artistas negros relacionados ao movimento *Black Rio* se sucediam. O LP *Gerson King Combo* trazia o vozeirão do cantor-título em meio a intervenções de trompetes e trombones e mensagens de orgulho racial, como na faixa “Mandamentos *Black*”. Num país de racismo velado e explícito, essa canção traduzia a autoestima e o orgulho de ser negro:

Dançar como dança um black
Amar como ama um black
Andar como anda um black
Usar sempre o cumprimento black
Falar como fala um black

Canções como essa despertaram o reacionarismo social e cultural cuja voz ganhou espaço em jornais. Com o título “*Black Power* no Brasil”, *O Globo* trazia texto do editorialista Ibrahim de Leve com opiniões sensacionalistas somadas ao antigo bordão de que não existe racismo no Brasil:

A tônica do movimento é lançar o racismo no país, como existe nos States. Eles chamam uns aos outros de ‘brother’, e o cumprimento é com o punho fechado para o alto. [...] Nos espetáculos os negros aproveitam a oportunidade para agitação, jogando negros contra brancos e fazendo uma preleção para o domínio da raça no Brasil, a exemplo do que acontece nos States⁸⁵.

Curiosamente, a canção “Mandamentos *Black*” não sinalizava confronto racial, mas conciliação, como nos trechos recitados por Gerson King Combo:

Brother, assumo sua mente, brother!
E chegue a uma poderosa conclusão
De que os blacks não querem ofender a ninguém, brother
O que nós queremos é dançar
Dançar, dançar e curtir muito soul
Não sei se estou me fazendo entender [...]

⁸⁵ DE LEVE, Ibrahim. “Black power no Brasil”. *O Globo*, 01/10/1977. Em ALBERTO, Quando o Rio...

*Saber, saber que a cor branca, brother
É a cor da bandeira da paz, da pureza
E esses são os pontos de partida
Para toda a coisa boa, brother*

Obviamente, a *soul music* romântica de cantores como Cassiano e Hyldon não estava integrada à música de protesto. De acordo com certa visão politizada e nacionalista, as canções desses compositores, como “A Lua e Eu” e “As Dores do Mundo”,⁸⁶ poderiam ser classificadas como sinais da submissão à cultura estrangeira e desviantes da conscientização política necessária para os anos de chumbo.

No texto *Nacional por Subtração*, Roberto Schwarz questiona os argumentos de analistas que apontam uma dependência colonial na imitação brasileira das culturas estrangeiras: “A ideia de cópia discutida aqui opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado”⁸⁷.

Schwarz não está se referindo ao movimento *Black Rio*, mas sua análise nos serve para que vejamos a cena musical *black* no Brasil sob outro prisma que não o da simples imitação cultural, o do comercialismo entreguista ou o da traição às autênticas raízes culturais nacionais. No mesmo texto, Schwarz avalia que, desde a década de 1960, a internacionalização do capital, a mercantilização das relações pessoais e a presença da mídia se encontravam em estado tão avançado que fazia pouco sentido insistir na visão nacionalista que visava neutralizar as influências comerciais e culturais estrangeiras a fim de obter o produto nacional autêntico, “não adulterado”. Assim, renunciar ao empréstimo da cultura estrangeira já absorvida e repaginada na cultura popular urbana seria uma operação de subtração que resultaria em tarefa inglória, senão impossível.

O que ainda não passava pelo discurso dos nacionalistas dos anos 1960-1970 era o fato de que os artistas, as equipes de som e o

⁸⁶ “A Lua e Eu”, composição de Cassiano e Paulo Zdanowski”, faixa do LP *Cuban Soul: 18 kilates* (1976); “As Dores do Mundo”, composição de Hyldon, faixa do LP *Na Rua, na Chuva, na Fazenda* (1975).

⁸⁷ SCHWARZ, R. (org.) *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 48.

público do movimento *Black Rio* vivenciavam a cultura afro-americana como uma cultura global, não como uma cultura local identificada somente com a população negra dos Estados Unidos. Essa relação com a cultura ocorre porque, na contemporaneidade, os produtos culturais são alavancados pelas forças midiáticas e econômicas e se projetam ao mundo sem uma relação exclusiva com qualquer nacionalidade:

Do ponto de vista da territorialidade, os tipos de obra citados não se ligam a qualquer nacionalidade. Ao contrário, são apresentados como obras do mundo, desterritorializadas na produção e reterritorializadas em diversos lugares no momento do consumo. As marcas de nacionalidade desaparecem ou são retrabalhadas em um contexto internacional, no qual não se opõem, mas ao contrário, se coordenam⁸⁸.

Retroagindo no tempo, podemos encontrar esse processo de desterritorialidade e reterritorialidade dos produtos culturais na adoção das técnicas das *big bands* americanas transplantadas para os arranjos instrumentais do samba-exaltação da década de 1940, nas gravações de boleros, *fox-trots* e guarânias dos anos 1950, nos sucessos da Bossa Nova e da Jovem Guarda e na cena musical *Black Rio*. Ao falarmos, no entanto, de um estilo musical *soul* brasileiro, já estamos sinalizando que não ocorreu um apagamento da identidade do *soul* americano, um tipo de reterritorialização em que o *soul* perdeu sua marca de origem. A autovalorização étnica, as coreografias, os timbres instrumentais, os padrões rítmicos, os *grooves*, as expressões da linguagem e o *look* foram incorporados na música e nas atitudes dos artistas ligados ao movimento *Black Rio*.

Para Roberto Schwarz, as marcas americanas que acompanham os veículos da mídia são indicadores negativos da presença estrangeira para os nacionalistas, ao passo que “à geração seguinte, para quem o novo clima era natural, o nacionalismo é que teria de parecer esteticamente arcaico e provinciano”⁸⁹. No contexto do *soul* brasileiro, a busca por uma cultura nacional genuína parecia algo provinciano, haja vista que artistas e público pertenciam a uma geração habituada à dimensão internacional da cultura, diferente da geração de pensadores nacionalistas.

⁸⁸ NETTO, M. N. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. Dissertação de Sociologia. Campinas: Unicamp, 2007, p. 122.

⁸⁹ SCHWARZ, R. (org.) *Que horas são?*, p. 33.

Vale observar que o discurso nacionalista, embora transpareça autoritarismo e arcaísmo, aponta para a realidade da imposição mercadológica dos grandes conglomerados do entretenimento e para a neutralização das identidades culturais nacionais e regionais. De outro lado, a incorporação de produtos da cultura *pop* em território diferente de sua origem, embora seja irreprimível no estágio atual de trânsito global de bens culturais, também pode resultar em homogeneização cultural e subordinação das identidades locais aos fluxos dos impérios midiáticos.

Após estas ponderações, vamos reformular os questionamentos que levantamos e em seguida traçar respostas para as seguintes questões: É legítimo utilizar a expressão *soul* brasileiro? Esse *soul* é simples cópia? O movimento *Black* Rio era politicamente alienado?

O rótulo *soul brasileiro* é tão legítimo quanto as expressões *rock nacional* e *rap nacional*. Em seu estudo sobre o *rap* feito no Brasil, Ricardo Teperman afirma que “o argumento de que o *rap* é copiado dos norte-americanos costuma vir carregado de conotação pejorativa, baseado em um conceito de cultura que pressupõe a existência de um “original”⁹⁰. Teperman diz ainda que o *rap* brasileiro, aberto à elementar influência da produção dos *rappers* americanos, “buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição”. Essa busca pela invenção de sua tradição esteve presente no *soul* brasileiro e também no *rock nacional*.

A estética e a cena musical *black* no Brasil integravam um movimento pulsante e realmente novo. Visualizada à distância, pode parecer musicalmente uniforme e imitativa, mas uma escuta e uma visão mais apuradas notarão diversidade de sons e abasileiramento da tradição musical que chegava do estrangeiro.

O álbum *Toni Tornado*, de 1972, apresenta músicas como “Podes Crer, Amizade” e “Eu Duvido Muito”, que trazem vocais, metais, contrabaixo e melodias de forte influência do *soul* americano, faixas como “Sinceridade”, balada romântica escrita por Tim Maia, e “Mané Beleza”, composta por Arnaud Rodrigues e Chico Anysio, cujo arranjo traz uma insólita fusão de *soul*, samba e baião.

⁹⁰ Teperman, R. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, p. 63.

No LP *Pra Que Vou Recordar*, lançado em 1977, o cantor e compositor Carlos Dafé grava uma bossa nova como “Pra que Vou Recordar o que Chorei” e ecoa e homenageia o estilo do americano Stevie Wonder em faixas como “Hello, Mr. Wonder” e “De Alegria Raiou o Dia”.

Um último exemplo, entre tantas amostras da diversidade e brasilidade da cena musical *black* no Brasil, é o LP *Maria Fumaça*, de 1977, da Banda *Black Rio*, que trazia releituras instrumentais de clássicos populares como “Baião”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, e “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, ao lado de faixas de temas inéditos mesclando as musicalidades do *black* americano e do negro brasileiro.

Um olhar distanciado dirá que o movimento *Black Rio* foi apenas alienante, ao passo que uma visão aproximada e uma escuta atenta, como a da pesquisadora Luciana Oliveira, mostrará que o *Black Rio* foi um movimento que apresentou novas formas de expressividade de linguagens e identidades, trazendo uma proposta de “imagens e discursos positivos em torno de uma conscientização racial, tomando por base uma valorização estética e uma celebração festiva da diferença, no lugar de atuações político-pedagógicas mais convencionais”⁹¹.

Nem todos os artistas negros de alguma forma relacionados ao *soul* brasileiro estavam engajados nessas vias alternativas de conscientização étnico-racial. O LP *Tim Maia*, lançado em 1970, é o antecessor musical e o cantor Tim Maia, com sua voz e seu visual, é o antecessor estético da cena *soul* carioca. No entanto, Tim Maia evitou integrar o movimento *black*, e por isso não seria um artista *black*, e sim um excelente cantor *pop* na visão de Gerson King Combo⁹².

O pianista, arranjador e compositor Dom Salvador lançou em 1969, um LP intitulado com seu nome artístico que deitou as sementes da fusão entre *soul*, funk e samba. Entre as músicas, todas instrumentais, versões de “Asa Branca” (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga) e “País Tropical” (Jorge Benjor). A capa do disco apresenta a fotografia de Dom Salvador de barba, sem bigode, trajando jaqueta de couro, braços apoiados numa mesa, com postura séria.

⁹¹ OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 16.

⁹² MORAES, Sabrina L. de. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o Samba nos Anos 1970*. 2014. Dissertação de Musicologia. RJ: UFRJ, 2014, p. 28.

Podemos relacionar o aparente teor *black power* da foto de Dom Salvador com o fato de ele ter formado na época o primeiro grupo instrumental inteiramente composto por músicos negros, a banda Abolição. Aliás, Salvador e os músicos da banda usavam roupas coloridas e penteados afro antes do movimento *black* carioca. Suas combinações musicais, como se observa nas faixas do LP *Som, Sangue e Raça*, de 1971, são o fundamento e a inspiração para a formação da Banda *Black* Rio e grupos como União *Black* e Copa 7, que mesclaram o *soul* das bandas americanas Sly & The Family Stone e Kool and the Gang com o som dos conjuntos de samba de gafieira dos clubes de dança cariocas. Contudo, Dom Salvador deixou o Rio de Janeiro em 1973, mudando-se para Nova York e construindo, fora do Brasil, uma carreira pautada pela fusão do samba *jazz*. Enquanto o engajamento de Tim Maia e Dom Salvador era de viés artístico, Tony Tornado mostrou um engajamento artístico e político-racial. Tony ficou bastante célebre pela sua performance no 5º Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, em 1970, cantando a música vencedora, “BR-3”, acompanhado pelos vocais dos irmãos Jurema, Jussara e Robson Silva, que formavam o grupo vocal negro Trio Ternura. A performance física e vocal de Tony Tornado nesse festival é considerada um marco do movimento de identidade negra no Brasil⁹³. No mesmo ano, Tony gravou um compacto com quatro músicas, sendo uma delas a canção “Sou Negro”, um *funk* com instrumentação e vocais ao estilo de James Brown, com uma mensagem positiva para a autoestima da população negra:

*Dessa vida
Nada se leva
Não sei por que
Vocês têm tanto orgulho assim
Você sempre
Me despreza
Sei que sou negro
Mas ninguém vai rir de mim*

⁹³ MORAES, *Soul mais samba*, 2014; PELLEGRINI, Sandra; ALVES, Amanda. Tornado ‘black’ e musical. *Revista História da Biblioteca Nacional*, abril 2011. Disponível em < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/tornado-black-e-musical>>.

Embora a letra denote uma concepção ingênua da negritude em trechos que diz “sei que sou negro” como quem diz “apesar de ser negro”, no geral a letra é bastante enfática na sua confrontação ao preconceito. Esta canção foi escrita por Ed Wilson e Getúlio Côrtes, sendo este o compositor de “Negro Gato”, canção gravada por Roberto Carlos em 1966, e irmão de Gerson Côrtes, o Gerson King Combo.

O compacto de Tony Tornado traz a faixa “Dez Leis”, composta pelos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. São os irmãos Valle, dois compositores brancos com história na bossa nova, que compõem “Black is Beautiful”, uma música-chave da então iniciante cena musical *black* no Brasil. Interpretada por Elis Regina no 6º Festival Internacional da Canção, essa música acendeu polêmicas durante e depois do festival. O gestual de Toni durante a apresentação, que levantou o punho cerrado como no gesto dos Panteras Negras, o levou à detenção pela polícia ainda no local do festival, o ginásio Maracanãzinho.

Em seu estudo sobre a cena musical *Black Rio*, Luciana Oliveira avalia que “bailes e a música ofereciam um refúgio simbólico para um grupo que se sentia excluído do discurso nacional baseado em uma identidade mestiça e harmônica” e que seus participantes se posicionavam criticamente contra “tradicionais formas de luta e contestação, o que era visto por muitos como uma forma de escapismo despolitizado e por uma traição às tradições”⁹⁴.

Vemos, assim, que a cena musical da *Black Rio* repercutia a consciência política por outros contornos, sem tradição com o processo revolucionário ideológico-partidário. Vemos também que o argumento de imitação cultural não resiste a um olhar do ponto de vista da estética musical. Conforme diz Schwarz, “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada”⁹⁵. Aos argumentos dos analistas, adicionemos a vivência de quem esteve no *front* da cena musical *Black Rio*, Dom Filó, que questionou as críticas:

Por que se aceita com toda naturalidade que a juventude da zona sul se vista de *jeans*, dance o *rock*, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não

⁹⁴ OLIVEIRA, L. *A cena musical da Black Rio*, p. 186-187.

⁹⁵ SCHWARZ, R. (org.) *Que horas são?*, p. 48.

pode se vestir colorido, dançar o *soul* e cultural James Brown?
Por que o negro tem que ser o último reduto de nacionalidade
ou da pureza musical brasileira?⁹⁶

A canção popular do Brasil possui um histórico repleto de percepções dualistas sobre suas letras e músicas: campo x cidade, original x cópia, tradição x modernidade, alienado x politizado, nacional x internacional. Ecoando longínquas querelas musicais e nacionalistas, Dona Ivone Lara cantava, em 1977, “Sou Mais o Samba”:

*Eu não sou africano
Nem norte-americano
Ao som da viola e do pandeiro
Sou mais o samba brasileiro*

*À juventude de hoje
Dou meu conselho de vez
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português*

Com uma visão mais internacionalista do que propriamente nacionalista, Carlos Dafé trazia Stevie Wonder para o samba ou, conforme a letra de “Hello, Mr. Wonder”⁹⁷, fazia a *nossa canção com o seu calor, irmão*:

*Isso é bom, legal demais, rapaz
Seu coração batendo até sambar
Noutro dia por aí te ouvi cantar
Nossa canção com seu calor, irmão*

*What are you saying to?
O Carnaval, o tamborim
Freedom, freedom, freedom
You feel the same?
You feel the same?
Curtindo um samba*

⁹⁶ Entrevista de Dom Filó à revista *Veja*, “Black Rio”, 1976, p. 158.

⁹⁷ “Sou mais samba”, composição de Candeia; “Hello Mr. Wonder”, autoria de Carlos Dafé, Claudio Stevenson e Luiz Carlos dos Santos.

2001 – UMA ODISSEIA MUSICAL

O que nos reserva o futuro da música no Brasil do século 21? Neste tempo de acesso amplo a múltiplas culturas e de volatilidade dos ambientes virtuais de relações sociais, ainda há espaço para debates sobre fronteiras musicais, identidades nacionais e alienação política? As novas gerações, chamadas Geração X, Geração Y, Geração *Millenial*, se voltarão para as dicotomias e querelas que envolveram o fazer musical dos artistas brasileiros de épocas passadas?

Um termo mais recente utilizado para analisar as relações contemporâneas entre a cultura local e a cultura global é *cosmopolitismo*. Ao analisar as novas tendências musicais em Belém do Pará, o pesquisador Paulo Amaral afirma que “o cosmopolitismo se confunde com a própria noção de cultura global, entendida do ponto de vista das culturas locais como uma entidade desterritorializada”⁹⁸.

Se, no campo da música popular, a cultura global assume uma identidade mundial, então, ao invés de um nacionalismo cultural, tem-se um internacionalismo popular. Michel Nicolau Netto distingue o termo “internacional-popular” nas expressões e manifestações sem vínculos diretos com uma identidade nacional, regional ou étnica. Uma música internacional-popular é aquela que deixou uma territorialidade e assumiu novas feições ao desembarcar em outros lugares. É uma música “reterritorializada”, comum a todos e não específica de uma cultura⁹⁹.

Podemos observar este aspecto da cultura global e reterritorializada, por exemplo, na música da Jovem Guarda, que apresentava tanto versões de sucessos de bandas de *rock* inglesas e americanas,

⁹⁸ AMARAL, P. M. G. do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de Musicologia. Porto Alegre: UFRGS, 2009, p. 49.

⁹⁹ NETTO, M. N. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*, p. 169. Este é o entendimento do autor citado sobre o termo “internacional-popular”, cunhado por Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira*, pp. 182 - 206.

quanto canções inéditas inspiradas nos estilos de composição e arranjo do rock que chegava do exterior por meio das multinacionais da indústria fonográfica. Esses aspectos de reterritorialidade cultural encontramos também na cena musical da *Black Rio* e, no final do século 20, nas produções do movimento Mangubeat, uma cena estética e musical que despontou na cidade de Recife por meio de músicos que esclavam as tradições musicais pernambucanas aos produtos da cultura pop num caldeirão criativo onde cabiam a moda, a literatura, a dança e as artes visuais.

Em seu estudo sobre o Mangubeat, Herom Vargas utiliza o termo hibridismo, conceito que evidencia que as identidades culturais são formadas pela mescla de fatores, pela combinação de comportamentos e fusão de culturas. A produção musical ligada ao Mangubeat é marcada pelo caráter híbrido de interinfluências musicais e estéticas que vão do tradicional ao contemporâneo. Vargas observa que “a ideia central do Mangubeat era equiparar a produção musical pop recifense com o que havia de mais criativo no pop internacional”, sem dispensar as sonoridades tradicionais de sua região enquanto “se aproximavam das formas musicais afro-americanas globalizadas (*rock, funk/soul e rap*)”¹⁰⁰.

No século 21, bandas como Cansei de Ser Sexy (CSS) e *rappers* como Anitta e o DJ Alok não denotam preocupações dualistas sobre nacional e estrangeiro ou cópia e original, apresentando uma produção que soa global, mais que local. A CSS canta em inglês seu repertório rotulado como *indie rock, new rave e indietronica*. Alok é considerado o criador do *Brazilian Bass* (subgênero da *house music*) e Anitta tem realizado parcerias internacionais e obtido destaque mundial cantando em inglês e espanhol. O crítico musical Pedro Alexandre Sanches, em matéria publicada no *site* da revista *Rolling Stone Brasil* (set/2008), percebe a natureza cosmopolita da produção musical de jovens artistas no Brasil. Sanches observa que o teor de regionalismo ou identidade nacional nas músicas e performances é relativamente baixo e que se faz presente por meio de uma fusão local-global, com o pêndulo mais próximo aos gêneros e estilos dominantes da cultura global:

¹⁰⁰ VARGAS, H. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 63.

A peculiaridade do ano que passou é que esta é a primeira vez que os balangandãs musicais para exportação não se chamam samba, nem bossa nova, nem tropicália, nem vêm necessariamente embalados em laços de fita verde-amarela. De uns anos para cá, o chapéu do exotismo tem caído por cima de um tal de “favela sound”, que encontra no *funk* carioca um ponto culminante, mas recai também sobre artistas de identidade periférica, como Carlinhos Brown, Seu Jorge, DJ Marky e, por que não dizer, os meninos de classe média Bonde do Rolê e CSS. O pendor ao exotismo resiste, mas é inegável que esses artistas já conseguem eventualmente soar mais globais do que locais¹⁰¹.

De fato, a cultura global não enfatiza aspectos regionais e identitários em suas formas de representação ou em sua lógica de circulação e consumo. No entanto, outro aspecto do cosmopolitismo é “um mecanismo inverso, materializado em posturas de valorização identitária, como a de trazer à tona o elemento regional”¹⁰².

Nesta perspectiva, as tradições musicais locais entram em negociação com a cultura midiática global. A princípio, trata-se de uma negociação entre partes desiguais, considerando-se a força das potências internacionais da música e do audiovisual em comparação com os grupos sociais locais. Para Roy Shuker, a cultura é “a esfera em que as desigualdades sociais são reproduzidas”, onde ocorre o embate entre a cultura dominante e a cultura dominada¹⁰³. De acordo com esse pensamento, os grupos sociais dominantes exercem o predomínio cultural e social, mas a cultura dominada revela atitudes de contestação e resistência, pois os grupos dominados constroem e reconstróem a cultura em estado de dominação, mas não de submissão.

Como exemplo dessa relação ambivalente entre o global e o local, podemos citar a estética sonora do *tecnopará*, uma fusão entre as tradições musicais paraenses e o aparato tecnológico e musical globalizado, que exerce a via do cosmopolitismo que traz “à

¹⁰¹ Entrevista disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/samuel/44911/por-que-a-abertura-das-olimpiadas-foi-tao-brasileira>.

¹⁰² AMARAL, P. M. G. do. *Estigma e cosmopolitismo*, p. 49.

¹⁰³ SHUKER, R. *Vocabulário de música pop*, p. 83.

tona o elemento regional". Esses elementos locais estão na esfera da música marginalizada, que carrega o estigma do "mau gosto", do "brega". Os artistas envolvidos com a estética do *tecnopará*, como a cantora Gaby Amarantos, valorizam identidades locais enquanto se apropriam e subvertem a produção musical *pop* mundializada. De acordo com Amaral, decorre, então, um fenômeno de resgate artístico e midiático das músicas estigmatizadas, como a guitarra, o carimbó e o brega, ritmos que se integram às sonoridades eletrônicas modernas do *tecnopará*¹⁰⁴.

O filósofo Jesús Martín-Barbero analisou a sociedade no contexto da cultura de massa e definiu a homogeneização cultural como uma ação que subtrai ou dilui as identidades locais populares, o que favorece uma uniformidade cultural em que as diferenças são pouco nítidas¹⁰⁵. Mas a previsão de homogeneização cultural não se cumpriu, tendo em vista que a globalização gerou um processo de heterogeneidade cultural, de ênfase na diversidade das culturas locais. O sociólogo Anthony Giddens avalia que "não existe um movimento unilateral em direção à homogeneidade cultural"¹⁰⁶. A globalização também leva a uma insistência da diversidade, uma busca de recuperação de tradições perdidas e uma ênfase na identidade cultural local". Isto significa que as estratégias de resistência da cultura local desarticulam a imposição unilateral da cultura global e o risco de homogeneização da cultura.

Estes embates entre o local e o global, entre a diversidade e a homogeneização, também suscitam as relações dialéticas onde nascem os cosmopolitismos. A Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Tropicália, o *Black Rio*, o *Rock Nacional*, o *Rap Nacional*, o *Funk Carioca*, o Manguelbeat e o Tecnobrega são tendências musicais e estéticas que assimilaram o global na sua identidade local. E se o elemento dominante é de fala inglesa nos movimentos e gêneros musicais citados, em outras vezes o elemento estrangeiro em diálogo é de origem latino-americana, como se observa nas influências da polca

¹⁰⁴ AMARAL, P. M. G. do. *Estigma e cosmopolitismo*, p. 208-209.

¹⁰⁵ BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

¹⁰⁶ GIDDENS, A. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 96-97.

e da guarânia paraguaias e da rancheira e do bolero mexicanos sobre a música caipira e sertaneja do Brasil nos anos 1950 e 1960¹⁰⁷.

A cultura globalizada é, portanto, uma via de mão dupla. De um lado, trafegam rumo a diferentes territórios as imagens, as músicas, os investimentos financeiros e as novas tecnologias, cuja lógica operacional tem como consequência a uniformidade cultural. De outro lado, há um contrafluxo de elementos culturais regionais que retroalimentam a cadeia de produção de entretenimento global. Na visão de Gould e Grein¹⁰⁸, a influência entre o local e o global é ambivalente porque as pessoas atribuem novos sentidos aos produtos culturais ao entrar em contato com eles.

O historiador Michel de Certeau observa que os consumidores dão novos sentidos aos produtos padronizados e muitas vezes os percebem de forma diferente daquela que havia sido planejada para eles¹⁰⁹. Mesmo que a ordem econômica dominante trabalhe com uma produção padronizada, serializada, expansionista e centralizada, mesmo que a música popular de massa seja definida como uma música de consumo, precisamos ter em vista as percepções e ações dos consumidores em relação aos produtos culturais.

A odisseia musical deste século e as atitudes estéticas e musicais dos novos músicos brasileiros nesta época podem ser compreendidas ao se vislumbrar as características da contemporaneidade, também chamada de pós-modernidade.

A contemporaneidade assinala uma descentralização e uma redistribuição do poder cultural que podem ser vistas na celebração da pluralidade de estilos e nas oportunidades de afirmação cultural de grupos sociais marginalizados¹¹⁰, e na acentuação das diferenciações regionais dentro de um país¹¹¹, o que resulta na relativização do

¹⁰⁷ ZAN, J. R. Da roça a Nashville. *RUA*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 113-136, 2005.

¹⁰⁸ GOULD, S. J.; GREIN, A. F. Think Glocally, Act Glocally: a culture-centric comment on Leung, Bhagat, Buchan, Erez and Gibson (2005). *Journal of International Business Studies*, v. 40, n. 2, p. 237-254, 2009.

¹⁰⁹ DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 13ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 39-40.

¹¹⁰ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*: introdução às teorias do contemporâneo. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 2000.

¹¹¹ HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

conceito totalizante de cultura nacional¹¹². Diante da maior valorização das identidades locais e da alta porosidade das fronteiras culturais, o debate nacional x estrangeiro passou a ser reproduzido na microesfera do regional x nacional.

Essa discussão esteve presente durante as cerimônias de abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, em 2016. Por meio de músicas, cenários, figurinos e coreografias, buscou-se sintetizar de forma audiovisual a história do Brasil. As músicas da cerimônia de abertura das Olimpíadas estiveram restritas ao repertório identificado com a cidade-sede do evento: bossa nova ("Samba de Verão" e "Garota de Ipanema"), samba ("Canto de Ossanha" e "Aquarela do Brasil"), *funk* ("Rap da Felicidade") e pagode ("Deixa a Vida me Levar"). Na cerimônia de encerramento, o repertório incluiu sambas e marchinhas de carnaval, com citações à imagem da cantora Carmen Miranda e participação de escolas de samba cariocas, além de várias canções identificadas com a música nordestina, como "Vassourinhas" e "Asa Branca", e ritmos como o frevo e o baião tocados pelo grupo instrumental pernambucano Orchestra Santa Massa e o cantor Lenine.

No entanto, alguém poderia perguntar: por que o repertório não incluiu a música sertaneja, o vanerão, o bumba-meu-boi? Obviamente, não se poderia esperar que no pouco tempo e espaço da cerimônia, uma nação extensa e portadora de vasta diversidade musical como o Brasil tivesse seu cancioneiro representado na totalidade. Por outro lado, se o questionamento surge é porque a microesfera do regional percebe a sobreposição de forças da cultura considerada nacional e representativa do país inteiro. Conforme o músico Beto Vilarés, diretor musical do evento de abertura dos Jogos, buscou-se "ser brasileiro, o máximo possível", embora reconheça que as ausências de maior diversidade musical decorreram da resistência de produtores de certos setores artísticos em celebrar a faceta interioriana e cafona do país: "Há também um distanciamento dessa turma da qual faço parte pro sertanejo e pra alguns estilos que são bem populares"¹¹³.

¹¹² MCSWEENEY, B. Dynamic Diversity: variety and variation within countries. *Organization Studies*, v. 30, n. 9, p. 933–957, 2009.

¹¹³ Entrevista de Beto Vilarés ao site Farofafá (agosto, 2016) disponível em: <https://tinyurl.com/bdersy5p>.

Sendo parte de um espetáculo midiático e dirigido não apenas à população brasileira, mas a uma audiência planetária, artistas e músicas das cerimônias de abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos foram selecionados pela representatividade histórica e pela relevância popular midiática. As mídias são o veículo mais ativo e com maior capacidade de penetração social, funcionando como plataforma de visibilidade das formas artísticas da cultura popular e impactando as escolhas estéticas e musicais da nova geração de artistas.

Os novos músicos e produtores do século 21 atuam num cenário em que a dominante cultural é legitimada pelo consumo mundializado de imagens e modelos de cultura cujo tráfego planetário é possibilitado pelas mídias de massa. Assim, toda uma gama de signos e padrões de cultura é identificada como pertencente ao imaginário coletivo da humanidade. Contudo, é preciso verificar se “a ênfase na dimensão internacional da cultura vem funcionando como pura e simples legitimação da mídia”¹¹⁴.

Diante de nossos olhos e ouvidos, temos um fluxo incessante de imagens e sons nos convidando ao seu consumo imediato. É uma cultura de consumo quase inescapável, que tem grande participação na vida social e cultural dos indivíduos, pois está instalada em nosso cotidiano e faz parte da forma como vemos o mundo.

Para garantir o atendimento do consumidor mundial, as grandes organizações da indústria e da cultura precisam constantemente inovar as estratégias de fabricação, divulgação e comercialização dos seus produtos no mercado, exigindo maior especialização da área de gestão empresarial. Além disso, a competição entre as corporações, quer locais ou continentais, exige mais espaço para as técnicas de marketing a fim de construir um referencial simbólico que exerça atração sobre o consumidor e estabelecer um regime de fidelização de uma clientela em relação aos objetos produzidos.

Esse aspecto de constante inovação e busca de fidelização dos clientes repercute na cena musical brasileira contemporânea, marcada pela busca da eficiência empresarial e por nichos de mercado consumidor. A transformação tecnológica do universo musi-

¹¹⁴ SCHWARZ, R. *Que horas são*, p. 34.

cal despertou uma consciência dos artistas em relação à gestão de suas carreiras. Por isso, os artistas têm adotado estratégias de marketing e técnicas administrativas com o intuito de garantir sua sobrevivência e maximizar sua audiência e seu público consumidor de bens simbólicos¹¹⁵.

O estudioso das mídias Douglas Kellner observa que a cultura das mídias, um mundo intensamente virtual de entretenimento e informação, está reorganizando “percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade”¹¹⁶. A cultura das mídias é um dos setores mais lucrativos do comércio mundial, a se observar os grandes conglomerados da comunicação midiática. A produção de bens mercadológicos, realizada de forma massiva e em série, e em meio a muita concorrência, demanda divulgação dos objetos produzidos. As mídias reproduzem esse padrão industrial ao produzir “astros e estrelas” do cinema, da TV e da música, de forma serializada e também massiva. O rápido envelhecimento dos artefatos industrializados das fábricas encontra correlação na rápida substituição de ídolos culturais de massa. Objetos e celebridades tornam-se velozmente obsoletos.

A cultura contemporânea está atrelada a uma lógica de mercado global da qual não escaparam nem a arte de vanguarda, nem a cultura popular nem a cultura religiosa. A cultura das mídias também atinge dimensões globais, sendo um novo referencial organizador da sociedade, isto é, a cultura midiática constrói e também representa os novos padrões e configurações sociais. Esta é a paisagem sonora e econômica na qual atuam os músicos brasileiros. É um cenário de exaltação do ecletismo cultural e de superexposição de símbolos e imagens identificadas com a cultura das mídias.

¹¹⁵ CARVALHO, Anita. *O papel do empresário artístico na gestão de carreiras musicais após a transformação digital da indústria da música*. Dissertação. Escola Superior de Propaganda e Marketing. Rio de Janeiro, 2019. MAUDONNET, Daniel. *Estratégias de desenvolvimento na carreira musical: o impacto das mudanças tecnológicas e institucionais*. (Dissertação). Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2015. ALMEIDA, Cláudio. *Para além dos holofotes: uma análise da gestão de carreira musical*. (Dissertação). Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

¹¹⁶ KELLNER, D. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001, p. 27.

A despeito das conjunturas e previsões pouco otimistas sobre a nova cena musical brasileira, é preciso verificar se os artistas do século 21 estão sendo unilateralmente manipulados pelas imposições midiáticas ou se os artistas estão apenas reconfigurando seu fazer musical na dinâmica da globalização. Em vez de a discussão nacional x estrangeiro ou tradição x modernidade, há diversos músicos que se inseriram na discussão contemporânea de valorização de etnia, de gênero e da diversidade cultural.

A polarização histórica observada entre aquarelas musicais e querelas sociais indica que os conflitos políticos e planos ideológicos perpassam as canções no que diz respeito a letras e formas de arranjo. As canções dos compositores e cantores que se posicionaram em campos distintos de adesão e resistência ao campo político oficial, tendo sua obra musical cooptada ou censurada pelo Estado, são representações da dualidade política ainda vívida no Brasil contemporâneo. Nestas primeiras décadas do século 21, a polarização temática se dá, principalmente, no campo da identidade de gênero e da valorização étnica, com canções que derrubam a visão monumental de um Brasil cordial no trato de mulheres e da população afro-brasileira.

Sem julgar se tais artistas estão absorvendo de forma crítica e seletiva as mais recentes tendências midiáticas no ramo do entretenimento, o que podemos notar é que os artistas estão dando continuidade ao processo de remodelar seus saberes musicais locais em contato com a cultura musical globalizada e de recodificar o engajamento social e político dando voz aos novos conteúdos éticos e sociais. A nova odisseia só está começando.

SOBRE O AUTOR

Joêzer de Souza Mendonça tem mestrado e doutorado em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e é professor da graduação e do mestrado em música da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR – Campus Curitiba I).

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO COM TIPOGRAFIA FIGTREE,
NO FORMATO 14X21 CM E IMPRESSO EM PAPEL AVENA 80G
PROJETO APROVADO PELA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA - GOVERNO DO PARANÁ, COM RECUR-
SOS DA LEI PAULO GUSTAVO, MINISTÉRIO DA CULTURA - GOVERNO FEDERAL

SINOPSE

Do samba ao pop, diferentes canções expressaram os encontros e embates vividos no Brasil. Este livro é um convite à exploração de cantos e vozes que captaram desejos, tensões e esperanças do povo brasileiro.

O AUTOR

Joêzer de Souza Mendonça é doutor em Música pela UNESP e professor da Universidade Estadual do Paraná. Também publicou o livro *Música e religião na era do pop*.

ISBN: 978-85-85063-35-1

CRL



9 788585 063351