

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Ary Barroso e Edu Lobo

---

A exaltação de um povo nos ponteios do cancionero popular

**RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA**

BELO HORIZONTE

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RICARDO ALEXANDRE DE FREITAS LIMA

ARY BARROSO E EDU LOBO

A EXALTAÇÃO DE UM POVO NOS PONTEIOS DO CANCIONEIRO

POPULAR

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-graduação em História: *História, Tradição e Modernidade: Política, Cultura e Trabalho* – área de concentração em História e Culturas Políticas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Professora Heloísa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte

2008

# Agradecimentos

Ao colocar ponto final num trabalho como este, resultado de um longo percurso cumulativo que venho experimentando ao longo dos últimos dez anos, não são poucos aqueles a quem devo exercitar minha gratidão, ainda que em forma de uma tímida e parcimoniosa homenagem, coisa a que se presta esta página. Gratidão é palavra-chave em minha vida e me sentirei descansado se conseguir arrolar aqui a lista que pretendo. Contudo, a memória, muitas vezes inglória, sempre prega uma peça naquele que empenha todas suas fichas em seu poder de reminiscência e provavelmente escapará ao meu controle a totalidade dos sujeitos a quem devo agradecer. Consola-me, todavia, saber que a construção mnemônica não pode prescindir de uma farta dose de esquecimento.

Agradeço primeiro aos amigos e colegas do mundo acadêmico e do mundo real que diretamente ou de maneira enviesada foram solidários: Marcus Damásio (Marquito), Rodrigo Pires (Peça), Daniel Alves de Jesus, Roberta K. de Figueiredo, Jonas Lana, Aline Guimarães, Fabiano Abreu Alves, Adriane Faria Terra, Samuel, Miriam Hermeto, Gabriel Penido, Leandro Eymard, Abel Borges.

Minha gratidão aos professores Rodrigo Patto Sá Motta, Regina Horta Duarte – pelo acompanhamento e pelos ouvidos bem dispostos -, Santuza Cambraia Naves – que me abriu as portas do Rio de Janeiro – João Pinto Furtado, Carlos Ernest Dias, Gisele Venâncio, Marcos Napolitano. Agradeço especialmente a professora Heloísa M. Murgel Starling, pelo acolhimento e pela aposta nesta relação entre orientando e orientador marcada por

distanciamentos e aproximações que na hora adequada se equilibrou proporcionando e pavimentando esta trajetória que definitivamente não se encerra ao final das páginas desta dissertação.

Necessariamente lego ao meu pessoal, minha família, uma parcela da culpa por tudo isso. A afinidade musical, quase passional, foi me deixada por um avô que no distante início da década de 1980 abandonou abrupta e compulsoriamente sua dedicação em fazer de mim um grande instrumentista. Ele não podia suspeitar que mesmo distante sua sombra e lembrança fizesse parte da construção de um espírito completamente construído nas entrelinhas de uma pauta musical. A benção Gegê. A benção Antônio Maia, meu pai-avô. A benção Amélia, Jurandir, Lia, Mirtes – sou devedor da sua generosidade - e todos os próximos.

Mais que um agradecimento, homenagem aqui meus criadores: Darcy e Carlos Lima. Sofredores dos constrangimentos e das conseqüências de minhas escolhas certas ou equivocadas. Apoiadores às vezes atentos, outras vezes displicentes de uma trajetória torta traçada com a pena do sacrifício e da dificuldade. Provavelmente cantarão ingenuamente para que o mundo escute: “Olha aí, ele disse que chegava lá”.

Deixo por fim o nome daquela a quem dedico cada letra, cada som, cada verso que possa ser capturado destas páginas. Pedaco de mim que deixou também aqui lágrimas, suor, dedicação e muito carinho. Seu nome é Cecília, o mesmo da santa que, coerentemente, abençoa os músicos. Graça que agradeço e manifesto!

S  
O  
S  
O  
(U)  
M  
O  
S

O

7

'

7

and *Cecília*

# R<sup>esumo</sup>

O texto empreende uma análise histórico-musical das possibilidades de se usar a canção como instrumento de convencimento político. Através da observação criteriosa dos parâmetros que conformam a canção, almeja-se a compreensão das circunstâncias e variáveis co-responsáveis pelo engajamento do signo musical. Tal tratamento político da produção artística é observado a partir da investigação realizada em períodos distintos da história republicana do Brasil: a saber, o período getulista (Estado Novo) e a ditadura civil/militar inaugurada na década de 1960. A escolha dos recortes históricos se dá pela coincidência dos governos ditatoriais e pelo tensionamento das forças políticas que lançaram mão dos artifícios possíveis para a efetivação de uma cartilha ideológica. Ponto nevrálgico deste processo é a produção de representações e imagens (acústicas ou sonoras) capazes de acessar o imaginário de um idealizado “povo brasileiro”. Os sambas-exaltação de Ary Barroso e a música popular sofisticada de Edu Lobo são as principais fontes de informação – os objetos mesmos da investigação – exploradas com o fim de se conhecer mais detidamente o processo pelo qual a canção se viu engajada nos dois momentos aqui contemplados. Com produções historicamente reconhecidas pela cooperação e não-cooperação, respectivamente, de suas obras com o credo político dominante, as canções de Ary Barroso e Edu Lobo são investigadas como meio de conformação de uma platéia a partir de uma fala discursivo-musical que desenha e constrói o que se convencionou chamar de “povo brasileiro”, mesmo sendo ele, em cada caso, estranho e distinto do outro.

# **A**bstract

The text undertakes an musical-historically analysis of the possibilities to use songs like instruments of political persuasion. Through observation of the parameters that moulds the song, seek the understanding of the circumstances and co-responsible variables for the engagement of the musical sign. Such political treatment of the artistic production is observed from the investigation conducted in different periods of Brazilian republican history: Getúlio's Ages (Estado Novo) and the civil/military dictatorship inaugurated in the 1960's decade. This approach is based on the coincidence of the dictatorial governments and the stiffener of political strength that resort to possible stratagems for accomplishment of an ideological primer. The main point of this process is representations and images production (acoustic or resonant) able to access the imaginary of the idealized one "Brazilian people". The "samba-exaltação" of Ary Barroso and the popular sophisticated music of Edu Lobo are the principal sources of information – the objects themselves of the investigation – explored with the purpose of known more carefully the process for which songs was got involved at two moments here contemplated. With productions historically recognized by the cooperation and non-cooperation, respectively, of his works with the political dominant creed, the songs of Ary Barroso and Edu Lobo are investigated like way of resignation of an orchestra from a speech musical-discursive what draws and builds what agreed upon to call "Brazilian people", even that, in each case, being different from another.



## **L**ista de Figuras:

FIGURA 1 – Fotografia de ambos os lados do 78 RPM que lançou <i>Aquarela do Brasil</i> .....	87
FIGURA 2 – Notação da <i>assinatura sonora da nação</i> na pauta musical .....	91
FIGURA 3 – Fotografia dos discos 78 RPM de divulgação do filme “Você Já Foi a Bahia” .....	102
FIGURA 4 – Peça de divulgação do filme “Alô, amigos” (1942) .....	103
FIGURA 5 – Peça de divulgação do filme “Three Caballeros” (1944) .....	103
FIGURA 6 – Capa do disco que divulga a trilha do filme “Alô, amigos” .....	108
FIGURA 7 – Foto da Capa do primeiro elepê de Edu Lobo (1965) .....	147
FIGURA 8 – Foto da Capa do disco com a trilha da peça “Arena Conta Zumbi” (1965) .....	161
FIGURA 9 - Foto da Capa do disco Edu & Bethania (1966) .....	170
FIGURA 10 – Foto da Capa do disco EDU (1967) .....	177

## **L**ista de Abreviaturas e Siglas

**BPM** – Batidas por Minuto

**CD** - Compact disc

**CPC** - Centro Popular de Cultura

**Cpdoc** - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

**DIP** - Departamento de Imprensa e Propaganda

**DNP** - Departamento Nacional de Propaganda

**DOP** - Departamento Oficial de Publicidade

**DPDC** - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

**DSN** - Doutrina de Segurança Nacional

**DVD** - Digital Video Disc

**ISEB** - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

**LP** – Elepê ou long-play

**PCB** - Partido Comunista Brasileiro

**RPM** – Rotações Por Minuto

**SBACEM** - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música

**UNE** - União Nacional dos Estudantes

# **L**ista das canções que compõem o CD anexado

## **Ary Barroso**

1. A Batucada Começou
2. Aquarela do Brasil
3. Bahia Imortal
4. Brasil Moreno
5. Cena De Senzala
6. Chula-ô
7. Eu Gosto De Samba
8. Faixa De Cetim
9. Isto Aqui O Que É
10. Os Quindins De Iaiá
11. Se Deus Quiser

## **Edu Lobo**

12. Aleluia (Edu Lobo - Ruy Guerra)
13. Arrastão (Edu Lobo - Vinicius De Moraes)

14. Borandá (Edu Lobo) versão *Edu & Bethania*
15. Borandá (Edu Lobo) versão *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo*
16. Canção Da Terra (Edu Lobo - Ruy Guerra)
17. Candeias (Edu Lobo) versão *Edu & Bethania*
18. Candeias (Edu Lobo) versão *Edu*
19. Canto Triste (Edu Lobo - Vinicius De Moraes)
20. Chegança (Edu Lobo - Oduvaldo Viana Filho)
21. Cirandeiro (Edu Lobo - Capinan)
22. Corrida De Jangada (Edu Lobo - Capinan)
23. Dois Tempos (Edu Lobo - Capinan)
24. Embolada (Part. Vocal De Gracinha Leporace) (Edu Lobo – Guarnieri – A. Boal)  
versão *Edu*
25. Embolada Das Dádivas Da Natureza (Edu Lobo - G. Guarnieri – A. Boal) versão *Edu*  
*Canta Zumbi*
26. Embolada Das Dádivas Da Natureza (Edu Lobo - G. Guarnieri – A. Boal) versão  
*Arena Canta Zumbi*
27. Estatuinha (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Edu Canta Zumbi*
28. A Mão Livre do Negro - Estatuinha (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Arena Canta*  
*Zumbi*
29. Jogo De Roda (Edu Lobo - Ruy Guerra)

30. No Cordão Da Saideira (Edu Lobo)
31. O Açoite Bateu (Edu Lobo - G. Guarnieri)
32. O Tempo e O Rio (Edu Lobo - Capinan)
33. Pra Dizer Adeus (Edu Lobo - Torquato Neto)
34. Resolução (Edu Lobo - Lula Freire)
35. Reza (Edu Lobo - Ruy Guerra)
36. Sinherê - Edu Lobo e Maria Bethânia (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Edu Canta Zumbi*
37. Sinherê - Edu Lobo e Maria Bethânia (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Arena Canta Zumbi*
38. Sinherê - Edu Lobo e Maria Bethânia (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Edu & Bethania*
39. Sinherê (Venha Ser Feliz) (Edu Lobo - G. Guarnieri)
40. Só Me Fez Bem - Maria Bethânia (Edu Lobo - Vinicius De Moraes)
41. Um Tempo De Guerra (Edu Lobo - G. Guarnieri – A. Boal) versão *Arena Canta Zumbi*
42. Um Tempo De Guerra (Edu Lobo - G. Guarnieri – A. Boal) versão *Edu Canta Zumbi*
43. Upa Neguinho (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Edu e Bethania*
44. Upa Neguinho (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Arena Canta Zumbi*
45. Upa Neguinho (Edu Lobo - G. Guarnieri) versão *Edu Canta Zumbi*

46. Veleiro (Edu Lobo - Torquato Neto)

47. Zambi (Edu Lobo - Vinicius de Moraes) – versão *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo*

48. Zambi No Açoite (Edu Lobo - G. Guarnieri) – versão *Arena Canta Zumbi*

49. Zambi No Açoite (Edu Lobo - G. Guarnieri) - versão *Edu Canta Zumbi*

# S umário

Breves notas anacrústicas – Introdução .....	15
Movimento Inicial – De História, Método e Fonte-canção .....	19
A Exaltação - Ary Barroso.....	44
Notas históricas .....	44
O samba e o Estado Novo .....	64
Ary Barroso: primeiras notas .....	70
Ary Barroso e o samba de casaca.....	75
Aquarela do Brasil: reforço e problematizações intramusical .....	87
Dos Ponteios – Edu Lobo .....	114
Notas de história e música.....	114
Sobre parcerias, teatro, engajamento e permissividade musical .....	122
Elementos pré-audíveis e divulgação mediática: possibilidades de engajamento. ....	138
O que informa a MPB de Edu Lobo?.....	147
A música de Edu Lobo por Edu Lobo .....	147
Edu Canta Zumbi.....	160
Edu e Bethânia.....	170
EDU.....	177
Movimento Final – Ou Arremate.....	183
Referências Bibliográficas .....	192
Fontes eletrônicas .....	199
Discografia .....	200
Anexo I – Letras das canções de Ary Barroso.....	202
Anexo II – Letras das canções de Edu Lobo.....	213

## **B**reves notas anacrústicas – Introdução

Ao longo destas páginas o leitor encontrará posto o desafio de se eleger a canção como fonte histórica capaz de nos dizer sobre um tempo passado. Mais especificamente, aceitou-se o desafio de observar a relação entre a produção musical, seu tempo e lugar histórico e as disputas políticas que as acionam em benefício próprio. Para que obtivéssemos realce dessa associação entre mundos da arte e do poder, optou-se por recortes históricos onde o jogo político se viu polarizado, descambando em rupturas institucionais, esfacelamento e reorganização do sistema político. Falo sobre os períodos ditatoriais marcados por golpes de Estado que acometeram a história da república brasileira: O Estado Novo, de 1937 até 1945, e os anos da década de 1960 que experimentaram a ditadura civil/militar inaugurada em 1964. A “paisagem sonora” nestes ínterins acabou se estabelecendo como um lugar privilegiado de reiteração, negação, discussão, debate da *res publica*, e, por conseguinte, das posições e objetivos políticos. Nestes cenários nos deparamos com compositores que experimentaram um processo de apropriação política de seus “enunciados” musicais. Contudo, não se deve inferir peremptoriamente que tais artistas viviam e se alinhavam em fileiras de engajamento político. Quando falamos sobre o ato de se apropriar, dizemos sobre um apossar-se que não presta contas ao artífice do produto musical. É uma ação feita “de fora”, vinda do lugar de quem recebe e edifica o entendimento, espaço singular de construção de significados.

Para compreender tudo isso se optou por observar a produção musical - e os seus respectivos usos políticos - dos compositores Ary Barroso e Edu Lobo. Não se trata de uma escolha fortuita e completamente arbitrária. A escolha se deu por se tratar de dois importantes



cancionistas da história da música brasileira popular, que além de guardarem similaridades estéticas viram suas obras sendo exercitadas com vistas a um projeto político, à construção de representações abastecedoras de um imaginário social, de culturas políticas em disputa pelo papel hegemônico. Cada um ao seu modo, em seu tempo, produziu canções que carregavam em sua densidade freqüencial imagens de um país, de uma sociedade, de um povo, por um viés nacionalista. Não nos interessa identificar precisamente a que cultura política as “imagens sonoras” propaladas por aquelas canções estavam alinhadas. Interessa mais compreender e identificar através de uma metodologia da investigação histórica, que trata não apenas a fonte musical pelo que ela verbaliza, mas também pelo que ela soa, como a canção transige com o imaginário social e as possibilidades de politização das representações contidas em sua pronúncia musical. Pretende-se identificar os pontos de toque e de distanciamento entre as duas produções, além de desvelar quais imagens de nação e de povo aparecem no nacionalismo musical daqueles dois autores.

As canções de Ary Barroso estão compreendidas no recorte histórico mais remoto e, por isto, inaugura a análise histórico-político-musical que se levou a efeito nas páginas que se pospõem a esta breve introdução. Ary Barroso, suas canções, seu tempo histórico estão contemplados no segundo capítulo. Edu Lobo e suas composições, respeitando um rigor cronológico, aparecem logo em seguida no terceiro capítulo. Em ambos os capítulos a última parte se destina a análise dos parâmetros que conformam e intrinsecamente significam a canção. Estão avaliados ao mesmo tempo os parâmetros poético, musical e performático, separadamente e em sua junção, condição compulsória para a realização da forma canção. Nestas seções o leitor encontrará informações técnicas sobre a linguagem musical o quanto possível verbalizadas em um texto que busca dispensá-lo da exigência de uma leitura especializada. O que não implica dizer que os termos técnicos hora alguma foram utilizados, mas diz sobre um esforço de substituição destes por outros mais próximos da linguagem não

especializada. O objeto, todavia, solicita em alguns casos o uso específico de termos técnicos. Quando tais termos são acionados, na maioria das vezes, um esforço elucidativo o procede tentando torná-lo mais acessível. Mesmo quando não há possibilidade de substituição da linguagem técnica pela corriqueira o entendimento não se vê, definitivamente, comprometido. Este trabalho não se oferece apenas aos iniciados na arte musical. Ao todo foram avaliadas cerca de sessenta canções, dois terços deste montante referentes ao trabalho de Edu Lobo entre 1965 e 1968 - período demarcado pelo lançamento do primeiro elepê do artista e o último antes da sua saída do país para estudos musicais nos Estado Unidos - e o restante concerne à produção musical de Ary Barroso entre 1937 e 1945. O aparente desequilíbrio quantitativo entre as duas produções se explica pelos distintos suportes utilizados para gravação e distribuição do material fonográfico utilizados em cada um dos momentos históricos. A produção de Ary Barroso fora consumida através da gravação dos discos com reprodução a 78 RPM. Isto implicava a distribuição de apenas duas canções por vez, cada uma ocupando um lado do disco. Algumas vezes o arranjo de uma mesma canção requeria a utilização de ambos os lados fazendo circular apenas uma composição naquele produto. Diversamente, Edu Lobo experimentou a circulação de canções através dos vinis que distribuíam em média doze canções de uma só vez. Para alcançar as mesmas condições de distribuição, as canções de Ary Barroso deveriam circular em um número seis vezes maior. Para cada elepê com canções de Edu Lobo, Ary Barroso deveria assistir o lançamento de seis discos a 78 RPM de seus intérpretes e principais divulgadores<sup>1</sup>. Tais condições nos mostra, pelo contrário, que Barroso experimentou uma distribuição relevante e que o possível desequilíbrio deve ser minimizado ou reconsiderado.

Antecede os capítulos destinados às observações do acionamento político das canções de Ary Barroso e Edu Lobo, um capítulo que se propõe discutir a canção enquanto fonte

---

<sup>1</sup> Ary Barroso não foi intérprete vocal de suas canções durante o recorte histórico no qual empreendemos o estudo aqui proposto.

histórica, os problemas, potencialidades e limites, além de descrever brevemente a histórica relação entre o espaço do fazer musical e o mundo da política, encerrando também uma proposta metodológica.

No quarto e último capítulo, empreende-se um arremate textual deste esforço com o apontamento de possíveis pontos comuns e estranhamentos entre as obras com as quais lidamos.

Não custa dizer que inexiste a pretensão de se fornecer respostas definitivas quanto ao processo de politização do artefato musical observado na história da república brasileira, nem com relação ao estabelecimento de uma metodologia excelente para se tratar a fonte-canção. O texto, que opta por uma abordagem interdisciplinar - em consonância com a formação acadêmica do autor e com aquilo que nos solicita o próprio objeto de estudo -, se propõe unicamente a cumprir o papel que lhe cabe como resultado final das pesquisas realizadas no âmbito do programa de mestrado em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Espera-se, contudo, que tal empreitada contribua positivamente para o avanço das discussões sobre o tema e o revigoramento do campo de conhecimento em que se encerra.

## **M**ovimento Inicial – De História, Método e Fonte-canção

É possível constatar ao longo da história, que a música, suas práticas e seus gêneros protagonizaram discussões um tanto intrincadas e acaloradas. Seja sob o “olhar” estético, ou sob aquele que mira um certo caráter político-filosófico, sua ocorrência esteve permanentemente entregue a certos mecanismos de controle social.

Já na Grécia Antiga, Platão (427 a.C – 348 a.C) em *A República* desenvolvia seus argumentos em torno da questão sobre quais modalidades harmônicas e de métrica musical seriam adequadas aos homens educados da *polis* grega. Os modelos de harmonia referentes aos modos gregos e suas respectivas escalas<sup>2</sup> ioniana e lidiana deveriam ser preteridos às formas dórica e frígia. Para Platão os dois últimos modos harmônicos, combinados aos tipos rítmicos que julgava adequados, remeteriam à vida bem regulada, à coragem, acionando impulsos desejados. A vigilância deveria obrigar aos músicos e poetas “a só apresentar em suas composições modelos de bons costumes, sem o que [deveriam] abster-se de compor entre nós, ou [precisaríamos] estender aos demais artistas essa fiscalização, para impedi-los de representar o vício, a intemperança, a baixeza, a indecência” (PLATÃO, *apud* DUARTE 1997: 21). Torna-se manifesto a relação entre o conjunto de sons que formam a escala correspondente aos modos gregos acima mencionados e a identificação de seu uso com uma carga de significação, ou, nas palavras de Wisnik, com “uma propriedade semântica, dinâmica, que se pode dizer também dinamogênica (ela corresponde a um movimento ou a

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma organização sonora que se estrutura a partir de sete escalas (modos) musicais distintas. São elas: Jônica ou Ionian (Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si), Dórico ou Dorian (Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó), Frígio ou Phrygian (Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó-Ré), Lídio ou Lydian (Fá-Sol-Lá-Si-Dó-Ré-Mi), Mixolídio ou Mixolydian (Sol-Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá), Eólio ou Aeolian (Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol) e Lócrio ou Locrian (Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá).

um estado de corpo e de espírito)”, revelando possibilidades de “poderes psicossomáticos”, como “manifestação de uma eficácia simbólica” (WISNIK, 1989: 75).

Nesse ponto da história poderíamos falar sobre duas premissas estruturais capazes de definir e preceituar o estatuto da música. Idéias estas que guiarão boa parte da discussão sobre as potencialidades, recursos, capacidades e “perigos” relacionados ao fazer musical. Vasculhando a mitologia grega e buscando por textos que desvelem a origem da música nos deparamos com as *Doze odes píticas*, onde Píndaro diz da arte de tocar um instrumento aerofônico, antecessor do que viria a ser conhecido como oboé, chamado *aulos*, inventado por Palas-Atena por ocasião da decapitação de Medusa. A comoção do óbito a fez criar uma série de melodias inalteráveis chamadas *nomos*, que teriam influência mágica ou ritualística, sendo a partir de então entendida como uma forma de comunicação divina recebida pelos grandes artistas (SCHAFER, 2001: 21). Num dito hino homérico de louvor a Hermes, eis outra possível origem da música. Narra-se sobre a invenção da lira, resultado da perspicácia de Hermes, que ao se deparar com uma carapaça de tartaruga descobriu sua capacidade de funcionamento como caixa de ressonância capaz de produzir sons. Se o primeiro mito diz sobre uma origem que está intimamente ligada a um estado passional, como emoção subjetiva, no segundo o que rege a invenção é a descoberta de “propriedades sonoras dos materiais do universo” (Idem). É a velha “batalha” entre aquilo que é da ordem de Apolo e o que é próprio de Dioniso. No fundo, toda discussão que perpassa e é reavivada em tempos e lugares históricos diferentes trata do uso racional ou não de uma força comunicativa capaz de acionar impulsos, de excitar as sensibilidades, de motivar ações. É isso que está em jogo, por exemplo, quando nos debruçamos sobre a história das origens da música ocidental e encontramos um de seus pilares fundamentais no coro gregoriano, no cantochão, no canto litúrgico da Igreja Romana (*ars antiqua*), que de forma proibitiva condenava a polifonia vocal – em grande parte presente na música profana dos *Troubadours*, que opõe tal polifonia ao

rigorosamente homófono canto coral gregoriano - e determinados intervalos melódicos e harmônicos vistos como força “subversiva” capaz de corromper o homem e sua comunidade (CARPEAUX, 2001: 21). É o caso do então indesejável Trítone, cuja ressonância seria a própria ocorrência sonora do *diabo*, mais especificamente, o *diabolus in musica*. A execução do intervalo de três tons inteiros, conseguidos na emissão coincidente, por exemplo, das notas Fá e Si. Por ser um intervalo instável, contrapõe-se à estabilidade do intervalo de oitavas, Dó a Dó, denominado como intervalo “símbolo” - na raiz grega, “o que joga unindo” – ao carregar consigo uma tensão que separa, secciona, interrompe, dissolve, desagrega, aquele que “joga para dividir” (WISNIK, 1989: 82). O problema, portanto, na Idade Média põe-se como algo que vai além do que é de ordem musical, alçado àquilo que é de ordem moral, filosófica, mesmo cosmológica:

o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição, devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais. Por esse mesmo motivo (isto é, o ‘defeito’ que introduz na ordem escalar) a nota Si, embora existisse na escala, não tinha nome durante toda a Idade Média (Ibidem: 82).

A breve exposição realizada até aqui, ainda que de forma concisa, revela uma inexorável relação entre os atributos sonoros, textuais e narrativos de um “corpo” musical e o contexto histórico, político e social com o qual dialoga (WISNIK, 1989). Seja através das letras, ou através dos enlaces rítmicos, melódicos e harmônicos, a música, e, por conseguinte, a canção, como forma de linguagem, ganha significado no interior de uma dada cultura transformando o som em um “significante musical”, momento em que se torna símbolo e ganha valor social, entendimento compartilhado, força de ação política.

Parece, pois, evidente – e prudente – considerar que a produção musical é feita por homens enculturados<sup>3</sup> partícipes de uma realidade sócio-histórica específica, que diz sobre

---

<sup>3</sup> Enculturação (ou Endoculturação), segundo Herskovits significa o processo que estrutura o condicionamento da conduta, doando estabilidade à cultura. Desta forma cada indivíduo adquire por meio deste processo as crenças, padrões de comportamento entre outros modos de convivência relativos à sociedade a qual pertence. A

seu lugar no tempo-espaço, sobre sua inserção na realidade social e política que o circunscreve. Só assim não incorreremos num deslize de anacronismo e poderemos compreender a lógica, o teor e a dinâmica das discussões já apontadas acima e as que em breve serão expostas, cujo ponto comum pode ser apreendido por uma observação analítica criteriosa da realização musical como alvo dileto das discussões de ordem estética e política em uma circunscrição histórica determinada. Sobre isto, José Geraldo Vinci de Moraes esclarece que os sons oriundos das vibrações de um corpo, apresentados naturalmente de modo irregular e “caótico”, quando sobrepostos de forma harmônica, associados aos timbres e ritmos, chegam até nossos ouvidos como música. Contudo,

essa organização musical não ocorre nem se estabelece no vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. Logo, esse sentido é vazado de historicidade (...) além das suas características físicas e das escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e recepção, todas elas, construídas pelas experiências humanas. (MORAES, 2000: 211)

O reconhecimento de tais possibilidades documentais e da historicidade impregnada no “corpo sonoro e textual” das canções é responsável pela crescente importância da música como tema e fonte de pesquisa. O trabalho que ora se apresenta está alinhado a este movimento e vê-se como desdobramento de tais possibilidades analíticas, motivada por uma série de trabalhos que vêm sendo desenvolvidos no âmbito das Humanidades<sup>4</sup>, responsáveis pela eleição das especificidades da fonte-canção como traço capaz de ampliar/incrementar os estudos sobre uma determinada sociedade em geral, e, em particular, sobre a sociedade

---

sociedade como *corpus* organizado não permite que seus integrantes adotem padrão de ação destoante. Os comportamentos e as ações de cada membro são controladas pelos aparatos coercitivos de que dispõem a sociedade. O termo também pode ser entendido como processo de aprendizagem e educação que a sociedade impinge ao indivíduo que nasce e cresce naquele organismo social (HERSKOVITS, 1963).

<sup>4</sup> A título de exemplo citamos as produções da antropóloga Santuza Cambraia Naves; do compositor, pesquisador e professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, José Miguel Wisnik; da historiadora e cientista política, Heloísa Murgel Starling; dos historiadores Marcos Napolitano, Arnaldo Contier e José Vinci de Moraes; do musicólogo e cientista social, Carlos Sandroni.

brasileira. Trata-se de vasculhar e investigar o corpo coeso e conciso da canção como fonte histórica possível. Deixar a voz entoada do cancionista reverberar nos anteparos armados para a captura/leitura da informação que viaja. Voz que se fez soar e circular, por vez na oralidade e fluidez do canto popular, ora na materialidade dos suportes e meios de divulgação comerciais. Acredita-se que ali esteja a fala de inúmeras vozes, personagens, agentes, sujeitos da história que por motivos diversos optaram, consciente ou inconscientemente, por se manifestar publicamente nas teias da realização sonora, musical, qualificada como canção.

Assim, para que não haja quaisquer dúvidas sobre o que interessa aqui investigar, digo que são as características mesmo inerentes ao fazer musical que baliza e demarca a “cadência” deste esforço de compreensão histórica. Aqui a concepção aceita e utilizada é a de que a moderna música popular brasileira, que nasce concomitantemente à república, fez-se ao longo de sua história *locus* privilegiado de exposição e debate de idéias e opiniões sobre o país (CARVALHO, 2004). Pensando no caso brasileiro, cabe a pergunta: De onde viera essa competência para avaliar, expor e discutir as coisas da *res publica*? Uma possível resposta:

ao longo da história do Brasil republicano, as canções parecem cultivar uma certa vocação ética e pedagógica muito em coerência com sua peculiaridade narrativa. São, na realidade, uma tentativa de narrar experiências no interior de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva, basicamente (...) em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga medida semi-escolarizada (STARLING, 2004a: 218).

Mas a especificidade da fonte-canção não se resume e nem se limita ao acima descrito. Algo mais interessa ser dito e considerado. No caso brasileiro, mais especificamente, a canção acabou por forjar um *locus* em sua estrutura de linguagem artística, que desde o processo inicial de “invenção” do samba comporta as falas mais diversas e dispersas da experiência republicana brasileira. Sem privilegiar alguns supostos predicados nacionais, os artífices do nosso cancionário popular (compositores, letristas, intérpretes, arranjadores etc.) revelam também, na fluidez da experiência sonora, as incompletudes, incongruências, faltas,



imperfeições, projetos inconclusos da sociedade em questão numa comunhão de “interpretações” críticas acerca da nação. A palavra cantada se impõe frente à precária condição de estabelecimento do binômio escrita/leitura e desenvolve uma “disposição quase orgânica (...) de reter entre seus versos a substância lírica da imaginação social, histórica e política do Brasil” conduzindo a uma forma “peculiar de narrativa sobre as condições de gestação, expressão e consolidação do mundo público e de uma certa noção do sentido do *público* e do *comum* entre nós” (STARLING, 2004a: 217). Eis outro importante papel assumido pela linguagem musical em sua forma canção: espécie de incubadora dos elementos constituintes da esfera pública da sociedade brasileira. Ornava sua tessitura um léxico próprio, uma gramática do cotidiano, uma sintaxe sonora, um conjunto de referências que se tornavam comuns à sociedade, que se vulgarizavam dado à capilaridade e o alcance irrestrito que esse lugar freqüencial do verbo logrou atingir. À força expressiva da canção aliou-se o trato poético da realidade, construindo, permeando e pleiteando um lugar social de uma fala pública, de um senso comum. Esse fazer musical que se modernizou ao ritmo e compasso do desenvolvimento das instituições republicanas no Brasil traz consigo, como “traço essencial e mais evidente”,

a capacidade de produzir canções que funcionam como uma fantástica abreviação narrativa fisgada pela melodia – canções que, quando ouvidas, acarretam uma espécie de auxílio, não pragmático, não utilitário, para elaboração de uma certa imagem de mundo comum que possa ser válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade (...) fornecendo temas e vocabulário para alimentar o debate sobre a realidade brasileira e produzindo referências comuns em um mundo marcado por interesses particulares e apetites privados (Ibidem: 218).

É a partir de um espaço doméstico, privado, que os ingredientes do receituário de nosso cancionário, sejam eles meramente sonoros ou provenientes da experiência na realidade da *res publica*, são arranjados de forma a compor uma harmonia (tanto na esfera musical, quanto na social e política), ou todo harmônico, que se caracteriza por sua verticalidade particular capaz de reunir notas/indivíduos com durações e freqüências desiguais num ressoar

comum e coincidente, prestando-se à associação simultânea de vibrações/realidades, ressonâncias distintas e particulares capaz de produzir eufonia frente aos “cacófatos sociais”<sup>5</sup>, mas que não elimina e nem exclui as tensões, as dissonâncias, que, pelo contrário, enriquece e sofisticada a forma, expõe e revela a vida compartilhada – como num acorde que possibilita o estabelecer de um caráter inequívoco das partes que o compõem - dessa sociedade polirrítmica, polifônica.

Vale ainda ressaltar que, em meio a tantos indicadores e particularidades próprios do contexto no qual a música brasileira popular se edificou, a amplitude comunicacional adquirida pela canção numa sociedade parcialmente analfabeta, exposta à comunicação mediática, que conta e canta nossas relações e representações sociais, nossas mazelas, nossas querências, será outro fator maximizador das especificidades do nosso cancionário popular. A decantada “linha evolutiva da música popular brasileira”<sup>6</sup> se desdobra paralelamente à consolidação do regime republicano, mas também ao incremento mediático que representa a consolidação de uma audiência radiofônica, consagrada através das frequências da Rádio Nacional do Rio de Janeiro– PRE-8, inaugurada em 1936 pelo Jornal A Noite -, Radio Mayrink Veiga - PR-9, inaugurada em 1933 - entre tantas outras, tais como Rádio Cosmos e Rádio Clube do Brasil. Sem contar com incremento expressivo posterior que a implementação das emissoras televisivas, a partir da década de 1950, acarretará ao circuito onde se insere o ato de fruição de bens artísticos-culturais. Os recursos concedidos e experimentados pela consolidação de meios de comunicação de massa, além de ajudar na construção de uma tradição de emissão e escuta, conformam uma platéia heterogênea, alcançando corações e mentes dispersos; permite uma outra espécie de contato entre os lugares de emissão e

---

<sup>5</sup> O termo foi utilizado por José Miguel Wisnik em um seu ensaio *Algumas Questões de Música e Política no Brasil* (WISNIK 2004: 200). Trata-se de “ruídos”, entendidos como contestação e diferença no seio de certa sociedade onde “as tensões e diferenças” sociais deveriam ser “compostas e resolvidas”. Nesse sentido, os cacófatos sociais seriam “dissonâncias a serem recuperadas segundo um código ideológico”, que rege uma sociedade avessa às diferenças.

<sup>6</sup> Sobre esta discussão ver CAMPOS, 1968; *Revista Civilização Brasileira*, nº 7, 1966.

recepção da obra de arte que não seu ato ritualístico, presencial, o *face-a-face* das relações sociais primárias. Seja nas grandes aglomerações urbanas ou nos distantes lugarejos do interior do país, a canção presentifica o encontro entre o cancionista e seu público, através de um contato mediatizado. O fato da canção em geral possuir “um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (MORAES, 2000: 204-5), reforça a autorização de encarar o cancionário popular brasileiro como uma “rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000: 205).

Existem outros argumentos que ajudam, mas agora de uma forma geral - não particularmente relacionada ao caso brasileiro - a entender a especificidade da utilização dos recursos musicais para a identificação de manifestações ideológicas e demais ações de cunho político. Na verdade, a música, ainda que no formato de canção, é um tipo aberto, que não traz consigo uma delimitação de assunto. Para Sartre, uma vez em que a música “assim como a pintura e a poesia, não poderia ser delimitada dentro de um significado preciso, a perspectiva de engajamento do músico, tendo por base a sua atividade artística, era inócua” (SARTRE, 1993 *apud* NAPOLITANO, 2001). Mas é justamente por essa característica fluída, enigmática, polissêmica que seus signos musicais “acabam se abrindo para um leque de usos e interpretações, muitas vezes marcados pela vontade de utilização da linguagem musical na transmissão de idéias, ou ideologias” (NAPOLITANO, 2001: 11). É seguindo este raciocínio que nos permitimos entender a música como uma “terra de ninguém” do ponto de vista ideológico – ainda que se ressalte o papel do autor e sua capacidade de imprimir significados de toda ordem à sua produção -, lugar a ser ocupado pela ação interessada, já que, para Wisnik, os sons passam através da rede das nossas disposições e valores referenciais conscientes convocando reações; a música enlaça representações sociais a forças psíquicas,

daí seu vínculo operante com a política, sua relação com o poder, sua força dinamogênica (ANDRADE *apud* WISNIK, 2004: 199); a música está sempre comprometida com a sua comunidade doadora de sentido, o que implica dizer que, intenções são acionadas e distribuídas em intervalos verbo-musicais pelos seus artífices, marcando posição e destacando convicções. Em movimentos ora mais ou menos explícitos, ora sub-reptícios, as pulsações sonoras, acaso deslizem “‘mansamente pelo meio dos costumes e usanças’, são capazes de atingir até as convenções sociais e as constituições, e, conforme os movimentos que insinuam, podem ‘subverter todas as coisas na ordem pública e na privada’ (WISNIK, 2004: 204).

Tais vínculos e relações há muito já estavam identificados. Ao longo da história republicana brasileira, mais pontualmente em momentos em que se fazia compulsório a arregimentação de contingente com vistas a um objetivo político, à centralização de forças no âmbito político-organizacional não se abriu mão da “politização do código musical” (CONTIER, 1985: 86-87).

\*\*\*

Na tentativa de compreender a politização do código musical a partir dos objetos analisados ao longo da pesquisa, passemos à tentativa de evidenciar ainda mais o vínculo entre música e aquilo que é da ordem das coisas políticas. Farei isto explicitando - e, portanto, retirando tal relação da furtividade e colocando-a num lugar de visibilidade, desnudando a condição que poderia desaparecer em sua latência - as relações entre canção, imaginário, representações e culturas políticas. Para isso, devemos primeiro partir de considerações sobre o componente elementar dessa manifestação expressiva: o som. Vejamos.

De antemão é preciso considerar a manifestação sonora como algo que extrapola o fenômeno físico, onde corpos em movimento vibratório nos oferecem uma sensação, que só

se efetiva pela decodificação do aparelho auditivo. Este aparato orgânico é responsável por transformar as vibrações em “imagem mental, em imagens acústicas” (SÁ, 1991: 123), que ganham significado e compõem, com as demais, o imaginário do ser social. É importante frisar, então, que

silêncio e sons devem, pois, ser compreendidos como matérias-primas da expressão abordada, e devem ser analisados já como produtos diretos da cultura que os utiliza e não apenas enquanto fenômenos físicos, referências quase abstratas ou desvinculadas das circunstâncias históricas e sociais de seus usuários. (Ibidem: 126-127).

Os sons e os instrumentos que os produzem cumprem uma certa “função de linguagem determinada, supõem um certo repertório histórico, um conjunto de feitos e de processos, condicionados pela organicidade de uma certa cultura” (*ibidem*: 127). Essas considerações são pertinentes uma vez que a canção é constituída de um encadeamento, de uma organização, de uma estruturação e classificação dos sons produzidos conforme parâmetros sociais, conforme representações coletivas, que imputarão significados compartilhados ao signo sonoro transformando-o em símbolo. Se num primeiro momento a imagem acústica provinda do fenômeno sonoro é incorporada ao imaginário com um alto grau de indicialidade, traz consigo a potencialidade simbólica latente, de signo que extrapola o referente e, num processo de criação e recriação do real, é capaz de ampliar sua abrangência cognitiva, expressiva, conforme conveniências históricas e construções sócio-culturais. Segundo Laplantine e Trindade, “a vida social é impossível fora de uma rede simbólica” (LAPLANTINE, 1996: 21): eis a importância do som como símbolo e, por conseguinte, da canção. Sua importância política se dá uma vez que o símbolo “contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar homens e atuar segundo suas próprias regras normativas” (Ibidem: 13)

Uma vez considerada, então, a canção como um encadeamento de sons sistematicamente organizados, que cumprem uma certa função de linguagem, possuidores de uma capacidade simbólica, ela carrega consigo a mesma capacidade de ser tomada como um

símbolo, de ganhar significado, de ser incorporado, num movimento sintético - pois, numa reunião de cada elemento sonoro particular -, ao imaginário, como imagem, como representação. Serge Bernstein assinala que o “ato político, enquanto fenômeno complexo que ele é, se explica freqüentemente por referência a um conjunto de representações compartilhadas por um grupo bastante amplo no seio de uma sociedade” (BERNSTEIN *apud* DUTRA, 2002: 24). Por representação, entendemos o conceito em sua tripla dimensão informada por Chartier:

primeiro, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem; em seguida, as formas de exibição do ser social ou do poder político tais como as revelam signos e *performances* simbólicas através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de ‘estilização da vida’; finalmente, a ‘presentificação’ em um representante (individual ou coletivo, concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade (CHARTIER, 1988).

Se considerarmos, pois, como instâncias articuladas ao movimento de configuração de uma dada cultura política o conjunto de representações que instituem o seu respectivo imaginário social, tal como sua produção simbólica motivada por valores e crenças específicas, e atentarmos para a potencialidade representativa da canção elucidada anteriormente, estará justificada a relevância de se voltar as atenções para um repertório específico, que compõe um determinado cancionero, com vistas ao estudo dos fenômenos de ordem política. Se a canção é capaz de concorrer para a estruturação de uma determinada cultura política e esta, por sua vez, quando interiorizada pelo indivíduo, tem forças para motivar o ato político, a conexão dessa produção do espírito com o “mundo do poder” está explicitada, descortinada.

Deve-se dizer que cultura política, como ferramenta analítica, implica um sistema de referências, de valores, de crenças, de representações que são capazes de fornecer uma visão de mundo, de leitura do passado, de um estado de coisas ideal a ser alcançado, da

implementação dessas condições em nível institucional, além de uma capacidade de forjar identidades, e, por conseguinte, adesão ao projeto político. Ainda como esforço de definição desse instrumental solicitado na tarefa de compreensão “das motivações dos atos políticos e do pensamento político”, cultura política, por Bernstein, se define como “‘código’, expresso por um conjunto de referentes formalizados e compartilhados pelos indivíduos e pela coletividade, os quais seriam adquiridos e traduzidos num determinado ambiente cultural” (BERNSTEIN, 1999 *apud* DUTRA, 2002: 24). Uma vez que se empreende um estudo histórico tendo como norte a concepção de cultura política, estabelece-se um entendimento dos fatores culturais – entre eles a produção de canções - como instituintes da realidade social e não mera derivação. Permite-se buscar explicações/interpretações sobre o “comportamento político de atores individuais e coletivos, privilegiando suas percepções, suas lógicas cognitivas, suas vivências, suas sensibilidades” (GOMES, 2005: 30). Enfatiza-se a questão da experiência e contempla a idéia de que “as relações de poder são intrínsecas às relações sociais” e que excedem “o campo político institucional. A categoria política se expande e suas fronteiras tornam-se mais fluidas e móveis”. A articulação de “idéias, valores, crenças, símbolos, ritos, mitos, ideologias, vocabulário” passa a ser considerada em suas formas diversas de apresentação, que compreende, inclusive, a ocupação da teia sonora da canção (Ibidem, 21-44).

A disputa entre culturas políticas, que podem perfeitamente coexistir num mesmo espaço-tempo, uma vez que em “uma sociedade elas são plurais” (GOMES, 2005), “tendo concepções opostas de poder, visando projetos opostos de sociedade e com valores antagônicos” (DUTRA, *op. cit.*: 25), se dá tendo em vista, sobretudo, a disputa pela memória coletiva, pelo imaginário sócio-político. Para que haja adesão a determinada cultura, a mesma cria - auxiliada pela ação de seus respectivos atores sociais - vetores, canais de enculturação, de internalização de valores que utilizam como recurso o fornecimento de vocabulário, gestos,

símbolos, e até mesmo canções, capazes de externarem sua visão de mundo, que deseja ser compartilhada num movimento ritualístico elaborado e complexo (BERNSTEIN, 1998).

Mais uma vez, dada então a possibilidade simbólica e imagética da canção, já enfatizada, pode-se inferir sobre sua relevância aos estudos da composição de um imaginário, de um aparato ideológico, vinculados ambos à construção de representações de uma cultura política e considerar como válido sua utilização como estratégia política de produção cultural, capaz de influenciar uma política artística, capaz de fazer crer.

É importante frisar que o leitor não encontrará nas páginas deste trabalho um esforço de definição e desnudamento da relação entre a produção musical e uma cultura política específica. A título de esclarecimento, o que importa é perceber como o cancionista dialoga com fenômenos sócio-culturais que são capazes de influenciarem os fenômenos políticos. Ao convocar o conceito de cultura política se quer apenas evidenciar as possibilidades de politização da linguagem musical e não anunciar um empreendimento intelectual de apuração (e nomeação) das disputas entre culturas políticas. Sequer está proposto a identificação de culturas políticas que devem estar em jogo nos cenários históricos com os quais iremos trabalhar. A investigação estará focada, sim, nas condições pelas quais a canção pode servir à elaboração de um imaginário, sendo este entendido como parte da representação que traduz mentalmente uma realidade exterior percebida, mas também como um agente mobilizador e evocador de imagens, que utiliza aquilo que é da ordem do simbólico para se exprimir e existir (LAPLANTINE, 1996).

Existem determinadas operações que potencializam tal condição/possibilidade simbólico-imagética própria – mesmo, inerente - da canção. Se esta dialoga com o contexto e com seus atores e é capaz de ser apreendida valorativamente, cumpre espiar as formas e condutas que podem interferir na recepção do signo e, por sua vez, na carga semântica que lhe será atribuída. Vale saber sobre processos de apropriação, por exemplo, aos quais a canção



fora (ou não) submetida. Por apropriação, entendo-a segundo as concepções de Certeau e de Chartier. Algo da ordem das interpretações, diria o segundo (CHARTIER, 1988: 13-28). Para Certeau, tomar uma coisa e fazê-la própria (CERTEAU, 1994: 259-273). Ou seja, é uma ação empreendida no campo da recepção dos textos, das mensagens, do processo semiótico.

Alguém poderia dizer que seria inadequado usar esses instrumentos para pensar a canção, já que não se trata propriamente de um texto. Cabe então informar que Certeau propôs uma renomeação do binômio produção-consumo por seu equivalente, escrita-leitura (Ibidem: 262-263). Vou adiante. Proponho ainda uma outra substituição do referido binômio pelo par emissão-escuta. Trato a canção aqui como um “texto” em seu sentido ampliado, cujo entendimento possibilita incluir em seu leque de apreciações as “imagens, obras literárias, ensaios e teoria política, canções e peças musicais” - só para destacar alguns exemplos-, além de fornecer ao pesquisador

tanto uma gramática das linguagens políticas empregadas por seu autor quanto o substrato para o tipo de intervenção na cena pública que seus conteúdos constituem. Num sentido muito preciso, *texto*, além de ter um, ou vários, significados, é também uma ação – um ato de fala – produzida para reagir a fatos passados, modificar fatos presentes ou criar futuros (SCHWARCZ, STARLING, 2006: 210-33).

Texto, portanto, deve ser tomado como algo dado a ser “lido” (ou escutado-compreendido-armazenado), que pode também ser pensado como um discurso. Foucault, em seu texto *A Origem do Discurso*, o define como “realidade material de coisa pronunciada ou escrita” (FOUCAULT, 2006: 5-8). Entendo que se se trata de coisa pronunciada, dada a “ler”, investida de significação, não vejo motivo para começar o estudo da canção em virtude da utilização de tais ferramentas conceituais. No entanto, para uma eficaz “leitura” de qualquer texto deve-se entender que todos eles têm como doador de significado um respectivo contexto com o qual se relaciona. Para lograr alcançar resultados admissíveis, convincentes, o texto-canção deve ser observado em “consonância com o seu mundo intelectual e político”. A

canção ao passo que ganha possibilidade interpretativa a partir da identificação de elementos contextuais, é ao mesmo tempo o próprio repositório onde se encontram depositados os vestígios capazes de propiciar o acesso e o alcance ao seu respectivo contexto. Assim, por definição, contextos

apesar de toda a sua variedade, possuem uma característica principal – são sempre explicativos, assim como relacionais, uma vez que articulam temas próprios à sua época a um vocabulário de época. Nesse sentido, apontam para o que poderia ser chamado *tempo da obra*: revelam as razões pelas quais determinadas posições foram tomadas, seu motivo e entendimento; revelam igualmente as suposições, crenças e idéias – uma espécie de visão de mundo articulada – que oferecem sentido aos eventos manifestos de uma determinada época histórica (SCHWARCZ, STARLING, *op.cit*).

É na apreciação relacional desses parâmetros conceituais – texto e contexto – que a canção ganha sentido histórico e revela as estratégias de intervenção do autor.

Como estamos tratando de algo da instância da recepção é importante frisar que assumo uma postura convergente à concepção de Certeau - e de estudos mais recentes que operam no campo de investigação dos processos comunicacionais -, que vai de encontro à idéia de que receptores seriam corpos inertes prontos a serem submetidos à inoculação - metaforizada pela ação de uma agulha hipodérmica - de mensagens, conteúdos e significados, restando-lhe apenas a reação. Quando confrontado num processo semiótico o receptor aciona todo um repertório, que lhe é próprio, que agirá no momento da negociação da recepção e, por conseguinte, de uma possível apropriação da imagem, do texto, da canção. Um “texto” - ou uma canção, neste caso -, segundo Certeau, só se efetiva como tal “em relação à exterioridade do leitor [escutador], por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de expectativa combinadas. A que organiza um espaço legível e a que organiza uma démarche necessária para a efetuação da obra” (CERTEAU, 1994: 265-266). A primeira diz respeito ao lugar do emissor. Já a segunda, remete ao escutador. Assim, tomo o lugar da recepção como um lugar autônomo, como espaço de negociação, de ação, de produção mesmo de significados. Segundo Certeau, é o leitor que dá o sentido, porque toda leitura modifica o

texto. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a intenção do autor. “Destaca-os de sua origem” (Ibidem: 264-265).

\*\*\*

É possível considerar que existe certa dificuldade em se tratar a música como fonte - neste caso, a fonte-canção – haja vista a escassa produção historiográfica que recorre ao código musical propriamente dito como “texto” documental. O primeiro obstáculo a ser transposto é aquele que diz sobre a dificuldade de decodificação do próprio signo musical. Não obstante tal dificuldade, Moraes nos lembra que

essa dificuldade não pode ser impeditiva já que historiadores se depararam, em outro momento, com línguas desconhecidas, mitos, códigos pictóricos, que não impediram que esses materiais fossem utilizados como fontes. O historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação. (MORAES, 2000: 10)

Nessa empreitada de providenciar mecanismos analíticos para a apreciação da fonte-canção faz-se importante informar que a canção popular deve ser entendida como “uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, [ampliar] o círculo de intérpretes do Brasil” (CARVALHO, 2004). A canção, em sua potencialidade narrativa – ou seja, dotada de certo poder germinativo capaz de conservar “todo o seu vigor durante longo tempo”, (BENJAMIN, 1994: 197-221) -, será reconhecida como o *médium* e mensagem simultaneamente, compreendida como linguagem, dada sua veiculação, sua transmissão e recepção sempre negociada, que toma o receptor como “vetor co-participante” do processo (FURTADO, 1997: 124).

Sobre a investigação histórica da presente pesquisa é válido ressaltar que existe uma opção, uma adoção de certo caminho metodológico: a análise das canções compreende a

exigência de um olhar diferenciado em função de seu caráter polissêmico. Um enfoque restrito ao elemento textual-poético das produções do cancionero restringiria a compreensão das qualidades características, peculiares, do signo musical. Portanto, ao decantar a obra dos compositores através de suas canções é indispensável a realização de uma apreciação que, de forma inaugural, desmembra a formulação estritamente musical de seu ingrediente poético, para no momento seguinte avaliá-los segundo resultado associativo de tais linguagens. Tratar o corpo documental sobre o qual nos debruçamos assim desta maneira é compreender e alcançar a intrincada estrutura que o conserva. É também doar o esforço crítico necessário a uma observação criteriosa. Segundo Starling, “toda canção está a serviço do estado musical da palavra, o que exige uma abordagem específica de interpretação que precisa levar em conta o nexos necessário entre a voz, a melodia e a palavra.” (SCHWARCZ, STARLING, *op. cit.*). Contudo, a observação será tanto mais arguta quanto mais formos capazes de empreender olhares que dão conta dos dados e vestígios que circundam, completam, interferem na apropriação da canção por aqueles que se prestam a consumi-la enquanto produto cultural. Absolutamente, além de considerar o “corpo” sonoro da canção como a associação precípua, determinante e fundadora do gênero, entre o verbo e o som, a devida atenção às interpretações, às capas e textos dos álbuns e demais elementos presentes na materialidade do meio nos quais as canções são postas à circulação – para além, evidentemente, da difusão radiofônica, televisiva etc. – portam-se como vestígios elucidativos da inserção dessas produções artísticas em sua realidade social e política. Daí, entendida a complexidade da fonte-canção, que “opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas)” solicitantes de ferramentas oriundas de várias áreas do conhecimento para um tratamento mais adequado, a opção inexorável por uma abordagem interdisciplinar (NAPOLITANO, 2002: 96). Tal procedimento de análise será esmiuçado mais adiante, ao final da seção.

Assim, queremos evidenciar, numa primeira etapa, as características autônomas dos elementos da canção, para no momento seguinte entendê-los em sua existência compartilhada, quer dizer: a obra em sua integralidade. Temos a exata noção de que “as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise” (NAPOLITANO, 2002: 80).

A partir desse procedimento qualitativo, que articula os vários parâmetros da formação da canção, dado o escopo deste trabalho, estabelece-se aqui as mediações entre a obra e as instituições de uma “formação histórica cronologicamente determinada” (CONTIER, 1985: 72), tendo como objetivo identificar as aproximações e distanciamentos em torno do imaginário artístico e sócio-político, além dos usos e apropriações que a linguagem musical fora submetida. Considerado está que os compositores e suas obras interagem com seu contexto de experiência – entendido como “‘lugares e momentos do mundo da vida cotidiana dos atores, onde esses dão sentidos ao que dizem e ao que fazem;[...] onde eles entram em relações de coordenação, de cooperação e de conflito e onde eles produzem [...] novas formas de compreensão, de interpretação e de representação do mundo’ ” (DUTRA, 2002: 18) -, construindo uma realidade e se transformando com ela. Por conseguinte, a perspectiva adotada pensa “os processos sociais e a interpretação de textos, evitando métodos de investigação tendentes a reduzir o texto a mero sintoma do contexto” (NAVES, 1998: 16).

Ao informar que as pesquisas estão atentas à relação dialógica estabelecida entre a obra e o seu devido lugar histórico, estamos adotando o procedimento metodológico e analítico sugerido por Quentin Skinner. Em suas proposições acerca da produção de conhecimento no campo da História das Idéias, o autor ressalta uma série de “absurdos históricos”, de “mitologias” criadas em função de uma abordagem equivocada dos textos analisados. Entre os possíveis equívocos estão o de se tomar a obra como algo autônomo, sendo o único dado necessário para a sua compreensão, tornando a contextualização algo

irrelevante. Outro procedimento, responsável por tais equívocos, é o de aceitar o contexto, pelo contrário, como algo que efetivamente determina o texto ou obra em questão, sendo fator decisivo para a plena compreensão do objeto. A adoção apartada de um ou outro desses métodos seria responsável pelas tais “mitologias”, travestidas de estudos históricos, que acabam por incorrer em anacronismos, localismos, suposições preconcebidas. Portanto, nem as obras, nem o gênio criador, podem ser tomados de forma completamente emancipada, tampouco os contextos sobrevalorizados. Sua apreciação se justifica na medida em que se acredita, uma vez no lugar do historiador, que os contextos são capazes de concorrer para a explicação do processo de politização do código musical, sem, no entanto, julgar que tal observância seria o suficiente para compreendê-los plenamente. A metodologia proposta por Skinner tem como diferencial a distinção entre o que os textos (assim considerada as canções) “pretendiam significar e como se pretendia que se tomasse esse significado” (SKINNER, 1988: 187). Resumindo,

debe deducirse que, a fin de decir que se há comprendido cualquier enunciado hecho en el pasado, no puede ser suficiente aprehender lo que se dijo, y ni siquiera discernir que el significado de lo dicho puede haber cambiado. Por consiguiente, no puede bastar con estudiar lo que queria decir el enunciado, y tampoco lo que presuntamente muestra su contexto sobre lo que debe haber querido decir. El aspecto adicional que todavia resta captar em cualquier enunciado dado es cómo quiso decirse lo que se dijo y, com ello, qué relaciones pueden haberse establecido entre vários enunciados diferentes aun dentro del mismo contexto general. (Ibidem: 186).

Em atenção ao exposto por Skinner, ao se optar por uma espécie de deslindamento semântico de enunciados, a partir da avaliação do que se queria dizer ou do contexto no qual supostamente houve a vontade de dizer algo, estaríamos utilizando uma estratégia que destaca e enfatiza a compreensão de intencionalidades. Desta forma só poderíamos produzir reflexões estacionárias, fadadas a suspeições promovidas pelo esforço de especulação. Sendo assim, a tarefa é deixar de lado quaisquer incorreções que possam ser tomadas como atos de vaticínio e mirar aquilo que é realmente revelador, que pode nos levar à compreensão histórica, a salvo

de “certezas” mitológicas. Interessa compreender o objeto no processo. Ainda com o exemplo da citação, apreender a forma pela qual se quis dizer aquilo que efetivamente, do ponto de vista literal, foi realmente dito – estratégia de emissão - e as várias interpretações relacionais que envolvem e mobilizam enunciados outros, agentes históricos, personagens, instituições, idéias capazes de doar, ganhar, agregar, acrescer possíveis cargas semânticas; alterar, validar, instigar significados ao expandir e detonar as fronteiras e trincheiras da literalidade primeira do ato enunciativo. Não é sem o devido rigor que adentramos a realidade brasileira do século XX para tratar de “enunciações sonoras” ocorridas em diferentes tempos históricos. Canções que nos convidam ao entendimento de sua ocorrência histórica, à compreensão de suas falas, do estado da arte, seus desígnios estéticos e sua natureza de artefato socialmente produzido e historicamente assimilado.

Num primeiro momento, o objeto de estudo elegido são os sambas-exaltação compostos por Ary Barroso entre os anos de 1937 e 1945, mas tendo como marco referencial a canção *Aquarela do Brasil*, gravada em 1939 - título que inaugurou e fomentou a criação da categoria que abrangeria os sambas com supostas conotações cívicas e exaltativas, carregados de certa solenidade. A opção por iniciar a pesquisa anos antes do advento e da consagração de *Aquarela* se dá por três motivos. Primeiro para respeitar uma categorização estabelecida por Bryan McCann, que sugere a existência de três estágios da relação entre o samba e identidade nacional. O período recortado seria o segundo estágio, “marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação” (McCANN, 2004 *apud* NAPOLITANO, 2007a: 23). Segundo, pela possibilidade de identificar outras composições que vinham de certa forma maturando a gramática poética e musical que consagraria *Aquarela do Brasil*. Por fim, para concentrar as pesquisas no período político que compreende o Estado Novo, período este de grande debate estético e político onde ocorreram intensas discussões sobre formas, funções e o lugar social da arte musical.

Com Ary Barroso – e o seu samba cívico - trabalharemos a contraface de uma mesma moeda que trazia do outro lado aquilo que se convencionou chamar de “samba malandro”. Um samba que driblou o “credo trabalhista-nacionalista” e os seus aparatos de coerção a partir de um manejo diferenciado da linguagem instituindo uma forma de resistência pelas “frestas”, onde “os conteúdos mais importantes são justamente os que não avultam direta e expressamente, mas por elipse, por duplo sentido, pela maneira de dizer e não pelo que é dito”, pela ironia e pela ambigüidade, artifícios que permitirão aos portadores deste discurso manter um tom crítico, jocoso sem questionar abertamente uma “orientação moral e política dominante” (MATOS, 1982: 111). Como antípoda desta postura malandra, Ary Barroso compõe sambas que em parte reforçarão a “excelência da brasilidade estadonovista” sintonizados com a construção desejada pela cartilha trabalhista de um Brasil que integra, reúne e não deixa espaço para margens, lugar até então de atuação do malandro. Isto não quer dizer que não haja nas canções de Ary Barroso lugar para a pronúncia de palavras e idéias através de “frestas”, que de certa forma problematizam o “berço esplêndido” anunciado em suas exaltações em dois por quatro (Ibidem: 112).

Um segundo momento, uma segunda obra, um segundo compositor fez-se alvo desta pesquisa. O segundo recorte se ocupa com as canções produzidas e gravadas por Edu Lobo, que integram álbuns lançados entre os anos de 1964 e 1968. A opção por este segundo recorte também se deve a mais de um fator. Primeiramente, trata-se do início da carreira do jovem compositor Edu Lobo. Neste ínterim, foram lançados seus primeiros trabalhos autorais. Após 1967, o compositor só volta a produzir novo trabalho autoral em 1970, já gravado e produzido fora do Brasil, com Edu distante da realidade brasileira. Outro fator decisivo seria o fato de que este recorte temporal contempla, tal como o primeiro momento, um período de intenso debate político, onde as discussões acerca da função social do artista se fizeram presentes de modo intenso e substancial nos círculos intelectuais de época. Competia para isso, tal como



no Estado Novo, a vida sob um regime de exceção, o que de alguma forma fomentava e catalizava tais debates. Mas ao contrário do que se percebe no primeiro recorte, aqui teremos a oportunidade de experienciar um engajamento de canções que trabalha por uma não cooperação com a cartilha ideológica dominante - ao contrário do engajamento experimentado pelos sambas-exaltação de Ary Barroso - e que adotará uma linguagem de confronto, muitas vezes panfletária, dispensando em certos momentos a linguagem enviesada, de “frestas”, estabelecendo outra espécie de jogo de palavras e sons. Mais uma razão importante da escolha é o fato de certas canções deste compositor terem sido tomadas como paradigma de composição, que também categorizou certo gênero musical, além de servir a certa consciência política e ideológica. Por fim, uma última razão para que as duas obras sejam cotejadas é a decantada filiação musical que Edu Lobo guarda com Ary Barroso. Além das declarações do próprio Edu, a literatura especializada informa sobre a contribuição que a obra de Ary Barroso legou aos artistas tributários da, então, nova estética bossanovista.

Cabe expor, ainda, que - para além da escolha dos compositores - a motivação e justificativa em se tratar os dois períodos históricos destacados parte da idéia exposta por Napolitano sobre os constantes redimensionamentos e ações que refazem os elementos constituintes de uma tradição cultural específica. Segundo o pesquisador, certas épocas são mais relevantes à operação proposta, que é cultural e ideológica ao mesmo tempo, chamadas de “épocas quentes da história”. Sumariamente,

Certas épocas são “criadoras” e “doadoras” de tradições, criando mecanismos, inclusive institucionais, tão poderosos que conseguiram (re) marcar toda a memória social, por muitas décadas (...). Exemplo disso foram os já mencionados anos 1960. Esta década. Foi fundamental para a reorganização da esfera musical-popular, operando mudanças profundas num cenário e numa linguagem musical que fora herdada dos anos 30 (NAPOLITANO, 2002: 90).

Por fim, a partir da análise comparativa desses dois recortes, dessas duas obras, julgamos ter recolhido material suficiente para que possamos perceber as formas e possibilidades decorrentes do engajamento da canção, da politização do código musical.

Situando-nos com vistas aos rigores metodológicos descritos, as pesquisas recorrem às fontes primárias, quais sejam: discos, partituras, gravações, referentes às obras de ambos os compositores. O estudo da obra de Ary Barroso, como dito acima, fora realizado a partir da análise das canções historicamente catalogadas no gênero samba-exaltação ou samba-cívico, tendo como marco a gravação de *Aquarela do Brasil*. A obra de Edu Lobo fora pesquisada, por sua vez, a partir dos álbuns *A música de Edu Lobo por Edu Lobo* (Gravadora Elenco, 1965), *Edu Canta Zumbi* (1965), *Edu & Bethania* (Gravadora Elenco 1966), *Edu* (Gravadora Philips, 1967), ou seja, a totalidade da produção autoral que o compositor legou ao nosso cancionário popular antes de se ausentar por bons anos do cenário artístico brasileiro. Quando volta, trata-se de um compositor mais maduro, dedicado menos aos trabalhos autorais de cancionista do que ao exercício de arranjos para peças de teatro. O seu próximo disco em terras brasileiras virá apenas em 1972, com *Missa Breve* (EMI Odeon).

Além do material fonográfico e dos documentos musicais propriamente ditos, com vistas à contextualização adequada e à observância dos procedimentos e métodos do fazer histórico, baseamo-nos em publicações biográficas, leituras referenciais e outros documentos que nos foram úteis durante as pesquisas.

Vale lembrar, ainda, que houve a opção deliberada pela observação das versões das canções onde o compositor fora seu próprio intérprete. Dado a convicção de que a *performance* é um dos elementos capazes de doar significado ao produto musical, além de ser o lugar mesmo da realização da obra em sua plenitude verbo-musical, fez-se necessário determinar quais as interpretações seriam alvos de nossas pesquisas. Destaco isso ao entender que, por excelência, a música é *performance*, e só existe em sua inscrição temporal, ao ser

realizada no tempo, *vindo a ser* no ínterim em que é executada, interpretada, veiculada em meios de comunicação como rádio ou televisão, numa aparição em festival, cantada por um público diverso etc.<sup>7</sup> Portanto, os responsáveis pelo seu acontecimento performático são agentes que imprimem suas “digitais interpretativas” ao realizarem a canção. Assim, “digitais” distintas, *performances* também diversas e, por conseguinte, produto outro. No caso das composições de Edu Lobo, todas as canções analisadas estão interpretadas pelo próprio compositor ou em parceria. Quanto aos registros da obra de Ary Barroso, o mesmo procedimento não foi adotado pelo fato do compositor não ter sido intérprete, ao menos vocal, dos sambas-exaltação que nos propusemos analisar. No entanto, existem versões instrumentais daqueles sambas, executados ao piano por Ary Barroso, que passaram por “argüições” e audições minuciosas, no ato dessa fruição acadêmica, com vistas à captura de informações complementares.

Por fim, para voltarmos ao detalhamento do procedimento analítico que deve ser contemplado ao tomar a canção como objeto de investigações históricas, devemos ressaltar que no esforço empreendido de se contemplar todos os parâmetros envolvidos na formação utilizamos a metodologia sugerida por Napolitano (NAPOLITANO, 2002: 98), com alguns incrementos no ponto de vista da análise musical. Os parâmetros considerados são os poéticos, os musicais e os de ordem interpretativa. No primeiro, avalia-se o mote ou tema geral da canção; faz-se a identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores; atenta-se às imagens poéticas utilizadas, além do léxico e sintaxe predominantes; ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia etc.); ocorrência de intertextualidade literária. No segundo, a atenção volta-se à melodia, para que haja a identificação de pontos de tensão/repouso melódicos, clima predominante, apontamento dos

---

<sup>7</sup> Devo agradecer a contribuição da Professora do Departamento de História da UFMG, Dra. Regina Horta Duarte, por apontar a relevância da relação entre música, performance e história, algo que incorporei neste trecho seguindo (e até certo ponto adotando alguns termos) a sugestão proposta por ocasião do exame de qualificação deste trabalho.

intervalos e alturas que formam o desenho melódico; quanto ao arranjo: instrumentos e timbres predominantes, funções dos instrumentos no clima geral da canção; observou-se o andamento, tipos de efeitos de interpretação vocal (prosódia, ornamentos, tessitura), gênero musical, ocorrência de intertextualidade musical. Quanto ao parâmetro interpretativo, os ouvidos se voltaram à impostação utilizada pelo intérprete; às possíveis inflexões doadoras de significados, responsáveis por alterações semânticas da canção; à inserção vocal no todo sonoro. Além disso, na avaliação contextual não poderia nos escapar a observação das condições de criação, produção, circulação, recepção/apropriação das obras. E mais uma vez vale dizer que tudo isso fora contemplado sem perder de vista os efeitos compreendidos na totalidade da forma-canção: letra, música, interpretação, imersão histórica.

Enfim, para além de um pragmatismo que um esforço intelectual como este presume, ao convocarmos tais canções e cancionistas, narrativas e narradores, estima-se que estejamos fortalecendo a memória do cancionário popular brasileiro. Para lembrar Benjamin: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”. Ao trazermos à leitura e à escuta canções cuja produção se distancia do nosso tempo presente, ainda que não realizemos a tarefa específica de um narrador, solicitamos sua incondicional presença, reativamos sua voz e sua fala, significados e ressignificados adquiridos nas dobras temporais do tempo transcorrido, oferecemos a novas gentes e espíritos a opção de fruir essas narrativas intensas e expressivas cantadas em outro lugar e tempo por verdadeiros cronistas, ou para sermos fiéis ao filósofo, “narradores da história” (BENJAMIN, 1994: 205).



*Notas históricas*

A discussão acerca da opção pela centralização ou descentralização da organização político-administrativa se desdobra ao longo da história do Brasil, perpassando os tempos coloniais até a fase republicana. Em plena *belle époque* brasileira, por exemplo, um monarquista convicto, tal como Afonso Arinos, publicizava em *Unidade pela Pátria* sua “opção pela unidade” (VIANNA 2002: 54), e demonstrava sua preocupação com a regionalização ao qual o país se encontrava: “o Brasil está de tal modo regionalizado que, para as províncias não ficarem absolutamente estranhas umas às outras, é preciso um grande esforço no sentido de fortificar-se a unidade moral da Pátria” (Ibidem 2002: 55). Entretanto, “a unidade só poderia ser alcançada quando fosse compreendida a ‘essência da brasilidade’, transformada em correntes políticas nacionalistas” (Ibidem 2002: 58). O país deveria, assim, construir, “inventar”, edificar sua própria nacionalidade, entendida como conjunto de características partilhadas por uma coletividade capaz de distinguir e discernir aquilo que se entende por nação.

O tempo histórico que pretendemos nos ater inicialmente posiciona-se no momento crucial à “invenção” da tradição nacional, do próprio sentimento de *brasilidade* e do “povo brasileiro” como categoria coesa submetida a um processo homogeneizador, aparador de arestas e discrepâncias de ordem social e política. Vive-se o momento de consolidação do Estado nacional e da própria idéia de nação com vistas à centralização administrativa. Este movimento, por sua vez, fazia parte dos impulsos da modernidade universalizante, cuja

exigência de uma particularização das nações colocava-se como condição *sine qua non* para o próprio ingresso daquela na nova ordem mundial do pós-guerra. Estamos dizendo sobre os anos 30 e 40 do século XX, momento que, por força das circunstâncias, o projeto de construção da nacionalidade brasileira e do esforço de centralização política e administrativa - gestada desde a última metade do XIX, quando teve início o desenvolvimento de um pensamento social brasileiro - foi levado a efeito. Coube a Getúlio Vargas, alçado ao poder pela Revolução de 1930 como líder da Aliança Liberal<sup>8</sup>, em virtude, inclusive, da falta de coesão ideológica<sup>9</sup> daquela aliança, uma movimentação política “centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora” (VIANNA, L. 2001). A historiografia produziu uma literatura extensa sobre o momento revolucionário de 1930, o fim da Primeira República e a inauguração da Segunda. Em meio às discussões, impulsionadas por publicações e debates públicos de toda a ordem, havia aqueles que destacavam o caráter de “continuidade dos padrões estruturais em nível econômico (capitalismo) ou em nível político (patrimonialismo, autoritarismo)”, numa tentativa de esvaziamento da revolução, mas também os que apontavam “para os aspectos novos que passam a existir ou que são reforçados no pós-1930 (política social, corporativismo)”, afirmando o “sentido de ineditismo e de revolução”<sup>10</sup>. Mesmo entre os aliancistas, não havia um consenso estratégico quanto aos rumos e empreendimentos políticos e administrativos que deveriam ser tomados pelo governo revolucionário. Ao passo que “os liberais da Aliança e de fora dela propunham uma reforma

---

<sup>8</sup> “Aglomeração” oposicionista articulada em 1929, que reunia políticos de vários partidos, de diferentes estados brasileiros, lideranças militares, entre outras, entorno da candidatura de Getúlio Vargas e João Pessoa para presidente e vice-presidente do Brasil. A Aliança diz sobre um movimento de retaliação ao rompimento do trato que estruturava a política *Café com Leite* quando o paulista Washington Luís, então presidente do Brasil, indicou Júlio Prestes, outro paulista, à sua sucessão, fato este que punha fim ao revezamento entre paulistas e mineiros no comando da república. Sentindo-se aliado da disputa eleitoral, o presidente de Minas, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, buscou apoio do Rio Grande do Sul, terceiro estado em importância eleitoral, para se opor aos planos de Washington Luís (Fonte: CPDOC).

<sup>9</sup> A título de exemplo vale dizer que a Aliança contava com o apoio dos líderes do movimento tenentista, inclusive Luís Carlos Prestes, mas também com adesão dos principais adversários dos “tenentes”, tais como Artur Bernardes, Epiácio Pessoa e João Pessoa, sem contar a adesão posterior de intelectuais autoritários ou antiliberais (Fonte: CPDOC)

<sup>10</sup> Fonte: CPDOC

política onde a representação, o sistema de voto e as eleições ocupavam lugar central, os intelectuais autoritários pensavam em novas alternativas para o Estado<sup>11</sup>”, focalizando, então, a centralização em contraposição ao “espírito” oligárquico e regionalista dos primeiros tempos republicanos.

Parece-nos, todavia, que em ao menos um caso é possível observar uma convergência interpretativa, ainda que parcial. É a de que “30 só se completou em 37<sup>12</sup>”, ao menos para os ideólogos do Estado Novo, instituído em 10 de novembro de 1937. O novo - aqui ressaltado para marcar de uma vez por todas o caráter de ruptura que, aos olhos de seus apoiadores, a revolução proporcionou à história republicana brasileira - diz respeito, primeiramente, ao

ideal político de encontrar uma ‘via’ que se afastasse tanto do capitalismo liberal quanto do comunismo, duas doutrinas políticas que, desde meados do século XIX e mais intensamente a partir da Revolução Soviética, competiam entre si no sentido de oferecer uma nova alternativa política e econômica para o mundo (D’ARAÚJO, 2000: 8).

Mas diz também da percepção de uma incontestável “distinção entre Estado e Nação – governo e comunidade -, e ao mesmo tempo a necessidade [inexorável] de fundi-los, através de um líder ou de um partido único”. Aí está a “novidade”, que fica mais bem evidenciada se a confrontamos com diagnósticos anteriores, tal como os de Silvio Romero e de Mário de Andrade. O primeiro afirma, numa fala novecentista, que o Brasil tem um Estado carente de uma nação que deveria ser construída. Enquanto o segundo, já no século XX, “era de opinião que o Estado brasileiro, instituído com a Independência, nascera antes do surgimento de um povo brasileiro propriamente dito” (TRAVASSOS, 2000: 56). O Estado Novo foi mesmo a expressão dos esforços de resolução desta “falha” constitutiva do Estado brasileiro, tarefa empreendida em torno da figura do líder Getúlio Vargas. Isto é passível de ser evidenciado através de ações como “as várias comemorações cívicas (...) e também através do culto à personalidade do ‘chefe’ (...) Na ausência de um partido, Getúlio era o chefe político que

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

simbolizava o poder do Estado e a nacionalidade. Era o chefe de Estado e da nação. Nas palavras de Oliveira Viana ‘nosso partido é o presidente’” (D’ARAÚJO, 2000:13). Um exemplo mais do esforço unificador, centralizador e homogeneizador voltado à construção de um Estado-nação coeso é revelado pela iniciativa tomada imediatamente após a conflagração do golpe, noticiada assim por um jornal de grande circulação: “Nem bandeiras, nem emblemas. Só o pavilhão nacional poderá ser desfraldado em todo o país”. A medida impactante foi seguida “por uma cerimônia de queima das bandeiras dos estados simbolizando a centralização do poder, a afirmação da autoridade do chefe central, o fim dos regionalismos e da federação. O Brasil seria um Estado nacional unitário, obedecendo a um único senhor” (D’ARAÚJO, 2000: 25). Os analistas entendiam que a centralização e o reforço da imagem do presidente dariam maior coesão e unidade aos esforços administrativos da presidência da república.

Toda tarefa e percurso descrito até aqui, sobretudo após a instituição do Estado Novo, expõe uma busca empreendida pelo aparelho governista - mas também por outros agentes importantes, tais como a intelectualidade oriunda do movimento modernista de 1922 - no sentido de encontrar um “novo conceito hegemônico de Nação” (CONTIER, 1993: 78), entendida aqui como

comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão (ANDERSON, 1989: 14).

Neste íterim histórico com o qual lidamos desenvolveu-se concomitantemente o nacionalismo político e o que chamamos de nacionalismo cultural, cuja compreensão, ao menos no que diz respeito à música, importa sobremaneira já que parte da produção musical do período é mesmo o objeto eleito neste estudo. Os desafios do nacionalismo que permeia as produções artísticas estavam postos no sentido de “lograr uma conversão profunda” de



artistas, em geral, particularmente dos músicos, e fazer com que a expressão do gênio artístico individual coincidissem com a “expressão nacional” (TRAVASSOS, 2000: 9). No caso do esforço nacionalista concentrado no âmbito musical, as impressões e diretrizes modernistas<sup>13</sup>, norteadas pelos trabalhos do esteta, poeta e musicólogo Mário de Andrade, tonalizavam e tonificavam as discussões. A ação mais incisiva da corrente modernista, hegemônica até meados da década de 1940, se apresentava em forma de estímulos e preceitos para realização de produções artísticas afinadas com o esforço de construção da nação. Ocorria uma espécie de racionalização estética de cunho nacionalista que pode ser resumidas em cinco proposições:

- 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular [interiorano, folclórico, rural], e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade” (TRAVASSOS: 2000:33-34)

Em suma, Estado e modernistas estavam empreendendo a “invenção de uma tradição” – tal como a entende Hobsbawn: adoção de certas práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento (HOBSBAWN, 1991: 9) - que corroborasse com os novos propósitos nacionalistas. O Estado e parte da intelectualidade, guardadas as respectivas competências e os respectivos propósitos, firmes na tarefa almejada de invenção, exortação e edificação consistente da nacionalidade, ritualizaram e

---

<sup>13</sup> Trata-se do projeto modernista gestado em São Paulo, que a história nos mostrou ter sido hegemônico. É importante este esclarecimento, para que não se entenda a vertente do modernismo orientada pela força do nome de Mário de Andrade como a única existente. Mônica Velloso, em *Turunas e Quixotes*, aponta para a necessidade de se problematizar a inauguração da modernidade em terras brasileiras a partir da semana de arte de 1922. O esforço busca o deslocamento do olhar para a relação entre intelectuais e boêmios na capital federal, que proporcionou uma forma diferenciada, menos sisuda e mais dionisíaca, de experimentar a modernidade. Portanto, faz-se necessário orientar o leitor: quando se deparar com a palavra “modernista” e suas derivações, leia-se modernismo paulista. Para compreender melhor a problematização leia *Modernismo no Rio de Janeiro – Turunas e Quixotes* (VELLOSO, 1996).

institucionalizaram práticas existentes e recorreram às artes tanto eruditas como populares no intuito de despertar “sentimentos mais elevados” pela nação promovendo “a união e a confraternização entre amantes da Arte e da Pátria” (HOBSBAWN, 1991: 14). No que diz respeito aos interesses estatais, o que se pretendia era conquistar legitimidade política. Para isto, exigia-se a construção de um cenário onde fronteiras e discrepância étnicas e culturais “não atravessem as fronteiras políticas” e supostas incongruências “não separem os detentores do poder do resto da população” (GELLNER, 1993: 12). Quanto ao intuito modernista, a pretensão nacionalista – e deve ser dito que o “período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já tinha voga desde meados do século anterior, contando inclusive com defensores da aliança entre coleta de folclore e processamento artístico” (TRAVASSOS, 2000:36)<sup>14</sup> – compreende que “a produção de música nacional é prerrogativa dos artistas enquanto membros de uma comunidade nacional” e passa pela busca de “uma homologia entre indivíduo e nação, ambos funcionando de maneira semelhante na produção de cultura e na criação artística”(Ibidem: 47).

Ao apontarmos separadamente os interesses e balizas que nortearam as ações perpetradas pelo Estado, mas também pelo grupo de intelectuais modernistas, não é desejo, contudo, que se vislumbre um distanciamento necessário entre as duas frentes de ações. Tendo em vista a confluência de interesses, houve sim a coordenação de realizações que se sucederam sob a batuta do aparelho estatal. Vejamos.

No domínio do que é propriamente cultural - compreendo aí não só a produção artística, mas também aquilo que versa sobre a socialização e educação de uma coletividade - a empreitada getulista de formação de uma mentalidade nacionalista, elemento entendido como facilitador para a realização plena do Estado nacional, se deu em duas frentes: primeiro, através da intelectualidade modernista e do Ministério da Educação, que sob comando de

---

<sup>14</sup> Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha estão entre os percussores do nacionalismo musical no século XIX. Ver Travassos, 2000, página 37.

Gustavo Capanema incentivava através de pedagogia específica um processo de enculturação do brasileiro focado no conhecimento do nosso folclore, do populário<sup>15</sup>, tomando tais elementos como matéria-prima a ser “depurada” pelas técnicas eruditas da arte superior; a segunda frente se encaminhava pela exaltação e valorização de manifestações populares, tais como desfiles carnavalescos - regulamentados desde 1932 - e também pelo rígido controle na produção cultural, incluindo aí as canções populares. Tal frente era encabeçada pelo principal aparato de coerção/cooptação forjado pelo Estado: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Coercivo porque era um legítimo censor<sup>16</sup>. Cooptador porque incentivava a adesão oportunista através da abertura de canais de divulgação da arte popular, sem falar nos recompensadores cachês praticado<sup>17</sup>. Valendo-se de uma postura ao mesmo tempo paternalista e repressora, lançando mão de aparatos como o DIP, o governo getulista, segundo Cabral, numa fala que deve ser matizada dado que ignora as formas de resistências e de adesão dos artistas ao projeto estadonovista, desde o “golpe de 10 de novembro, tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada” (CABRAL, s/d: 40)<sup>18</sup>.

A estratégia descrita acima aponta a faceta mais ambígua que o Estado Novo apresentou. É exatamente no trato com a intelectualidade que isso se torna mais claro. Especificamente neste campo,

---

<sup>15</sup> O termo é utilizado por Mário de Andrade para destacar a realidade da produção artística popular existente fora das áreas urbanas. Remete quase como sinonímia ao que é folclórico - e como antonímia de popularesco, ou seja, a produção das camadas populares submetidas ao processo de modernização das grandes cidades. O último termo é pejorativo e compreende a noção de que a expressão artístico-popular no âmbito das grandes cidades fora contaminada por um processo que ainda estaria inacabado (no caso, a modernidade civilizadora), e, portanto, imperfeito, sem legitimidade para representar o traço genuíno do espírito artístico da nação.

<sup>16</sup> Segundo Matos, 373 músicas foram censuradas somente em 1940 através do procedimento de apreciação prévia do material artístico. (MATOS, 1982: 90).

<sup>17</sup> Ibidem: 91.

<sup>18</sup> É importante frisar que alguns trabalhos mais recentes problematizam essa constatação minimizando a interferência efetiva do Estado na produção artística do período. Tais trabalhos apresentam perspectivas que privilegiam os compositores mostrando certa espontaneidade na adesão estética às políticas empreendidas pelo Estado Novo ou discutem a linguagem das “frestas”, aqui já mencionada em capítulo introdutório. Ver NAPOLITANO, 2007a, MATOS, 1982.

vários projetos desenvolvidos pela esquerda e por progressistas brasileiros foram contemplados, e vários intelectuais, [ao lado de Capanema], foram convidados a participar do governo (...) entre intelectuais de renome que atuaram como funcionários ou assistentes de políticas empreendidas pelo Estado Novo temos Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Villa-Lobos e muitos outros (D'ARAÚJO 2000:34).

O fato de intelectuais de destaque no cenário nacional terem participado de alguma forma das ações estadonovistas, evidentemente, não quer dizer sobre uma adesão aos nortes ideológicos que estruturavam a política oficial. A adesão por parte da intelectualidade artística se deu por um interesse comum a ambas as partes, interesse este que se mostrava suprapartidário e capaz de suplantar diferenças de projetos políticos e plataformas ideológicas. O que estava em jogo era a forja de uma identidade nacional, que passava, dentre outras coisas, pela construção de um “projeto cultural autônomo”, tarefa esta que arregimentava e “animava poetas, pintores, romancistas, arquitetos e educadores desde a Semana de Arte Moderna de 1922” (Ibidem). Todavia, a ambigüidade não está concentrada apenas nas diferentes concepções e posições políticas postas. Do ponto de vista cultural a adoção daqueles dois caminhos - um privilegiando e confiando aos intelectuais a tarefa de produção de uma arte nacionalista e outro recorrendo aos veículos de comunicação de massa e à arte dita popular como formas expressivas com enorme poder de penetração social - perturba e emperra a perspectiva de homens como Mário de Andrade, empenhados em alcançar a arte nacional pela elevação do gosto médio do “povo brasileiro”. Neste caso, a permissão e o apoio das manifestações populares urbanas, musicalmente representadas pelo estímulo à difusão de maxixes, choros, sambas através do rádio configurava-se como acinte à proposta modernista, que entendia tal manifestação cultural como uma corrupção, declínio ou definhamento do deleite artístico, podendo comprometer mesmo a forja de uma “identidade genérica nacional” (TRAVASSOS, 2000: 57). Para Mário de Andrade, o “canto popular” de uma forma geral é resultado e produção de um “povo misturado” (ANDRADE, 1980: 180-

194). Ora, se o principal objetivo é amalgamar uma coletividade em torno de parâmetros identitários capazes de oferecer coesão e unidade é de se esperar que houvesse o desejo de que a mistura deste “povo” fosse diluída, seus aspectos característicos se fundissem em um mesmo produto mestiço, mas único, onde as diferenças se manifestassem num espaço contíguo e ao mesmo tempo híbrido, no afã de originar um “povo” uno naquela nação. Desta concepção surge um dos postulados estético-musicais de Andrade, que diz sobre a “necessidade de reforçar os traços *brasileiros* e precaver-se contra o exotismo interno”, que se revela na adoção de “negrismos” ou de temas ameríndios e caipiras sem levar a efeito sua mistura (TRAVASSOS, 2000: 56). Retomando o argumento sobre a música urbana, na ótica modernista a cultura dita popular não se confunde com aquilo que foi designado como cultura de massa. A música popular urbana, produzida e realizada nas grandes cidades, compreendida como um dos produtos da coletividade massificada ligado ao “mercado cultural moderno”, não traria consigo o elemento identitário primordial e autóctone que diz sobre uma música brasileira genuína capaz de “criar laços afetivos entre homens separados por classe social, etnia, religião e língua” (TRAVASSOS, 2000: 57). Além disso, estaria ainda mais “vulnerável a influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização” cultural (Ibidem: 52). Na distinção modernista, a cultura popular não deve ser confundida com essa outra, de massa. Isto é exemplificado na cisão entre rural-autêntico e urbano-massificado levado a efeito pelo pensamento modernista, ao menos de Mário de Andrade. Assim, “exalta-se a potência criativa do povo portador da semente da tradição brasileira, ao mesmo tempo em que se insinua a redução das classes populares [urbanas] à condição de consumidoras e reprodutoras de modismos importados” (Ibidem).

Ao lado de Andrade, Villa-Lobos é mais um dos “homens de 22” a engrossar a fileira modernista do Estado Novo. Recém chegado de uma temporada na Europa, Villa-Lobos apresenta à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo um plano de educação musical

que foi devidamente aceito, resultando em sua mudança definitiva para o Brasil. Algum tempo depois, Anísio Teixeira, então secretário de Educação do distrito federal lhe fez o convite para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema), que introduziria o ensino de Música e de Canto Coral nas escolas de ensino médio de todo o Brasil. Para Villa-Lobos, a prática coral seria uma “função social, fator de socialização, de coesão nacional” (CUNHA, 2004: 196-197). Tal medida, dado as motivações descritas acima, foi amplamente apoiada por Getúlio Vargas, que chegou a comparecer em um dos concertos ao ar livre organizados por Villa-Lobos no estádio de São Januário, onde se reuniram aproximadamente quarenta mil pessoas, quarenta mil vozes cantando um hinário sob a regência do maestro. Tais práticas marcaram por algum tempo o governo de Vargas, que apoiou também a inauguração do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ligado e submetido ao ministério de Capanema<sup>19</sup>.

Tanto Andrade, quanto Villa-Lobos, portanto, assumiam o compromisso de construção da consciência nacional através da mencionada música interessada, ou seja, compromissada com um projeto nacional, nacionalista, cuja construção partia do recolhimento de elementos folclóricos depurados sob uma estética erudita, mantenedora do *ethos* caracterizador da arte “elevada”, da “boa” música (NAVES, 1998). Tal tarefa seria desenvolvida pelo músico/compositor com domínio da erudição musical, agente social que processaria “as falas populares num discurso sonoro nacionalista atrelado a *arte pura*” (CONTIER, 1992: 275-276; WISNIK, 2001).

Parece-nos que, enfim, está claro o movimento ambíguo e vacilante por parte do Estado Novo quanto à adoção de estratégias diversas no trato com o elemento cultural - valendo-se da *expertise* dos modernistas sem, todavia, abrir mão das manifestações artísticas que se efetuam numa realidade urbana e cidadina. De fato, como vimos, o Estado Novo lança

---

<sup>19</sup> Para saber mais sobre Villa-Lobos ler Bomeny (2001), Naves (1998), Lana (2005).

mãos de tais estratégias. Mas para que possamos compreender este “xadrez”, sem cairmos em inferências fáceis, é importante pensá-lo como Ângela de Castro Gomes nos sugere. A pesquisadora nos alerta

para o fato de que o Estado Novo não pode ser caracterizado como apresentando uma doutrina oficial, isto é, homogênea a ponto de afastar diversidades relevantes (...) o que se verifica é a presença de variações significativas que traduzem um certo ecletismo em suas propostas, o que não impede que se encontre em seu seio um conjunto de idéias central, capaz de caracterizar um determinado projeto político (GOMES *apud* CUNHA, 2004: 203).

O projeto ao qual Gomes se refere, parece ter ficado claro ao leitor, diz sobre a centralização administrativa e política, resultado da efetivação de um Estado-nação consolidado e admitido por um povo que compartilha uma história comum, um espaço comum, os mesmos signos de uma nacionalidade pelos quais são zelosos. Acreditava-se, no entanto, que este estado de coisas seria alcançado a partir de iniciativas que passavam por um esforço educativo de enculturação deste “povo brasileiro” - categoria que deveria contemplar desde aquela coletividade dispersa pelas distâncias de um espaço nacional de proporções continentais até a concentração de indivíduos que formam o aglomerado urbano, alcunhado por “massa”. O desafio, então, era estabelecer uma pedagogia eficiente – no trato e na divulgação - capaz de reforçar o sentimento de pertencimento nacional. A alocação de intelectuais modernistas que notoriamente empreendiam uma ação nacionalizante do ponto de vista artístico em um órgão como Ministério da Educação nos parece uma estratégia razoável. Mas a dificuldade encontrada diz sobre “estabelecer a tênue linha divisória que separasse a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita” (CUNHA, 2004: 194). A cizânia entre Estado e intelectuais, representados na figura do ministro da Educação Gustavo Capanema, talvez seja mais facilmente problematizada quando somos informados de que politicamente os ideólogos do “Brasil Novo” identificaram a relevância das manifestações populares e dos meios modernos

de divulgação “como recursos capazes de politizar rapidamente as massas” (CUNHA, 2004: 14) e os transformaram em importantes instrumentos de propaganda política.

No tocante ao nosso cancionário, a ação do Estado Novo passava por um efetivo reconhecimento do “poder de sugestão da música popular”, que ganhava os ouvidos das massas através do rádio, do cinema e da indústria fonográfica. Em suma, a política empreendida pelo Estado Novo enfatizava de alguma maneira a empreitada educacional, estabelecendo “os postulados pedagógicos fundamentais à educação dos brasileiros”, que inculcavam uma

série de valores dentre os quais o culto à nacionalidade (...) entretanto, este esforço educativo do Estado nacional ultrapassava as fronteiras do ensino sistemático, engajando-se também em uma dimensão cultural de valorização e de preocupação com a arte nacional. (CUNHA, 2004: 211)

Este apreço – ou se preferir, cuidado - dispensado à arte nacional incluía o despertar para uma atenção especial que deverá ser dedicada às manifestações populares, estratégia que alçará o rádio e o cinema ao posto de agente “central no esforço educativo e de mobilização” (CUNHA, 2004:194).

Em 1934, Getúlio Vargas dá um passo importante que pende a balança contra o ímpeto modernista. Naquele ano, foi criado pelo presidente o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural junto ao ministério da Justiça. A medida acaba por deixar sob controle dos intelectuais apenas aquilo que respeita à tarefa educadora, já que a decisão esvazia o Ministério da Educação do controle sobre a propaganda. O que se verá desde então é o Estado se valendo de um trato com o rádio e o cinema diverso daquele ansiado pelos intelectuais. Segundo Cunha, “a decisão faz parte dos esforços [governamentais] em colocar os meios de comunicação de massa a serviço direto do executivo (CUNHA, 2004: 194). Exemplo disto é observado ao atentarmos que por meio da mudança de relação com a estrutura comunicacional, afetada sobretudo pelo desenvolvimento principalmente da radiodifusão,



“Getúlio Vargas formará sua imagem, confundindo a figura do governante com a [própria] imagem do Estado e da Nação” (CUNHA, 2004: 200; WISNIK, 2001).

Ao chegarmos aqui é preciso dizer e esclarecer que não houve um rechaço completo às intenções modernistas como se tivessem sido aliadas do *front* nacionalista de Vargas. Por exemplo, esta ocupação das frequências radiofônicas por Getúlio como forma de fixar-se no imaginário do brasileiro, foi pautada por projetos orientados pelos (e segundo as convicções) modernistas. Todavia, Vargas, astutamente, sem abrir mão dos projetos e da *intelligentia* modernista, não dispensou as facilidades e a capacidade de comunicação que a radiodifusão propiciava ao estabelecer um canal poderoso de presentificação capaz de aproximar as partes, de cerzir a nação em torno de sua imagem (ou voz, ou palavra). Modelar é sua fala sobre a disseminação da veiculação radiofônica:

o governo da União procurará entender-se a propósito, com os estados e municípios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação (CABRAL, s/d: 39).

Estima-se, assim, que o rádio cumpra um papel determinante de agente socializador. No entanto, dado que o rádio, ao contrário das intenções primeiras - quando o aparelho fez grande aparição em solo brasileiro por ocasião das comemorações do centenário da independência em 1922 - não ocupava sua grade apenas com programação educativa oficial e vigiada, fazia-se preciso estender aos demais conteúdos veiculados a preocupação de se dizer sobre e a favor do projeto político em processo. De fato, nos primeiros anos da radiodifusão no Brasil, leia-se década de 1920, o rádio esteve mais próximo de cumprir os anseios de seus primeiros divulgadores - o antropólogo e médico Roquette Pinto e o cientista Henrique Morize - que viam nele “a possibilidade de elevar o nível cultural do país” e “a saída para o que denominavam ‘os males culturais do país’” (CALABRE, 2002:21). O decreto 16.657, de

5 de novembro de 1924, limita “as sociedades civis a transmitirem uma programação com fins educativos, científicos e artísticos de benefício público, ficando expressamente proibida a propagação de notícias internas de caráter político sem a prévia permissão do governo” (Ibidem: 16). O texto do decreto não só aponta para a constituição de uma programação que intencionava ser um aporte cultural de “alto nível” à população, mas também para as possibilidades de mobilização e convencimento que o rádio, até então restrito a um número reduzido de ouvintes, trazia como particularidade. Contudo, mesmo mantendo uma programação bem ao gosto de uma determinada elite, desde então o rádio almejava se tornar popular. Getúlio mostrou já no início de seu governo, mesmo antes do rádio demonstrar toda a sua capacidade de mobilização política a partir do duelo travado entre as rádio Philips, do distrito federal, e Record, de São Paulo, por ocasião da Revolução Constitucionalista de 1932, sua preocupação em regulamentar a veiculação radiofônica. Os decretos 20.047 e 21.111, de 27 de maio de 1931 e de 1º de março de 1932 respectivamente, não só regulamentavam detalhadamente o “funcionamento técnico e profissional do setor radiofônico”, mas também legavam uma contribuição que seria fundamental para o desenvolvimento do veículo em solo brasileiro, ao liberar a “transmissão de propaganda comercial” (CALABRE, 2002: 19). A possibilidade de escuta coletiva (antes negado pela utilização dos rádios de galena, com procedimento de escuta individual), a busca cada vez maior por parte das rádio-sociedades por ouvintes em novas camadas sociais, o acesso cada dia mais facilitado ao aparelho, a curiosidade e a vontade dos populares de possuírem seu próprio receptor, tornava o rádio paulatinamente um veículo menos elitizado e convocava um esforço maior por parte das emissoras de irradiarem uma programação mais ao gosto de seus ouvintes:

Na década de 1930, as inovações tecnológicas, somadas à nova legislação, fizeram surgir mais emissoras de rádio com finalidades comerciais. Buscando atrair um público maior, elas apresentavam programas mais populares, com um ritmo dinâmico, prendendo melhor a atenção do ouvinte. As emissoras cariocas haviam contratado cantores populares como Carmem Miranda, Francisco Alves, Linda Batista, Mário Reis e Marília Batista (...)

Em 1933, César Ladeira afirmava que o rádio estava vencendo na sua finalidade de divertir, e que querer mantê-lo como veículo meramente educativo era um grande equívoco: o modelo de rádio bem sucedido seria o do veículo de entretenimento (CALABRE: 2002, 23-24).

As mudanças vividas pelo esquema de radiodifusão caminhavam na contramão das intenções modernistas, mas a cada dia dotavam o rádio de uma força de penetração social fundamental estabelecendo mesmo uma relação dialógica com o espaço da opinião pública. As estratégias de recrutamento de ouvintes através da contratação de *speakers* e artistas que gozavam do prestígio popular – no mais das vezes ligados ao mundo do carnaval, das marchas e do samba, tal como o bacharel em direito Mário Reis, Carmem Miranda e Francisco Alves (Chico Viola), que gravará *Aquarela do Brasil* em 1939 – iam ao encontro de uma demanda reveladora da capacidade de penetração social que o rádio havia conquistado e que Getúlio Vargas não abrirá mão de usufruí-la.

De fato, a porção cedida ao entretenimento gradualmente solicitava espaços maiores na programação, que se via ocupada pela divulgação da produção musical popular cada vez mais aquecida pelo o desenvolvimento da indústria do disco e pelos espetáculos musicais. O compositor popular, sobretudo o de samba, gênero musical crescentemente difundido e aceito entre os diferentes estratos sociais, nesse caso ganha

importância simbólica e política porque a canção brasileira sempre tratou de temáticas fundamentais entre nós (...) O compositor – ele próprio ou através de seu intérprete – é possuidor de mais do que uma voz. Possui uma razão própria que é permeada por rima e ritmo, a qual constrói e reconstrói a nós mesmos, nosso espaço, nossa filosofia e, ao mesmo tempo, encarrega-se de tornar públicas essas construções e reconstruções (SOARES, 1998: 95).

A citação revela a importância da canção como agente importante na circulação de impressões, de publicização de idéias, de construção de uma esfera pública de discussão, de doação de argumentos e vocabulário para tratar aquilo que é ordinário, coletivo. A emissão desse produto, que tem natureza oral, numa sociedade onde os procedimentos de leitura encontram um forte entrave para o seu desenvolvimento graças a um imenso contingente de

iletrados, ganha importância educativa, pedagógica e cidadã uma vez que “a voz cantada não engana, complica ou humilha nossa percepção como o faz a palavra escrita que não sabemos ler, os discursos que não se dão à repetição por não possuírem o estribilho da canção” (SOARES, 1998 : 95). Ainda mais se a canção transita pelas frequências do rádio, veículo que “cumpru um destacado papel social tanto na vida privada como na vida pública, [exatamente por promover] um processo de integração [sócio-cultural] que suplantava os limites físicos e os altos índices de analfabetismo no país” (CALABRE, 2002:7). Retomando, o canto, então, pode ser entendido como um facilitador na relação de identificação de um indivíduo com sua cultura macro, algo desejado pela perspectiva nacionalista. Mas para que seja eficaz o diálogo socializador entre canção e indivíduo faz-se preciso que o sujeito alvo da socialização “possa reconhecer nos símbolos nacionais, não apenas seu sentido”, mas também sentir-se representado neles e por eles. É possível imaginar que tão mais bem sucedida será a empreitada se na busca pela auto-representação do tipo e dos costumes brasileiro o compositor popular direcionar sua produção para a utilização de “grupos de sons de sentido culturalmente reconhecível, uma vez que a cultura musical do sujeito equipa-o para reconhecer regras, receitas e esquemas de interpretação musical das canções em questão” (SOARES, 1998 17-18). Naquele momento, o padrão de escuta musical era marcado pela veiculação radiofônica de marchas, choros e, sobretudo, de sambas. Supõe-se então que estes gêneros ou ritmos, como preferir, fariam parte deste grupo socialmente reconhecido e compartilhado de sons. Havia ali uma sonoridade familiar bem afeita à realidade de boa parte da população, ao menos dos grandes centros urbanos. Quando falamos de veiculação de canções, seja através do rádio ou por inúmeras outras vias de difusão cultural capazes de compor um cenário marcado por um padrão de escuta, é bom deixar claro que a realidade auscultada é a da capital federal, Rio de Janeiro. A transformação do samba em música de reconhecimento nacional passa por histórias, personagens, lugares próprios do mundo carioca.

O ritmo desenvolvido e burilado no centro, subúrbio e morros da Guanabara, centro político e cultural, usina de processamento de tendências e pensamentos de todas as ordens, encontrava ali “tudo ao seu dispor para se transformar em música nacional” (VIANNA, 2002: 110). As principais emissoras de rádio difusão e as gravadoras instaladas no país estavam ali, carentes de novos músicos para compor seus quadros. Como escreveu Viana, “nada mais propício para o samba carioca (...) se definir como estilo musical” (Ibidem). Progressivamente o gosto carioca se transformava em gosto nacional, o samba acompanhava este percurso, que legava aos demais gêneros musicais a pecha de regionalistas. Mas se o samba, por conta de tudo o que foi dito, trazia consigo a possibilidade de realizar a edificação de um paradigma nacional frente à invasão da estrangeirice musical, dada sua origem popular e a uma tradição de emissão sonora que cada vez mais o incorpora como legítimo produto do espírito mestiço do brasileiro (questão que observaremos com cautela mais adiante por ser definidora do samba como signo sonoro da nação), composições marcadas pelo sensualismo, pela realidade suburbana, por uma exaltação ao ócio não o autorizava almejar, ao menos institucionalmente, a posição de signo musical da nacionalidade brasileira. Um Estado que busca a prosperidade sob os auspícios do trabalhismo e de uma política nacionalista, não se veria representado naquelas canções, que, a bem da verdade, confrontavam sua política austera e conservadora. Um evento um tanto quanto inusitado, chamado de “bizarro” por Napolitano, é capaz de evidenciar isto: ele nos revela a incongruência e a disparidade entre sambas, marchas<sup>20</sup> - recheados de falas populares que revelavam percepções de toda a ordem sobre religião, raça, sexo, política etc. - coevos ao nacionalismo ufanistas praticado pelo Estado Novo e sua proposta política para a nação. Esclarece, mesmo, a indisposição que fará as forças políticas

---

<sup>20</sup> A marcha, que passou a ser chamada de marchinha após a década de 1930, se diferencia do samba, sobretudo, pelo apelo irrecorrível ao humor e a ironia e pela acentuação do tempo forte, que no samba é freqüentemente deslocado pela utilização das sincopes. Para saber mais ler MARCONDES, 1998.

conservadoras trabalhar por uma espécie de “depuração”, principalmente, do samba.

Napolitano lembra que

durante a cerimônia de abertura da Olimpíada de Los Angeles [em 1932], a desorganizada delegação brasileira, depois de uma viagem acidentada e sem acompanhamento oficial, causou um certo mal-estar involuntário, ao entrar no estádio de maneira festiva, cantando ‘O Teu Cabelo Não Nega’, sucesso de Lamartine Babo. A letra, politicamente incorreta para os dias atuais, pedia o amor da mulata ‘de outro planeta’, pois ‘cor não pega’. Para piorar, a imprensa norte-americana registrou a canção, por desconhecimento ou ironia, como sendo o hino nacional brasileiro (NAPOLITANO, 2007b: 122-123).

Desnecessário dizer o quanto o equívoco de se confundir uma marcha carnavalesca ardilosa com o signo musical que representa a pátria, a nação brasileira, “mexeu com os brios daqueles que se preocupavam com a nossa imagem no exterior, sobretudo entre jornalistas e intelectuais que sonhavam com um Brasil branco, civilizado e ariano, sem mulatas deste ou de outro planeta” (NAPOLITANO, 2007b), aos moldes das reflexões eugenistas que habitavam o mundo do pensamento social brasileiro desde o século XIX. A necessidade de um maior cuidado com a mensagem veiculada pelas canções torna-se progressivamente mais evidente, e, obviamente, o Estado tomará providência.

O debate sobre o controle dos impulsos carnais, eróticos, marcados pelas síncopes que caracterizam musicalmente o samba, e pelos temas lascivos, ardilosos que permeiam o parâmetro poético das canções, já vinha sendo tratado antes mesmo do advento do Estado Novo. Os principais adeptos da “higienização” poética e rítmica do samba eram intelectuais e membros da burocracia, atentos e cientes de que, ainda no início dos anos 1930, o rádio - desde então veículo privilegiado de difusão da música popular - já “desempenhava papel fundamental nas novas estratégias de comunicação do poder com as massas, sobretudo na ‘educação’ cívica e na inculcação ideológica dos trabalhadores urbanos” (NAPOLITANO, 2007b: 124), e por isso estavam convencidos da necessidade de expurgar os “desvios” recalcitrantes que acometiam a música popular, dada a importância que esta ganhava no

tocante à “política cultural oficial” (Ibidem). A fala de Lourival Fontes ainda em 1936, naquela época diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, órgão que antecede o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em suas competências, esclarece o ponto. Sua fala, veiculada em entrevista à *Revista do Rádio*, como nos conta Napolitano, discute uma sugestão feita pela própria *Revista*, que propunha o “saneamento” das letras de música popular, “evitando ‘grosserias’ e ‘antipatriotismo’”. Eis a declaração de Fontes:

a sugestão se reveste de cunho patriótico e se me afigura de inadiável execução [...] para acentuar o relevo da sugestão bastaria que o caso México, onde a música popular não é, apenas, *censurada*: foi padronizada, por forma a evitar que o tempo, fatores estranhos ao país ou os próprios compositores possam deturpar o que foi fixado como “música popular mexicana” (NAPOLITANO, 2007b: 125 - *grifo meu*).

Fontes já diz abertamente sobre procedimento de censura um ano antes do golpe estadonovista. Anuncia ali a adoção de uma prática que se institucionalizará pela ação do DIP, sob os auspícios do governo getulista.

O Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>21</sup>, criado por decreto em dezembro de 1939, dirigido pelo mesmo Lourival Fontes, tinha como principal objetivo a difusão da

ideologia do Estado Novo junto às camadas populares [controlando] os setores de divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Cabia-lhe coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura ao teatro, cinema e funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.<sup>22</sup>

Na prática, coube ao DIP exercer a tarefa de censor de uma maneira geral, desde a canção veiculada nas rádios até os espetáculos teatrais, passando pela autorização ou veto de diversões públicas e chegando ao controle de serviços de publicidade e propaganda dos ministérios e demais órgãos da administração pública. Este órgão cumpriu a incumbência tendo em tela a “construção de uma ideologia coadunada” com a propaganda política e

<sup>21</sup> O DIP tem sua origem em 1931 com a criação do Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Em 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que por fim dá lugar ao DIP em 1939 (Fonte: CPDOC).

<sup>22</sup> Verbete, Fonte CPDOC.

cultural oficial valendo-se do rádio e dos sambas “para educar e disciplinar os consumidores desse tipo de música” (CUNHA, 2004: 200). Quanto a isto, empreendeu a tarefa, até certo ponto bem sucedida de transformar o “Estado getulista” numa espécie de “timoneiro dos rumos da música popular brasileira”, ao impor uma política cultural “deliberada e autoconsciente, alimentada pelo cabotismo de compositores interessados nas benesses oficiais”, que lida com a “reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a ‘higienização poética’ do samba” (NAPOLITANO, 2007b: 25). Através de cooptação de artistas e de procedimentos de censura o DIP incentivará e projetará sambas que celebrem o trabalho disciplinado, que enalteçam a “raça mestiça brasileira”, patrocinará os grandes concertos patrióticos, além de apoiar as canções que exaltam o ufanismo nacionalista. No entanto, contará também com uma “adesão” espontânea, não declarada, de artistas que desde algum tempo vem construindo um discurso musical de enaltecimento e valorização das qualidades da terra e do “povo brasileiro”. Neste grupo de compositores, destaca-se Ary Evangelista Barroso, que ao compor *Aquarela do Brasil* inaugura a categoria que a história da musica popular chamará de samba cívico ou samba exaltação.



## *O samba e o Estado Novo*

A canção popular, já algum tempo, circulava tendo o samba preferencialmente como suporte. O gênero musical vinha sendo burilado, desenvolvido e “cultivado” desde o início do século nos terreiros das casas das “tias baianas”, situados na chamada Pequena África, região que compreendia os bairros da Cidade Nova, Saúde e Catumbi, no Rio de Janeiro. A casa da Tia Ciata ganhou notoriedade e vem sendo consagrada pela história como lugar mítico do surgimento do samba, que ganha novo alento, forma e gramática nas décadas de 1930 - com a consagração do paradigma do Estácio<sup>23</sup> - e de 1940 - devido ao aparecimento do samba-exaltação, ou samba - cívico. Neste momento, é possível constatar que o samba havia rompido com o círculo fechado no qual desenvolveu suas formas e ganhado as ruas, pavimentando assim o caminho que o levará ao *status* de signo musical genuíno da nacionalidade brasileira. À guisa de esclarecimento, o samba anteriormente viu sua execução restrita a ambientes onde eram cultivadas as tradições do universo negro, afro-brasileiro. A palavra samba anteriormente designava não um gênero musical, mas “qualquer baile popular, equivalente a ‘função, ‘pagode’”, ou seja, festa em que “dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidas separadamente”. (SANDRONI, 2001: 100). Tais reuniões eram festas de caráter íntimo e faziam parte das manifestações de solidariedade e de manutenção de práticas sociais e culturais que a “comunidade baiana” tratava de realizar. A importância de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, para a história do samba muito se deve ao fato de que

Pelo Telefone (considerado unanimemente como a primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso na música popular), embora tenha em Donga seu autor oficial, teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa. Assim, segundo Almirante, foram ‘os *habitués*

---

<sup>23</sup> Alteração métrica e de execução do gênero com vistas a uma dinamização do samba, que deveria se adequar não mais às rodas de samba, mas aos desfiles das Escolas de Samba que ganhavam às ruas nos Carnavais. Ver Sandroni, 2001.

da casa da Tia Ciata [que] criaram uma produção musical, classificada por eles mesmos como samba' (SANDRONI, 2001: 101)

Vê-se então que o samba apareceu e se desenvolveu em gênero musical, primeiramente como produto do espírito da comunidade negra que freqüentemente via-se impedida de manifestar publicamente sua música, seus costumes, suas práticas religiosas. Nas palavras de Sérgio Cabral, “o samba foi ‘um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século [XX] que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse” (SANDRONI, 2001: 111). Ainda que o etnomusicólogo Carlos Sandroni entenda que existe um exagero na afirmação, as falas de alguns dos “sambistas” apontam para a dificuldade existente de uma manifestação cultural plena e aberta através da música. Cartola diz que em seu tempo “as rodas de samba (...) muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal” (Ibidem). João da Baiana, por sua vez, dizia ter sido preso inúmeras vezes por ser tocador de pandeiro (Ibidem). É claro que, entre a dita “marginalização” aos quais os “sambistas primeiros”<sup>24</sup> - aqueles que serão “acusados” posteriormente pela turma do Estácio de não produzirem samba e sim maxixe - estiveram parcialmente submetidos e a transformação dessa cadência sincopada em ritmo nacional existe um processo dialético de desenvolvimento e reconhecimento, catalisado pela presença do que Vianna chamará de “mediadores transculturais”, por um lado, e, de outro, pela vontade e esforço dos sambistas em ascender socialmente. Mediadores culturais serão indivíduos que desde os tempos coloniais exercerão papel central na consolidação da relação elite/cultura popular, responsáveis pelo encontro de “grupos sociais de várias procedências” (VIANNA, 2002: 41). Tal mediação é o principal argumento para que Sandroni identifique descomedimento na afirmação de Cabral. Para Viana e Sandroni (concordante com a afirmação do primeiro), a aceitação do samba, na década de 1930,

---

<sup>24</sup> Remonta a fase anterior à consolidação do paradigma rítmico que consagrará o samba: “paradigma do Estácio”. Ver Sandroni, 2001.

como ‘música nacional’, foi o ‘coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira’. Assim, o samba e, antes dele, a cultura afro-brasileira não foram apenas objeto de perseguição, mas desde o início também parceiros de um diálogo cultural (SANDRONI, 2001: 111).

Isto é evidenciado na passagem escrita por Viana sobre um imbróglio envolvendo o João da Baiana, neto de escravos e filho da Tia Prisciliana de Santo Amaro. Certa feita, em 1908, o pandeirista havia sido convidado para animar a festa do senador Pinheiro Machado, mas foi impedido de comparecer ao evento em função da apreensão de seu pandeiro por policiais. O senador ao saber do ocorrido presenteou João da Baiana dando-lhe novo pandeiro com a inscrição: “A minha admiração, João da Baiana. Senador Pinheiro Machado”. Viana conclui em seguida: “o toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República” (VIANA, 2002: 114).

Evidentemente que essa mediação, muitas vezes sintetizada na imagem da elite subindo o morro, que por sua vez toma o asfalto, não se deu sem tensões, debates, conflitos e negociações. Concordo que a mediação existia e entendo a indagação de Vianna ao pensar o *mistério do samba*, esse gênero que passou de “ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial”, quando interpela o leitor: “Porque dizer que nossos músicos populares eram simplesmente reprimidos ou desprezados pela elite brasileira?” (VIANNA, 2002: 47). Napolitano reforça esta idéia, apontando que este encontro sociocultural está no cerne da formação do gênero musical urbano, marcando a “agenda da modernidade brasileira” e se constituindo em “um vetor fulcral da invenção da moderna música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2007a: 27). Mas é preciso o esforço de pensar, algo contemplado pelo trabalho de Viana, que o “processo de reconhecimento sócio-cultural do gênero teve grande impulso a partir [da década de 1930], absorvendo o clima de nacionalismo e patriotismo renovado, inflado pelas mudanças políticas trazidas pela Revolução” (NAPOLITANO 2007b: 122). Naquele contexto, o samba, que até então dividia com modismos estrangeiros a

paisagem sonora dos carnavais das primeiras décadas do século XX<sup>25</sup>, “contou com a difusão promovida por jornalistas e compositores, [mediadores culturais], que reconheciam a música popular como elemento importante para a construção da imagem de um país, tanto para os patricios como para os estrangeiros” (Ibidem). Aqui é preciso dizer sobre outro fator importante nesse “impulso” de definição do samba como gênero musical nacional. Falo sobre o papel exercido pelo evento carnavalesco, manifestação pública que leva para as ruas tradições antes restrita aos “cômodos das casas das tias baianas” e demais lugares que contribuía com sua permissividade para o exercício de práticas culturais e religiosas do mundo afro-brasileiro. A consagração do samba como ritmo exclusivo dos eventos carnavalescos carioca só se definirá mais tarde e, em grande parte, pela ação estadonovista. Somente nos anos 1930, “o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade” (Viana, 2002: 111). Anteriormente, os “maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto aristocráticos como os populares) eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot”. Quanto aos ritmos nacionais, destacavam-se os “maxixes, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos” (Ibidem). As escolas de sambas serão as grandes responsáveis por mudar a cena carnavalesca descrita acima ao se transformarem em incubadoras dos sambas de morro, o samba autêntico. Esta afirmação diz sobre a queda de braço entre os primeiros sambistas, representantes do primeiro samba, e os compositores do Estácio que realizam uma alteração rítmica no primeiro paradigma caracterizador do gênero. Existe aí uma disputa vencida pelo segundo grupo. Esta peleja é sintetizada pela discussão entre Donga e Ismael Silva, respectivos representantes do samba inaugural, sob o paradigma de *tresillo*, e do paradigma forjado no morro do Estácio de Sá. O

---

<sup>25</sup> Viana nos informa que no carnaval de 1916 o principal sucesso foi um *one-step* chamado Caraboo, disfarçado de marchinha brasileira. Diz também que até os idos de 1940 o carnaval se tornava cada vez mais eclético abrindo espaço para a entrada dos ritmos sertanejos, jazz e charleston . Ver Viana, 2002: pg. 49.

primeiro dizia que *Se Você Jurar*, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. Ismael por sua vez dizia que *Pelo Telefone*, de Donga, era maxixe e não samba. O interessante é que o segundo grupo modificou o primeiro samba e reivindicou para si com sucesso a “verdade”, a “raiz”, a “pureza” do samba. É desta “pureza” ou autenticidade que as escolas de samba serão fiéis guardiães. No entanto, a construção do aparato que lhe propiciará cumprir satisfatoriamente essa tarefa só é levada a cabo graças à participação destacada do Estado, ou de seus representantes, no mundo samba. Para que percebamos isto, basta que façamos rapidamente um resumo do trajeto de institucionalização dos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro.

Em 1932 a competição entre escolas de samba foi criada por idealização e sugestão de Mário Filho. Naquele ano e no seguinte a competição obteve ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro e ganhou divulgação em jornais de ampla circulação, tal como *Mundo Sportivo* e *O Globo*, patrocinador do evento. Em 1934 foi criada a União das Escolas de Samba, que reiterou “certas regras já vigentes desde o início da década, com estatutos rigorosos que sancionavam determinada tradição (ainda que inventada) do samba, proibindo instrumentos de sopro, exigindo motivos nacionais como tema dos desfiles e obrigando o desfile da Ala das Baianas” (Napolitano, 2007a:30). No ano subsequente, 1935, o carnaval foi oficializado e subsidiado ganhando o calendário oficial de datas comemorativas. Em 1937 o estado getulista “determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico. Os sambistas do morro aceitaram a determinação. E o carnaval exportado para o resto do Brasil serviu de padrão de homogeneização para o carnaval de todo o país” (VIANNA, 2002: 124). A reprodução de um trecho retirado das páginas do livro de Viana sintetiza a história desta relação que fora construída entre o Estado Novo e o mundo do samba:

A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval.

Em 1932, ao mesmo tempo em que o Teatro Municipal abria as portas para a realização de seu primeiro baile carnavalesco, o interventor no Distrito Federal, Pedro Ernesto, contemplou com ‘subvenções mínimas de dois contos de réis’ a todas ‘as chamadas Grandes Sociedade (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democráticos etc.), todos os ranchos carnavalescos, vários blocos e escolas de samba’, e no desfile de ranchos promovidos pelo *Jornal do Brasil*, a escola de samba *Deixa Falar* apresentou o enredo *A primavera e a Revolução de Outubro* (a revolução de 1930 no Brasil e não a de 1917 na Rússia (VIANNA, 2002: 125).

A partir de então, gradativamente o samba e os “lugares” de sua manifestação assistirão uma aproximação com mundo da oficialidade estadonovista. Em suma, vale dizer que o gênero não sairá incólume ao controle e manipulação exercidos pelos órgãos reguladores do estado (VIANNA, 2002), ávido por exercer uma espécie de “civilização” do samba com vista à sua instrumentalização e transformação em ferramenta para o exercício de uma “pedagogia cívica e ideológica” (NAPOLITANO, 2007a: 28).

### *Ary Barroso: primeiras notas*

Um personagem, ou melhor, parte de sua obra, conseguirá um resultado estilístico afinado com as querências daqueles que desejavam exercer uma vigilância – moral e política, se é que existe tal possibilidade de distinção neste momento de esforço político para a constituição de um caráter nacional - quanto aos parâmetros poéticos e musicais do samba. De alguma forma, ainda que o processamento se dê ao arregimentar elementos basais da música popular urbana, estreitamente ligada ao mundo da indústria cultural, a produção com a qual passamos a lidar propõe e publiciza um samba profundamente alterado, tanto estruturalmente - com importantes modificações em seu parâmetro poético - como formalmente - dada a preocupação em revestir o samba com arranjos que extrapolam o exercício de mero “acabamento” e “gesticulam” de tal forma a alterar substantivamente o gênero. Trata-se da produção de um samba até certo ponto “sinfônico”, articulado em torno de temas que dizem e revelam a nação. Samba que processará, de certa forma, o movimento de “civilização” da produção popularesca ao recrutar<sup>26</sup> para sua composição estrutural um linguajar culto (quase pernóstico, mas sem alijar completamente outras possibilidades lexicais) e uma conformação melódico-instrumental “esguia”, “sofisticada”, grandiloquente. Ora, estamos nos referindo à produção de sambas-exaltação, que marcará o cancionário popular brasileiro e a obra do seu principal artífice: Ary Evangelista Barroso.

Não fosse a opção pelo popularesco, podíamos mesmo identificar nos sambas-exaltação de Ary Barroso uma tentativa modernista de “depuração” dos parâmetros constitutivos do samba, com vista à ascensão do gênero ao rol dos produtos “dignos” de serem representativos do espírito artístico do brasileiro. Neste caso poderíamos arriscar dizer

---

<sup>26</sup> Quando digo sobre recrutar um linguajar culto, digo que isto passa a ser um elemento construtivo do discurso exaltativo. Não está obliterada a utilização de uma linguagem corriqueira, comum. Nem tampouco está vedado o recurso, por exemplo, da utilização de neologismos ou da tautologia (“Coqueiro que dá coco”). Reforça-se, todavia, que o procedimento culto passa a ter uma força sobrecomum, norteadora, mas não vedará o uso dos termos ordinários usados de corriqueiro, próximos à realidade do indivíduo médio brasileiro.

que o “novo” samba tenderia a conciliar as duas frentes de ações pedagógicas estético-políticas estadonovistas, representadas de um lado pela ação empreendida por Villa-Lobos, através da educação cívica musical por meio da “arte elevada”, e, de outro, por ações coordenadas – não importando se operadas por mediadores culturais ou por força das ações institucionais - de influência e transformação do samba no paradigma musical nacional. Isto não nos autoriza afirmar que houve, por parte de Ary, uma ação estratégica deliberada com vistas a um resultado conciliatório. Trata-se, pois, de uma constatação a *posteriori*, a partir da efetivação histórica da obra desse compositor mineiro, nascido em 1903 em Ubá, que ganhou os ouvidos do Brasil e do mundo a partir da década de 1940.

Desde os anos 20 do século passado, Ary Barroso distribuía suas melodias pelas noites do Rio de Janeiro e de outras tantas cidades do Brasil. Antes, ainda em Ubá, Ary Barroso já começara a trabalhar como pianista no Cine Ideal, auxiliando sua tia Ritinha, primeira professora de piano, que ao lado da avó materna o criou após a prematura morte de seus pais em decorrência da tuberculose. Ary Barroso dizia que Ritinha era responsável pelas

mais terríveis três horas do seu dia-a-dia. As três horas em que, a partir dos 10 anos de idade, era obrigado a estudar piano, submetendo-se a uma didática que, certamente, não teria o apoio dos educadores modernos: tia Ritinha colocava um pires nas costas das mãos do garoto e determinava que percorresse a escala musical sem deixar o pires cair. E se caísse? (CABRAL, s/d :17)

Ary responde a pergunta: “Ela me castigava com a vara de marmelo. Eu odiava aquilo. Nunca imaginei que aquele martírio acabasse me dando os meios para ganhar a vida.” (Ibidem).

Em 1920, Ary Barroso, herdeiro de uma pequena fortuna deixada pelo tio paterno Sabino Barroso, político mineiro “comprometido com a Velha República, tendo sido presidente do Partido Republicano Mineiro, presidente da Câmara dos Deputados e ministro da Fazenda nos dois últimos meses do governo Campos Sales” (CABRAL, s/d: 15),



desembarca na capital federal depois de aprovado no exame vestibular para a Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Ary chega com 40 contos de réis. Só para se ter uma idéia, um homem como Almirante (Henrique Foreis Domingues) – um dos integrantes do grupo *Flor do Tempo*, posteriormente, *Bando de Tangarás*, ao lado de Noel Rosa e João de Barro -, de classe média, para ganhar tal quantia no seu emprego de então deveria trabalhar 445 meses, ou seja, aproximadamente 37 anos<sup>27</sup>. Era, sim, uma pequena fortuna. Ary conseguiu consumir todo o dinheiro em dois anos de vida boêmia no Rio de Janeiro. A falta de dinheiro e a necessidade de se pagar o pouso nos mais variados lugares, os custos com o curso de Direito, a vontade de se casar com Yvonne Arantes, sem nos esquecermos das necessidades advindas de sua “natureza” boêmia, levou Ary para os cinemas, teatros, palcos diversos de diferentes estados brasileiros e o transformou, primeiro no pianista, posteriormente no compositor, radialista, homem de teatro, líder de classe e, também, vereador.

Devo esclarecer ao leitor que não cabe empreender aqui nestas páginas um esforço biográfico sobre a vida do músico e compositor Ary Barroso. Tal tarefa já fora empreendida com sucesso por biógrafos competentes e muito se distancia do escopo do presente trabalho<sup>28</sup>. Os trechos e passagens que se mostrarem importantes para o entendimento de sua produção musical, evidentemente, serão privilegiados. Sempre buscando apontar caminhos para a empreitada de análise histórico-musical de suas composições. Para ser mais exato, não se trata de apreciar sua extensa carreira de músico e compositor, algo que compreende a produção de um talento criativo que protagonizou o cenário musical brasileiro por mais de três décadas. Interessa mais compreender o percurso, o desdobramento de sua obra, que será marcada pelo advento de uma estética até então estranha à corriqueira produção de sambas.

---

<sup>27</sup> Para saber mais, ler Cabral (s/d).

<sup>28</sup> Para uma leitura biográfica ver Olinto (2003) e Cabral (s/d).

1929 demarca o momento de profissionalização do músico, ano em que se forma em Direito e vê o mercado musical se abrir para suas composições através da voz de um colega de faculdade que já gozava de fama e prestígio artístico. A canção é *Vamos Deixar de Intimidade*, que rapidamente se transformara em sucesso na voz de Mário Reis, cantor “famoso o suficiente para gravar sambas de um compositor estreante em disco” (VIANNA, 2002: 120). É bem verdade que o intérprete já havia, ao final do ano anterior, gravado *Vou à Penha*<sup>29</sup>, de Ary Barroso. Mas é a canção lançada em junho de 1929 que dá projeção ao compositor mineiro. Mário Reis - cantor pertencente a uma família tradicional carioca de classe média alta e com bons contatos políticos - é um dos personagens da história do samba que exercem plenamente a função de mediador transcultural ao ajudar retirar do samba as impressões étnicas e classistas, transformando-o em “uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos” sociais (Ibidem). Ainda nesse momento<sup>30</sup>, fim da década de 1920, início dos anos 1930, Ary Barroso teve gravado o seu samba *Faceira*, segundo a Revista Mundo Ilustrado, composição que doou personalidade ao samba: “Em *Faceira*, na gravação primitiva de Sílvio Caldas, sente-se o samba bem vivo, coisa que não sucede com nenhuma outra gravação anterior ou mesmo de época”<sup>31</sup>. Ao impulso que Reis proporcionou à carreira de Ary Barroso, sucederam, respectivamente, o abandono da carreira advocatícia, o compromisso e aceitação de sua trajetória musical, o sucesso de *Dá Nela* - marcha que

---

<sup>29</sup> Mario Reis com a Orquestra Pan American, lado A do disco nº 10298, lançado pela Odeon em Dezembro de 1928. Entre dezembro de 1928 e junho de 1929 Ary Barroso teve mais três canções gravadas: *Tu Queres Muito* (samba) por Artur Castro com a Simão Orquestra Nacional (Parlophon, disco 12.887, lado A), *Não Posso Mais* (marcha carnavalesca) por Francisco Alves com a Simão Orquestra Nacional (Parlophon, disco 12.908, lado B) e *Amizade* (samba-canção) também por Francisco Alves com Orquestra Pan American (Odeon, disco 10366, lado B). Para saber mais: acesse [http://daniellathompson.com/Texts/Ary\\_Barroso/Ary.78.cont.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Ary_Barroso/Ary.78.cont.htm).

<sup>30</sup> Não foi possível chegar a um consenso sobre a data desta gravação. A revista Mundo Ilustrado afirma, com alguma ressalva, que a gravação é de 1929. No entanto, Daniella Thompson, responsável pela sistematização mais completa da obra de Ary Barroso, afirma que a gravação é de 1931 (ver <http://daniellathompson.com>). Enquanto isso, o site oficial do compositor aponta 1928 como uma data relacionada a canção, sem, no entanto, esclarecer se o ano diz respeito ao momento de feitura ou gravação em disco da referida canção.

<sup>31</sup> Revista Mundo Ilustrado, nº 84, 08 de setembro de 1954.

ganhou o concurso carnavalesco patrocinado pela Casa Edison<sup>32</sup> em 1930, que lhe deu “banho de popularidade” - de acordo com Ary Barroso, a grande responsável por desbancar o reinado das marchinhas: “Dali para cá, só pegaram sambas”<sup>33</sup>. Dois anos depois, Ary Barroso estreará como músico na Rádio Philips, onde também se transformou em *speaker* com o programa a *Hora do Outro Mundo*, que, segundo seu biógrafo, foi “importantíssimo para a formação do radialista Ary Barroso” (CABRAL, s/d: 154). Logo depois deixou a Philips, passou pelas Rádios Mayrink Veiga, Rádio Cosmos, Rádio Clube, Transmissora, Cruzeiro do Sul, onde consagrou o show de calouros intitulado *Calouros em Desfile*, que foi apresentado também na Rádio Tupi, próximo destino do compositor radialista. Lá assumiu a chefia do departamento de esportes. O radialista, sobretudo por sua faceta de locutor esportivo, naquele momento talvez fosse tão ou mais conhecido e prestigiado do que o músico, que “não parava de compor nem de colocar as suas músicas nas revistas teatrais” (CABRAL, s/d: 177).

Mas foi em 1939, ano que viu o prestígio de músico igualar e suplantar o de *speaker*, que o multifacetado homem de imprensa e música compôs o seu maior sucesso, uma canção destinada a ser uma espécie de representação, por excelência, da nação no âmbito musical. Estou me referindo a *Aquarela do Brasil*, nosso ponto de partida.

---

<sup>32</sup> Primeira gravadora de discos do Brasil, sob responsabilidade de Fred Figner, instalou-se no Rio e Janeiro, mais precisamente na Rua do Ouvidor, em 1896. Foi a única empresa do ramo com atividades no Brasil até o final da década de 1920. Para saber mais, Ver Franceschi s/d.

<sup>33</sup> *Um país em aquarela*. Revista Bravo, São Paulo, ano 7, n.74, p.31 – 37, nov. 2003

## Ary Barroso e o samba de casaca

A série de canções que viriam a ser categorizadas como sambas-exaltação, compostos por Ary Barroso e outros autores a partir de 1939, produzirá uma espécie de sintaxe que expressaria no plano musical a definição do que deveria ser entendido como o “verdadeiramente” nacional. Tal momento de nossa história, como já foi ressaltado, e seguindo a linha argumentativa, faz-se mesmo decisivo à elaboração e consagração de um caráter nacional, de uma qualidade peculiar traduzida como *brasilidade*. Isto de alguma maneira estava sendo desenhado a traços firmes, e, porque não, definido com o “auxílio precioso do pandeiro”, do samba de Ary Barroso. Talvez por isso tivesse merecido o elogio em 1953, anotado em ata da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (SBACEM), pronunciado pelo secretário Mário Rossi: “Ary Barroso deveria ser aclamado com inteira justiça Embaixador Número Um do Brasil, que êle, com as suas melodias inesquecíveis, projetou pelo mundo afora, em uma obra gigante, digna deste ‘gigante adormecido em berço esplêndido’, que há de despertar um dia”<sup>34</sup>.

Antes, porém, de apreciarmos os parâmetros semânticos das canções-exaltação para compreender qual o Brasil se está cantando, como o nacional é revelado em sua estrutura musical, quem é o povo-nação que se afigura em sua *performance*, deve-se atentar para o paradigma estabelecido historicamente pela gravação de *Aquarela do Brasil* e dizer que embora seja um marco inaugural do samba exaltação, um divisor de águas, antes disso *Aquarela* é uma produção do seu tempo, que incorpora as discussões e contém em seu tecido musical vestígios do momento histórico no qual se realiza. Mesmo antes da gravação de *Aquarela* “sucessos musicais do início da década de 1930 sinalizavam a redescoberta da brasilidade como grande tema poético-musical, como em ‘Verde e Amarelo’” de Orestes

---

<sup>34</sup> Boletim da SBACEM, nº15, dezembro de 1953.

Barbosa (NAPOLITANO, 2007b: 123). O próprio Ary Barroso já ensaiava alguns passos de exaltação com as composições que iniciam a “seqüência baiana”<sup>35</sup> de enaltecimento “à boa terra”<sup>36</sup>, tal como *No Tabuleiro da Baiana* (Odeon, disco nº11402<sup>37</sup>, lado B) e *Na Baixa do Sapateiro* (Odeon, disco nº11667, lado B), gravadas respectivamente em novembro de 1936 e novembro de 1938, portanto anteriores à gravação de *Aquarela do Brasil* em outubro de 1939 (Odeon, disco nº11768, lados A e B). Vimos também que discussões acerca da música popular já haviam tomado a esfera pública, fato evidenciado pela fala de Lourival Fontes à *Revista Carioca*, transcrita anteriormente. Portanto, “havia um debate público, anterior à formatação da política cultural do Estado Novo, que já relacionava samba à ‘autêntica brasilidade’, à mistura de raças e à necessidade de ‘elevação’ do padrão estético das letras e das músicas, conforme certos cânones herdados da poesia culta, da música erudita ou do jazz” (NAPOLITANO, 2007b: 125-126). Segundo Napolitano, “quando o golpe do Estado Novo desabou sobre a vida cultural e política do Brasil, o debate em torno do samba era bastante acalorado, sobretudo entre intelectuais e artistas que desejavam um samba civilizado e cívico, em termo musicais e poéticos” (Ibidem). *Aquarela*, de alguma forma, foi peça fundamental na conciliação desses interesses diversos, ao inaugurar “o primeiro modelo de canção popular urbana sobre a nação brasileira” (SOARES, 1998: 101). A grandiloqüência de *Aquarela*, obra que assimila e processa os “debates, dilemas e tensões que marcaram a cena musical brasileira da segunda metade dos anos 30”, alterou profundamente o padrão de escuta vigente (NAPOLITANO, 2007b:126).

Dito isso, é preciso destacar que o “forte sentido emblemático da política de consolidação da nação” (SOARES, 1998: 101) do qual se “impregnou” *Aquarela do Brasil* não a transforma num palanque ou revela uma disposição estratégica de constituição da

---

<sup>35</sup> Rio Artes, nº21, 1996.

<sup>36</sup> Idem

<sup>37</sup> Estes números identificavam os discos de 78 RPM, produto mais corriqueiro da indústria fonográfica à época.

canção ideal, representante por excelência da *brasilidade*. Se hoje é aceitável a afirmação de que, de fato, isto se deu, deve-se investigar quais foram os fatores, personagens, circunstâncias que concorreram para o seu sucesso. Implica dispensar atenção menos ao conhecimento de uma (im)provável vontade ou estratégia consciente do emissor do que às formas de utilização do paradigma que se criou, as condições de circulação da canção, as possibilidades de apropriação de sua mensagem, deste novo modelo que apresentava uma nova estética e tomou conta dos arranjos destinados ao samba naquele íterim.

*Aquarela do Brasil* inaugura o gênero chamado samba-exaltação e estabelece, posteriormente, um “modelo ideal de música popular que interessava ao governo de Getúlio e [que fora] estimulado através do DIP” (SOARES, 1998: 101). O que havia de surpreendente nessa canção era o fato de conciliar, de alguma forma, as pretensões eruditas/civilizatórias dos intelectuais, privilegiando ao mesmo tempo a percussividade do samba, que se expandia através das ondas do rádio. Como já fizemos questão de apontar, “o Estado Novo oscilou entre dois pólos – canalizar a música popular ou estimular a música erudita – e agiu muitas vezes de maneira contraditória, procurando agradar as diversas vozes intelectuais que constituíam sua burocracia, sem fechar as portas para a cultura popular que se construía no ambiente cultural do rádio, do cinema e do carnaval” (NAPOLITANO, 2007b: 126). *Aquarela*, dessa forma, ainda que não houvesse a intenção primeira de se transformar em marco do nacionalismo musical - já que não fora feita por encomenda -, trazia consigo os elementos que estimularam a sua apropriação pelas políticas nacionalistas do Estado Novo, tornando-se modelar. Não só apenas pelos elementos poético/verbais que estão colocados em sua letra, tais como o “esplendor” de nossa natureza, a exaltação do mestiço, da mulata, da divinização dessa “terra de nosso senhor”, a exaltação de um passado que estava coberto por uma “cortina”, enfim desvelada, mas também por uma consagração da forma especificamente musical, que será retomada à exaustão e que veremos adiante. A canção efetivara a

“higienização poética” – o malandro é transmutado em *mulato inzoneiro* e a mulata em *morena sestrosa* -, tão afeita aos ímpetos dos “intelectuais e burocratas da cultura”, sem perder o diálogo com as tendências do mercado musical e com a história das composições de seu autor, um consagrado compositor de sambas e marchas carnavalescas. Segundo Marcos Napolitano, “o ‘mistério’ de ‘Aquarela’ foi, precisamente, essa capacidade de articular diversos vetores [estético – musicais] (...) numa só canção, sem deixar de parecer uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30” (Ibidem).

Importante notar que *Aquarela* não foi, desde sempre, a representação da nação em forma musical, pelo menos aos olhos do Estado Novo. A primeira evidência que se tem disso é que o DIP imediatamente censura um dos versos da canção, aquele que retrata o Brasil como a “terra de samba e pandeiro” (CABRAL, s/d: 180). Outro indício é a derrota da canção num certame de nome *Noite de Música Popular*, evento promovido pelo DIP em 1940 (Ibidem: 185-186). Evento semelhante já havia ocorrido um ano antes, em 4 de janeiro de 1939, com o *Dia da Música Popular*. O evento fazia parte da Exposição Nacional do Estado Novo, por onde passaram mais de 200 mil pessoas ansiosas pelos shows de Francisco Alves, Carmem e Aurora Miranda, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Dircinha Batista, Carlos Galhardo, Araci de Almeida, principais nomes do *mainstream* musical à época, que interpretaram entre outras canções *Boneca de Piche* e *Casta Suzana*, ambas de autoria de Ary Barroso. No ano seguinte, o evento se chamou, como vimos, *Noite da Música Popular*, apesar de na prática ter se configurado como um certame de músicas carnavalescas. Desta feita, Ary Barroso inscreveu suas canções para serem julgadas por um júri indicado pelo DIP e escolhido com a aquiescência dos compositores participantes. Compunham o júri, entre outros, Pixinguinha, Luís Peixoto e Villa-Lobos. Ary Barroso conseguiu colocar três canções entre as finalistas: *Iaiá Boneca*, *Upa, Upa!* e *Aquarela do Brasil*, todas eliminadas. Quem liderou a derrubada de *Aquarela* fora Heitor Villa-Lobos, um dos membros da banca avaliadora. O motivo, prosaico:

tratava-se de um concurso de marchas carnavalescas e Villa-Lobos entendera que *Aquarela* não se enquadrava na categoria. Mais interessante é perceber as argumentações e revides do compositor para justificar esses dois momentos de insucesso, seja com a censura, seja com o júri. Junto aos censores Ary Barroso ganhou a batalha ao convencê-los de que não cantava “o Brasil-Nação, o Brasil-Estado, o Brasil-Potência e, sim, a um Brasil especialíssimo, um Brasil como eu o senti, num momento de evocações e saudades” (CABRAL, s/d: 186). Quanto à desclassificação, responde Villa-Lobos, que havia boicotado *Aquarela* por entender que “carnaval não é festa para manifestações patrióticas ou de civismo”, com o seguinte argumento: “não sou compositor cívico. Componho marchas e sambas inteiramente despreocupado das complicadas questões de civismo”(Ibidem).

O desenrolar dessa história é uma trama de ações, empreendidas ou mediadas pelo Estado Novo, que ajudaram a alçar a canção ao patamar de monumento nacional. Uma investigação mais acurada talvez consiga esclarecer e identificar pontualmente a reviravolta na condição dessa canção e da indisposição primeira do Estado para com *Aquarela*.

Segundo o próprio Ary, em depoimento dado a jornalistas e à historiadora Marisa Lira, publicada no Diário de Notícias em 1958 e transcrita na biografia escrita por Cabral, *Aquarela do Brasil* foi composta numa noite chuvosa, que o impediu de deixar a casa rumo à noite carioca. A tal noite foi descrita por ele assim:

senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paizões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra, ‘gigante pela própria natureza’. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um canglor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma só vez. Grafei logo na pauta e no papel o samba que produziria, batizando-o de *Aquarela do Brasil*. Senti-me outro. De dentro de minh’alma, extravasara um samba que eu há muito desejava, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso. (CABRAL s/d:, 179).



O depoimento de Ary Barroso, concedido anos depois de *Aquarela* já ter sido monumentalizada, deve, por conseguinte, ser avaliado criteriosamente para que não seja entendido como uma “manifestação de intenções”. Fato ocorrido, história contada, questões são sanadas com rapidez e agilidade. No entanto, ainda que o depoimento fosse recolhido antes mesmo da monumentalização de *Aquarela*, não seria ele revelador da efetivação da canção como signo sonoro da nação. Como venho reforçando nessas páginas, a significação de uma mensagem só se efetiva a partir de trocas entre quem a emite e quem a recebe, que envolve conjunto de fatores e circunstâncias fundamentais para (res)semantização da obra. Ainda que estejamos cientes de que Ary Barroso é um getulista convicto, participador assíduo dos eventos, como acabamos de notar, patrocinado e organizado por órgãos oficiais do Estado Novo - algo que voltará a acontecer, por exemplo, em 1939, quando participará como compositor num espetáculo em homenagem a Marinha Brasileira (promoção da Liga de Defesa Nacional) e em 1941, por ocasião das comemorações do quarto ano do golpe de Estado – não há nada em *Aquarela*, que, de antemão, a denunciasse como um instrumento de propaganda política da ditadura getulista. A canção foi apresentada pela primeira vez na revista teatral *Entra na Faixa*, escrita pelo próprio Ary Barroso em parceria com Luis Iglésias. No espetáculo, *Aquarela* foi lançada ao público pela voz de Araci Cortes, que não entusiasmou a platéia com sua interpretação. A canção ainda não havia sido gravada. Ary Barroso, talvez pelo pouco entusiasmo alcançado na voz de Araci Cortes, gostaria de ver sua *Scena Carioca* interpretada por Araci de Almeida, que já havia emplacado com grande estrondo o samba *Camisa Amarela*. A única exigência do compositor era de que a gravação não fosse feita por um dos tantos conjuntos regionais (trio flauta-violão-pandeiro) que marcavam a cena sonora daqueles idos. Mister Evans, diretor da Victor, dadas as exigências de Ary, não permitiu que Araci realizasse a gravação. Ainda antes do definitivo registro em

78 RPM que consagraria *Aquarela do Brasil* na voz de Francisco Alves, ou Chico Viola, a canção foi apresentada publicamente, na voz do barítono Cândido Botelho, num evento beneficente promovido pela Primeira Dama, D. Darcy Vargas, chamado *Joujoux e os Balangandans*<sup>38</sup>.

O que sabemos, até então, é que desde o espetáculo promovido por D. Darcy Vargas, eivado de canções de Ary Barroso<sup>39</sup>, até o rebatismo de *Aquarela*, que passa a se chamar *Brazil* em função do filme de Walt Disney “Alô, Amigos”<sup>40</sup>, produto da política de boa vizinhança e do pacto de amizade entre nações americanas, o que se vê é uma apropriação pelo Estado dessa canção, ou de sua linguagem estético-musical. Este passa a incentivar composições e organizar certames com premiações consideráveis ao compositor que se dispuser a compor aquele tipo de samba “encasacado”, de “fraque e cartola”, samba da legitimidade, que deveria suplantar a apologia ao malandro e às suas competências. Um tipo de samba destinado a conquistar lugar definitivo “entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente” (SOARES, 1998: 102). Samba pronto para entrar nos lares de todo o Brasil (e do mundo, pelas ondas da Rádio Nacional) e o revelar. Vale dizer que, é o mesmo DIP que a censurou o que transformará com o seu “apreço” *Aquarela* de Ary num símbolo do Brasil.

Alguns argumentos podem nos ajudar a pensar essa mudança na tomada de posição. Para isso, vale reforçar as impressões já emitidas de que Vargas e o Estado Novo, mesmo a contrapelo das idéias modernistas, que identificavam na produção artística popular urbana (o popularesco<sup>41</sup>) uma degenerescência do gosto, a partir de um dado momento não se furtou a reconhecer a importância e a capilaridade que a música popular urbana possuía,

---

<sup>38</sup> Féerie em dois atos, escrito por Henrique Pongetti, apresentado no Teatro Municipal, nos dias 28 e 30 de junho, 4, 11, e 16 de julho de 1939.

<sup>39</sup> Brasil Moreno, Iaiá Boneca, Canta, Maria e Upa! Upa! faziam parte do repertório apresentado no evento. (Cabral, s/d : 181)

<sup>40</sup> Filme de 1941 que popularizou internacionalmente a canção de Ary Barroso.

<sup>41</sup> Ver nota 7.

potencializada então pela força difusora das emissoras de rádio. Neste passo, a constatação da precariedade do ensino e a persistência do analfabetismo no Brasil “insinuavam” que a memorização e o entendimento de idéias por parte dos indivíduos deveria ser facilitado através da produção de mensagens simplificadas e redundantes “a fim de adequar seus componentes às condições de seus receptores” (CUNHA, 2004: 203). Getúlio, assim, num só passo privilegiou o coral orfeônico de Villa-Lobos e o “coro radiofônico” das massas.

De fato, como já vimos, a obra de Ary Barroso cumprirá essa espécie de função conciliadora. Se os “Choros”<sup>42</sup> de Villa-Lobos haviam neutralizado o “cordão sanitário defensivo” (SOARES, 1998: 100) que delimitavam a ação do músico erudito com a canção popularesca exercendo, assim, o papel de “devassador cultural, atravessando vigorosamente as sinapses que censuram a passagem de significantes carregados de intensidades sensuais, de informações vitais, de história reprimida” (WISNIK, 2001: 167) próprios do samba, *Aquarela do Brasil* realiza o caminho vetorialmente oposto: define um *chorus* no povo, na massa; rompe as barreiras estabelecidas ao incorporar a grandiloquência, a monumentalidade das obras nacionalistas eruditas em sua conformação instrumental/interpretativa.

A transformação daquele samba pulsante, aos moldes dionisíacos, consagrado nas vozes de Wilson Batista, Noel Rosa, Sinhô, Ismael Silva entre tantos outros bambas, em um samba jazzístico, apolíneo, se deu, do ponto de vista estético, por alguns motivos. Entre eles está a relutância de Ary Barroso em gravar *Aquarela*, como costume da época, acompanhado dos famosos regionais<sup>43</sup>. Como vimos, Francisco Alves teria perdido a oportunidade de gravar *Aquarela* caso Mister Evans aceitasse as condições de Ary Barroso. Se a distinção poética da letra que o acompanhava realizava o desejo explícito de um grupo de intelectuais que

---

<sup>42</sup> Conjunto de composições produzidas por Heitor Villa-Lobos que estabeleciam uma ponte entre a música popular e estética musical erudita. Esses choros – gênero musical tipicamente instrumental oriundo de desdobramentos da polca européia – foram inspirados em figuras que, de alguma forma, poderiam representar o Ser nacional: a saber, o índio, o capadócio entre outros.

<sup>43</sup> Conjunto com reduzido número de integrantes, composto por instrumentos de corda tangida (violão, viola etc.), instrumentos sopra (flauta, sobretudo) e, às vezes, algum instrumento percussivo (pandeiro, idiofones etc.).

travavam a batalha para o “saneamento poético” do samba, os parâmetros musicais muito contribuíram para efetivação do “novo” samba. Ary insistiu e garantiu que uma orquestra o registrasse sob a batuta de Radamés Gnatalli, responsável pelo arranjo, que escreveu a partitura dos metais em ritmo sincopado de tamborins (CABRAL, s/d: 182). Segundo ele, Ary, admirador do “trabalho orquestral da música Americana” e crítico do “predomínio de arranjos padronizados” para execução de regionais sugeriu que se usasse contrabaixo para acentuar o ritmo (NAPOLITANO, 2007b: 127). O maestro decidiu, porém, transferir a marcação para o naipe de metais, saída que também contemplava a sugestão do baterista Luciano Perrone, que solicitou a Gnatalli um arranjo em que todos os instrumentos “estivessem comprometidos com o ritmo do samba”. Perrone contou:

íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção à sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo ‘diferente’. Radamés, com aquele jeito dele, começou a perguntar: ‘Diferente, como? O que é que você quer que eu faça? Expliquei que, se escrevesse o ritmo do samba para os instrumentos de sopro, a minha vida ficaria mais fácil na bateria. (CABRAL, s/d: 182).

Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Radamés Gnatalli transfere a autoria do recurso para Ary Barroso: “Esse negócio não é meu não. É do Ary Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ary queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo” (NAPOLITANO 2007b: 128).

Como podemos inferir, apesar do depoimento sobre a epifania que produzirá *Aquarela*, prevendo a marcação de “tamborins fantásticos”, ao optar por deslocar a marcação dos instrumentos rítmicos para o contrabaixo, Ary Barroso busca matizar um elemento sonoro que localiza histórico e culturalmente os sambas: o africanismo contido nos batuques. E dessa forma, “a percussão mais contida, sem prejuízo do ritmo, confirmava a tentativa de superação

do ‘sensualismo’ no projeto de ‘samba divinizado’ vislumbrado por Ary” (Ibidem: 127). Importa dizer que estava ali, naquela saída encontrada por Gnatalli, executada pelo naipe de saxofones, o motivo musical que se transformará em *assinatura sonora da nação*.

Ao orquestrar o samba – sabendo que vários são os personagens com responsabilidades distintas no empreendimento desta tarefa - se impingiu um efeito grandioso, que corrobora o projeto de totalidade, de construção de uma imagem de sociedade coesa. Essa estética da monumentalidade que permeará os sambas-exaltação, definida exemplarmente por Santuza Naves e que se aplica ao exemplo, vista e entendida como um traço narrativo, “tende também a construir uma visão homogênea de nação, à qual os indivíduos aparecem totalmente submetidos, (...) como uma totalidade”, suscitando a idéia de “espaço público monológico, policiado, fechado, e ao mesmo tempo sem diferenças” (NAVES, 1998: 69).

Continuamos a identificar o esforço de coesão, aglutinamento, bem afinado ao empreendimento centralizador e unificador posto em prática pelo Estado. *Aquarela do Brasil* também trará o universo simbólico brasileiro - com seus diversos matizes, reunidos e apaziguados - representado em conformidade ao ideal de nação construído aos moldes da valorização da mestiçagem acionada pela democracia racial de Gilberto Freire, valorização esta que revela a “opção pela ‘unidade da pátria’ e pela homogeneização” (VIANNA, 2002: 71). Esta política de valorização da miscigenação tornou-se semi-oficial após a instalação do Estado Novo, competindo para que o mestiço e os produtos da mestiçagem deixassem de ser os grandes responsáveis pelo ‘atraso’ brasileiro (vistos assim desde o século XIX, pelos primeiros homens que se puseram a pensar a condição mestiça do brasileiro) e ganhassem um “caráter positivo”. A partir de então, “o brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses”. A cultura brasileira, definida pela mestiçagem, transforma-se em “algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante de outras

nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço”. (idem: 64). *Aquarela do Brasil*, mais uma vez, dubiamente, ao mesmo tempo em que matiza as pulsações rítmicas dos batuques afros, retira a “mãe preta do cerrado” e

reitera a inversão valorativa do papel que o mestiço e a mestiçagem ocupam na cultura brasileira. De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade (VIANA, 2002:76)

Mas *Aquarela* é apenas uma das várias canções que exortarão o “berço esplêndido” e que tratarão um dado conjunto de símbolos - de caracteres musicais, poético/verbais -, invariavelmente, do mesmo modo. Esse modelo de canção objetiva “a construção simbólica da origem comum de um povo, elencando características atribuídas à nação, como se esta não só tivesse existência própria, mas, além disso, fosse eterna e natural da forma como se cantou” (SOARES, 1998: 106).

Tal foi o sucesso e a repercussão do recurso musical/poético - incluindo aí o motivo registrado pelos naipes de metais<sup>44</sup>, que veremos na próxima seção - adotado em *Aquarela*, que em várias outras canções posteriores o modelo foi recuperado. Em forma de comentário, de citação, *Brasil Moreno* (1941), *Se Deus quizer* (1940), *Isto aqui o que é* (1942), *Rio de Janeiro – Isto é o meu Brasil* (1944) se apresentam como uma série de canções ocupantes desse lugar demarcado por *Aquarela*, que é o espaço de consagração da nação em linguagem musical. Quando digo que as demais canções cumpriam uma função de comentar, penso no comentário como uma espécie de regulador da aparição aleatória do discurso, cerceador do acaso discursivo. Entendo que em todas as sociedades existem “narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos, ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstância bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se

---

<sup>44</sup> Designação que se refere ao conjunto de instrumentos de sopros metálicos (trombones, trompetes, tubas, trompas etc.)

conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza” (FOUCAULT, 2006: 22).

Entendo o comentário, também, como a reaparição daquilo que se comenta; a distinção (ou desnível) entre discurso (texto primeiro) e o seu comentário cumpre um papel que percebo ser passível de observação neste estudo: “o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável (...) tudo isso funda uma possibilidade aberta de fala” (Ibidem: 25). Fala esta que se atualiza. *Aquarela* é percebida então como este discurso primeiro, como uma dessas inesgotáveis narrativas maiores, que será acompanhada por outras composições que reatualizam e revigoram sua capacidade mítica através de comentários e citações.

## Aquarela do Brasil: reforço e problematizações intramusical

FIGURA 1:



*Primeira prensagem de “Aquarela do Brasil,” Outubro de 1939 (imagem do site de Daniella Thompson, cortesia de Dijalma M. Candido)*

Até agora fizemos problematizar e revelar a constituição histórica e os desdobramentos de *Aquarela do Brasil*, tanto do ponto de vista estético, quanto daquele que aciona o entendimento de posições políticas e ideológicas afinadas com o que a canção enuncia. Quanto à questão poética, vimos que a canção adota um recurso afinado com uma corrente nacionalista e “sanitarista” proveniente do pensamento social brasileiro do final do século XIX, que visa a “proliferação de poemas que cantam os céus tropicais, que têm mais estrelas” (VIANNA, 2002: 69). Opção poética que destoa da imensa maioria de canções circulantes no período que adotam como argumento central o tema passional, o sensualismo, as conquistas, os amores perdidos e conquistados na boêmia, nos carnavais. Apenas como referência quantitativa, na produção musical de Ary Barroso entre 1937 e 1945, o que compreende aproximadamente 70 músicas gravadas, bem perto da metade deste número são canções que abordam, na maioria das vezes de forma divertida, irônica e maliciosa, as



relações afetivas (sem contar aquelas que tomam como referência as festas populares, a vida na malandragem etc.). Boa parte desta produção teve como acompanhamento ao intérprete vocal os conjuntos regionais, outro recurso suplantado que, agora do ponto de vista musical, *Aquarela* inaugura ao privilegiar a sonoridade das *jazz bands* americanas. No entanto precisamos de uma avaliação mais criteriosa, que carece de uma investigação que apure a conjunção paramétrica poético-musical-performática, para que possamos apreender de forma mais adequada aquilo que está posto na aparição sonora de *Aquarela*.

Iniciando pelo procedimento poético, percebemos que a canção canta o Brasil geograficamente, como o chão nacional, mas também o Brasil cultural, num esforço de integração entre a casa grande e a senzala. Ao mesmo passo que “tira a mãe preta do cerrado” e “põe Rei Congo no congado”, abre caminho para que as “Sinhás Donas” arrastem pelos salões “O seu vestido rendado”. Os tipos e personagens brasileiros estão todos dispostos em rápidas pinceladas tal e qual uma pintura, um quadro do Brasil-Nação, uma aquarela. O “eu poético” em primeira pessoa não estabelece um interlocutor definido. Na verdade, ao descrever os atributos do país e da nação tende a estabelecer como interlocutor privilegiado aqueles que desconhecem tais predicados. É a fala de um “nativo” a um “forasteiro” ou a conversa entre o Brasil ciente dos predicados que configuram o caráter da nacionalidade e aquele que ainda está por se dar conta dos atributos que compõem e constroem a brasilidade. Em determinado momento, no início, por exemplo, o enunciador estabelece um diálogo com o próprio Estado-nação brasileiro como se realmente esse interlocutor precisa-se se afirmar a partir do seu próprio “redescobrimento”: “Brasil, meu Brasil Brasileiro/ Vou cantar-te nos meus versos”. O Brasil é confundido com sua própria história e personagens. Ele é *trigueiro*, mas também se transfigura no *mulato inzoneiro* e em *terra boa e gostosa*. Ao mesmo tempo terra do “Nosso Senhor”, do “samba e do pandeiro”. O linguajar articulado pelo canal poético inclui algumas palavras de uso incomum e culto que revela a tentativa de erudição da música

popular. Palavras como “merencória”, “inzoneiro”, “sestrosa”, “trigueiro” não fazem parte do léxico comumente articulado no cancionário popular brasileiro até aquele momento. No entanto, as demais palavras e a sintaxe estabelecida não impedem o entendimento geral da canção. O aporte musical à poesia - de alguma forma “sofisticada” para o padrão estabelecido na produção de música popular - traz também uma silhueta erudita que de alguma forma, se não muda o caráter musical, visto que reconhecemos e não duvidamos hora alguma que se trata de um samba, estabelece um procedimento estético completamente destoante, vis-à-vis os arranjos, acompanhamentos e interpretação coetâneos ao lançamento de *Aquarela*. O “clima” do samba é predominantemente alegre, exortativo, com as melodias, excetuando a primeira parte introdutória, sempre num desenho melódico descendente que retorna sempre ao quinto grau da tonalidade. Segundo Tatit, este procedimento é responsável pela manutenção do “tom exultante” encontrado em *Aquarela do Brasil*. Para ele, “a abertura das frases no agudo” compete para que o enunciador, ou eu poético, revele “seu êxtase ufano” (TATIT, 1996: 102). Na introdução, cordas e madeiras, com ataques pontuais, dão o tom de solenidade. Quando a canção acontece e se declara como um samba, podemos perceber que o acompanhamento sinfônico se destaca em virtude da utilização de matrizes rítmicas diferentes em cada parte distinta da canção, estabelecendo um suporte harmônico vazado com polifonias que podem ser percebidas pela identificação de contrapontos, sobretudo na interpretação dos instrumentos aerofônicos. Este procedimento contrapontístico pode ser identificado ao escutarmos o trecho onde se diz: “Quero ver essa Dona caminhando/ Pelos salões arrastando/O seu vestido rendado/ Brasil!... Brasil!/ Prá mim ... Prá mim!”. Já no que se refere ao desenho repetitivo, rítmico e melódico mencionado acima, basta atentarmos para o acompanhamento em quaisquer trechos da canção - afora o momento introdutório da primeira e segunda partes. Deixando de lado por um momento a nota sinfônica imprimida pelo arranjo, deve se perceber que bateria, mas especialmente o pandeiro tem função destacada. É

a partir da sua execução contínua, ininterrupta que o instrumento devolve a canção à sua matriz original: o samba.

Voltemos ao ponto das matrizes ou desenhos rítmicos (e melódicos neste caso) repetitivos reiterados a cada parte distinta da canção. Como já foi notado, sempre que o argumento poético tem uma solução, ou desfecho, e isso se dá a cada estrofe de três versos, faz-se uma alteração no acompanhamento sem alterar o modelo que prima pela repetição<sup>45</sup>. Tatit explica isso pela identificação de um procedimento que ele nomeia de *tematização*, passível de ser identificado no desenho melódico de *Aquarela*, que privilegia notas com durações curtas, baseadas em desenhos rítmicos articulados com uso de colcheias e semicolcheias. Para Tatit a “redução de duração e frequência, associado à ordenação dos acentos tônicos e ao recorte das consoantes, facilita a construção de motivos bem delimitados que, dispostos em cadeia, engendram verdadeiras matrizes rítmico-melódicas” (TATIT, 1996: 94). Ainda segundo o autor, a exaltação deste samba sinfônico se caracteriza exatamente pelo o fato de que a melodia opta pelo que entende como *tematização*, desenhando “matrizes rítmicas para serem identificadas” como significantes do conteúdo articulado pela canção (Ibidem:98). Neste ponto, gostaria de dispensar atenção àquilo que será recorrentemente usado para citar, comentar ou re (a) apresentar *Aquarela do Brasil*. Aquilo que em algum momento nomeie de *assinatura sonora da nação*. O expediente já foi esclarecido na passagem que identifica a opção do maestro Radamés Gnatalli pela utilização de um naipe de metais (saxofones) emulando o toque de tamborins. Pois bem, a *assinatura* nada mais é que uma dessas matrizes, percebida ao escutarmos as estrofes que sucedem àquelas que elencam os predicados do Brasil e iniciam a articulação poética contida nas estrofes de três versos. Mais especificamente nos trechos que começam com as frases “Abre a cortina do passado” e

---

<sup>45</sup> No caso da parte inicial, considerar as estrofes de quatro versos: “Ô Brasil, samba que dá/ Bambleio, que faz gingar/ Ô Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor” e “Ô Brasil, verde que dá/Para o mundo se admirar/Ô Brasil, do meu amor/Terra de Nosso Senhor”.



Inaugurado o gênero exortativo, uma boa porção das posteriores composições de Ary Barroso recorrerão aos parâmetros poéticos, musicais e performáticos de *Aquarela*. Um bom exemplo disso é *Brasil Moreno*, composição feita em parceria com Luís Peixoto, lançada em 1941 pela Odeon no disco nº12.040, lado A e B. A primeira semelhança com a gravação de *Aquarela* é notada pela distribuição da faixa, arranjada para preencher ambos os lados do 78 RPM. *Brasil Moreno* faz uma exaltação do Brasil e de sua exuberância natural através do samba. O *eu poético* é alguém que se identifica com o Brasil e tem certa intimidade com suas coisas: “Samba, meu Brasil”. A relação é de pertencimento. O *eu poético* elege o Brasil como principal interlocutor e o exalta revelando suas próprias qualidades, como se houvesse um esforço de memória, um reforço de caráter identitário. Exprime tal ação através de uma fala admoestadora que age para evitar o possível esquecimento de seus próprios predicados. Estes são revelados ao passo e na cadência do samba, externando a perfeita harmonia entre o ritmo/gênero que significa o país e seus elementos naturais e geográficos: “Quanta harmonia/Vai no batuque no sereno/ Vai, vai ouvir o teu sertão/Pontear o violão/ Vai ver/O coqueiral todo a gingar/Vai ouvir teus pássaros cantar/Á luz das madrugadas!”. Quando se diz imperativamente “Brasil, vai ouvir o seu sertão”, convoca-se a nação, tenta-se falar aos mais diversos “lugares” sociais e geográficos num procedimento unificador, que pensa a coletividade reunida e coesa. Em síntese, a imagem poética utilizada expõe e elenca as qualidades do Brasil que são reveladas quase simbioticamente com os elementos característico e definidores do samba: a morenidade, a ginga, o pontear do violão, o pandeiro. Este canto revelador é um canto unificador que penetra em cada “quebrada” com sua ginga e constrói, integra e diferencia a nação das demais: “Oh! Brasil, quebrando nas quebradas/Teu samba todo o mundo há de escutar!”. *Brasil Moreno* exhibe um clima apoteótico, a começar por sua introdução, bem típica dos chamamentos feitos por clarins que convocam a atenção do receptor. Além da estrutura grandiloquente do arranjo, outro aspecto faz de *Brasil Moreno*

uma canção tributária do modelo inaugurado por *Aquarela*. O intervalo que inicia os versos da primeira parte é o mesmo de *Aquarela* (intervalo de segunda maior, ou de dois semitons). Guardadas as diferenças de tonalidade, relativamente, o trecho musical onde é pronunciada a palavra “Brasil”, que inicia *Aquarela*, e “Samba”, que dá início a *Brasil Moreno*, soam iguais e são as primeiras notas da melodia. Seguindo a análise, a existência de notas longas sustentadas quando há a utilização de termos imperativos e ao fim de versos que dizem sobre as qualidades do país parecem reforçá-los. Frases, no mais das vezes, terminando no agudo com notas prolongadas também reiteram e marcam o discurso. Quanto ao arranjo, após sermos acometidos pelo chamamento inicial, *Brasil Moreno* revela-se um samba acompanhado pelo naipe de metais, cordas, piano, bateria, pandeiro. Este último, tal como em *Aquarela*, exibe uma *performance* contínua e ubíqua em meio a uma orquestra que se apresenta e se expõe mais freqüentemente, realizando com certa profusão contrapontos bem menos discretos do que aqueles que encontramos em *Aquarela*. O coro é acionado na segunda parte e reforça o tom apoteótico e exultante em virtude da força e intensidade com que é executado. No entanto, o principal elemento que expõe o diálogo existente entre as duas canções analisadas até aqui é a presença do motivo encontrado em *Aquarela*, chamado aqui de *assinatura sonora da nação*. Por vezes o encontramos citado, ora pelos naipes, ora pelas cordas (violinos). Em pelo menos três momentos é possível identificá-lo com bastante nitidez: nos oito compassos que separam a introdução das primeiras notas cantadas, nos compassos que separam a primeira parte da segunda (entre “Brasil, grande como o céu e o mar!” e “Vai, vai ouvir o teu sertão”) e logo após o verso “Vai ver como te bate o coração”. *Brasil Moreno* ainda se aproxima de *Aquarela* no que diz respeito à interpretação vocal. O cantor é Cândido Botelho, barítono que utiliza os recursos do *bel canto*, com todos os ornamentos e impositações possíveis para transformar a canção em um samba operístico, convocando solenidade e pompa à execução e à escuta. Por fim, ainda que *Brasil Moreno* guarde algumas

notas destoantes com relação à *Aquarela* - tal como o o arranjo menos enxuto - tende a acionar os mesmo elementos que marcam o viés apoteótico. Os parâmetros poéticos, musicais e performáticos seguem a mesma linha. O arranjo não deixa dúvidas de que *Brasil Moreno* é uma continuidade da narrativa iniciada por *Aquarela*.

*Isto aqui o que é?*, lançada em 1942 pela Odeon (disco 12.112-Lado B), também faz parte dessa linha narrativa de exaltação. O mote central é a exposição do samba como resposta à pergunta, uma amostra representativa daquilo que o Brasil é capaz de produzir. O *eu poético* fala a qualquer um que esteja disposto a ser o seu interlocutor sobre as qualidades do Brasil. Este Brasil-nação que “canta e é feliz” caracteriza-se e diferencia-se das demais nações pelos seus sambas, pelo gingado das cadeiras da morena tipicamente brasileira. Fala de uma raça forte e destemida, “Que não tem medo de fumaça/E não se entrega não”. Quando o argumento poético se inicia com as palavras “isto aqui é”, efetiva-se um deslocamento semântico. Não apenas empreende-se uma resposta do que é metonimicamente o Brasil, mas se estabelece uma forma de dizer sobre aquilo que está acontecendo e se materializa naquela *performance*. Aquele samba executado “ali”, seja entendido como reunião festiva, como gênero musical ou como dança é uma produção, um artefato do gênio musical brasileiro: “Isto aqui ô, ô/É um pouquinho de Brasil, Iáíá”. Musicalmente, apesar da orquestração, a canção se apresenta um pouco menos solene. Talvez por conta da percussividade, agora menos comedida. Parece que ali a herança dos batuques foi resgatada com menos restrições. A orquestra está mais discreta que nas outras oportunidades o que realça os timbres responsáveis pelo ritmo. O coro chama para a roda de samba e propõe uma coletividade, integrada, vivenciada naquele momento da realização performática da canção. A melodia não apresenta pontos de tensão relevantes para além dos previstos na cadência (a tonalidade é sol maior) e o “clima” é alegre e fagueiro - bem em conformidade com uma roda de samba. O ponto mais evidente do diálogo melódico com o parâmetro poético é quando a letra desloca o

enquadramento mostrando o ato, a morena entrando na roda para sambar: “Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar/Olha o samba nos quadris que ela sabe dar/Olha o passo de batuque que ela sabe dar/Olha só o remelexo que ela sabe dar”. A melodia não desloca, mantêm-se pronunciada por um desenho que implica o ir e vir de duas notas distanciadas por um tom, e utiliza-se de semicolcheias para emular o gingado, o sambar miúdo e ligeiro estacionado naquela ocorrência. A sutil impostação - com a utilização comedida de vibratos, antecipações e atrasos que mantêm a ginga - possibilitam uma *performance* vocal mais de acordo com a tradicional interpretação do samba. Tendo tudo isso em conta é possível dizer que toda a grandiloquência de *Aquarela* ou *Brasil Moreno* não reaparece plenamente em *Isto aqui o que é?*. Mas antes que identifiquemos apressadamente a existência de um princípio de ruptura com o paradigma “inventado” por *Aquarela*, os metais mais que depressa, respeitando a mudança de tonalidade e uma ou outra alteração de altura das notas, se põem à execução do motivo musical aqui identificado como *assinatura sonora da nação* (reprodução da divisão rítmica). Ao apresentar este signo musical como parte integrante do arranjo, cita-se *Aquarela*, e, por conseguinte, expõe sua filiação musical, poética e estética. Seja para legitimar uma opção ou para confrontar o paradigma estético e ideológico estabelecido por aquela canção que, apesar de realizar uma fala favorável à condição mestiça do brasileiro cumpre a tarefa de conter os “negrismos” em sua conformação musical. O comentário realizado pelo arranjo informa - ao dar lugar privilegiado à percussividade, ao coro responsorial - que aquilo é mesmo um samba, ainda que se encontre “revestido” de “ornamentos” que possam interferir em sua recepção.

*Bahia Imortal* é mais uma das canções deste grupo de sambas alinhados, de alguma forma, com *Aquarela*. O samba faz parte também da já mencionada “série baiana”, iniciada com o batuque *No Taboleiro da Bahiana*, gravada pela Odeon (disco 11402, Lado B) e lançada em novembro de 1936, interpretada por Carmen Miranda e Luiz Barbosa,



acompanhados pelo Regional de Pixinguinha & Lupercé Miranda<sup>46</sup>. Para completar a informação, esta canção, de saída um grande sucesso, por algum motivo não mereceu o apreço de seu compositor, que desacreditado vendeu seus direitos teatrais. Tal coisa, prática muito corriqueira à época, segundo Ary Barroso, “jamais fizera” e “depois dessa experiência” não voltou a fazer<sup>47</sup>.

Retomando a análise de *Bahia Imortal*, a canção traz como mote a exaltação à Bahia e à mulher baiana. O *eu poético* fala em primeira pessoa sobre os predicados da “boa terra”. Diz sobre personagens importantes da história do Brasil, história esta que para ele começou lá: “Terra que foi o berço do Brasil”. Na segunda parte da canção o enunciador se dedica a narrar e elencar as qualidades da morena brasileira, no caso a baiana. Em outras palavras, de maneira menos “lisonjeira” e mais popular, canta-se a “morena sestrosa” de *Aquarela* em sua face mais despojada. Nesta espécie de “louvor”, diz sobre a sensualidade, sobre a natureza buliçosa da mulata, que é irresistível e faz pecar: “Se é pecado roubar um beijinho só/Eu vou ser pecador, juro que vou ser/Oh, baiana faz isso comigo, não/Quem peca não vai pro céu”. O olhar que se exercita é intencional e dá enfoque ao aspecto físico e faceiro da mulata que sabe sambar: “Gosto de ver o seu jeito de batucar/ As cadeiras bolindo, que é de amargar/Oh, baiana, faz isso comigo, não/Presta atenção e vai vendo como é/Que a baiana dengosa, bate o pé.” Inicialmente, quando a Bahia está sendo exaltada a partir do estabelecimento de uma relação entre a cidade e a nação, algo um tanto solene, o *eu poético* para não destoar da intenção exaltativa utiliza um léxico enxuto, numa sintaxe que aproxima a fala do padrão culto. Quando chega a segunda parte e o *eu poético* revela as coisas da Bahia, dando relevo e deixando claro que seu interesse maior é um interesse acionado pela libido, *ele* entra na roda,

---

<sup>46</sup> Na verdade em julho de 1931 Ary Barroso tem dois sambas de sua autoria gravados pela Victor e pela Parlophon: *Bahia* e *Nega Baiana*, respectivamente. Como já indicam os nomes, tais canções bem poderiam ser consideradas fundadoras da “série baiana”. A primeira gravada por Sílvio Caldas (disco 33446, Lado B) e a segunda por Elisa Coelho e o Bando de Tangarás (disco 13321, Lado A). No entanto dado a repercussão de *No Taboleiro da Baiana*, convencionou-se a considerá-la como marco inaugural das canções que exaltam à Bahia. Ver: [http://daniellathompson.com/Texts/Ary\\_Barroso/Ary.78.cont.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Ary_Barroso/Ary.78.cont.htm).

<sup>47</sup> Revista Carioca, nº 105 – Novembro de 1937.

se entusiasma e se deslumbra com os quadris, o rebolado, o gingado da morena sestrosa. O “clima” da canção oscila entre trechos exortativos de exaltação e de alegria fagueira. A melodia apresenta soluções de tensão e repouso previsíveis, bem em conformidade com a cadência. Exceto no momento em que se executa uma alteração rítmica, alterando o caráter do samba (retomado logo em seguida), privilegia-se um desenho melódico recortado por colcheias e semicolcheias responsável pelo que Tatit chamou de tematização, por uma fluidez própria do samba, que trabalha com unidades métricas de curta duração articulando a melodia a através das síncopes que o caracteriza. Nas partes em que ocorre explicitamente a exaltação à nação, os finais das frases são prolongados e mantidos em região aguda reforçando o caráter exortativo. Um estranhamento, no entanto, existe se pensarmos que na segunda parte, onde se empreende uma fala de exaltação aos predicados corporais da morena, a melodia traça uma linha de contornos épicos bem mais acentuados do que nas estrofes de exortação à Bahia (e metonimicamente à nação), com notas de longa duração executadas no agudo. Talvez haja um descompasso aí entre letra e melodia. Quanto ao arranjo, predomina a sonoridade proveniente do naipe de metais, que logo na introdução cita a *assinatura sonora da nação* voltando a “mencioná-la” nos compassos que demarcam o encerramento da primeira execução da canção e o seu retorno à primeira parte. O pandeiro e a bateria são executados continuamente tal como nas demais canções até aqui analisadas. Apenas em um momento, quando se muda o caráter e o samba se desfaz em meio a um acompanhamento homofônico e uma interpretação vocal grandiloqüente, os instrumentos rítmico-percussivos não soam. Quando o samba é retomado, aí sim, o pandeiro volta e os instrumentos de sopro se revezam num acompanhamento que arrisca um ou outro contraponto. O coro aparece enfaticamente apenas no final para fechar a interpretação de forma apoteótica. O arranjo, assim, juntamente com a voz – lembrando que existem dois intérpretes em diálogo, uma mulher com voz impostada e ornamentada por vibratos, responsável, portanto, pela parte exaltativa, e um

homem com uma interpretação completamente despojada - reforçam o enunciado, ora faceiro e libidinoso, ora exortativo. Isto acontece, sobretudo pela opção de alteração de andamentos e pela mudança de interpretação vocal, que vindo de um trecho dotado de certa solenidade, cai no samba, momento em que a interpretação vocal “relaxa” e joga com a prosódia, antecipando, retardando e deslocando a acentuação rítmica. O arranjo, por fim, reforça e destaca a exaltação à morena, bem mais do que a exortação à nação.

Pelo menos mais uma composição do próprio Ary Barroso – das gravadas e lançadas entre 1937 e 1945 - sinaliza e realça em sua *performance* o diálogo com *Aquarela* a partir da citação da *assinatura sonora da nação*. Isto considerando o íterim contemplado pela pesquisa, dado que a prática de citar *Aquarela* através de seu motivo musical mais particular, quando se trata de dizer algo sobre o Estado-nação, perdura até os dias atuais. *Cena de Senzala* é uma delas. Parceria de Ary Barroso e George André, foi lançada em setembro de 1941 pela Odeon, no Lado B, do 78 RPM de número 12.034. Como o próprio nome indica, a canção reproduz as querências e vontades dos negros cativos. O *eu poético* fala da ânsia do sujeito escravizado pela busca de sua liberdade ao cantar o estado de coisas almejado em um brado-síntese: “Luanda”. Diz sobre os batuques da senzala, mas também sobre o lamento. A construção rítmico-melódica repetitiva da parte introdutória nos envia para um mundo tribal, ritualístico. Após este breve intróito somos acometidos por uma interpretação vocal grave, boa parte à capella<sup>48</sup>, posteriormente acompanhada por uma homofonia que reforça o estado passional, lastimoso do canto. Existe aqui uma oscilação entre o júbilo dos negros no batuque e a plangência contida nos trechos reveladores de sua condição escrava, acionada por aquilo que Tatit chama de passionalização do enunciado. Ao contrário do modelo de construção do enunciado musical que preza pela tematização,

a tendência passional de ampliação de duração e frequência, conjugada ao prolongamento das vogais e das pausas entre as unidades lingüísticas,

---

<sup>48</sup> Interpretação vocal sem acompanhamento instrumental.

desacelera o andamento e atenua o papel das pulsações rítmicas, valorizando as oscilações da altura melódica. Na elaboração desses perfis, os saltos intervalares, a permanência em notas agudas e as ascendências em geral vão sendo dosados no sentido de produzirem tensões de emissão vocal refletindo o estado de paixão do canto (TATIT, 1996: 94).

Esta espécie de fórmula interpretativa que privilegia as longas sustentações da emissão vocal, destacando os saltos intervalares, desconstruindo – ou melhor, obstruindo – a sensação rítmica pode ser identificada nas partes em que o barítono Cândido Botelho pronuncia “E o negro gritou: Luanda/ onde é que tu estás” ou em “Pela noite a dentro/Só se ouve o lamento do negro/ a chamar: Luanda”. O cantor, utilizando de todo o recurso vocal que possui, vibrando e impostando a voz, soleniza, mas também tensiona a sua “pronuncia” ao acionar notas agudas perto do limiar de seu alcance vocal, imprimindo uma espécie de quase grito, ao chamar por Luanda. Entremeando tais trechos passionalizados da interpretação, o batuque, o samba. Nestes momentos dá-se relevo ao coro - responsável por matizar a solenidade imposta pela voz do barítono - e à percussão, que se retiram devido à “desconstrução” rítmica e à alteração do caráter. As cordas e sopros, então, são acionados como reforço da chamada do *eu poético* por “Luanda”. Quando, por fim, o samba reaparece já nos últimos compassos da canção (“Nego ta sambando/ e o batuque está fervendo”), o naipe repete a fórmula de *Aquarela*, através de sua *assinatura*. Uma vez realizada a citação o enunciador estabelece um comentário ao lembrar que a história do negro, seus batuques e lamentos, fazem parte da história dessa nação, que possui um inextirpável período escravocrata. De fato, o viés apaziguador, aglutinador e amortizador das diferenças contidos em *Aquarela do Brasil* é aqui problematizado, contestado pela exposição de um passado inelidível.

Existem outras canções compostas por Ary Barroso que mesmo sem utilizar o procedimento de citação percebido e identificado nas canções analisadas até aqui são tributárias do paradigma exaltativo estabelecido em *Aquarela do Brasil*. Começemos por *Eu gosto de samba*, lançada pela Odeon no 78 RPM de número 11.890, em 1940. Tal como em

*Aquarela* o arranjo é produzido para que a canção ocupe os dois lados do disco. *Eu gosto de samba* tem com tema central a fala de uma morena, nascida no Brasil - segundo ela: a “terra ideal” - e que por isso traz em seu samba “o veneno da batucada”. O *eu poético* em primeira pessoa se apresenta àqueles que não o conhece e de saída estabelece em seu enunciado uma relação entre o Brasil a cor morena e o batuque do samba: “Eu nasci tropical/Nesta terra ideal/Eu sou brasileira enfezada/E no meu corpo moreno/Circula o veneno da batucada”. Em sua fala, aciona os elementos da cultura afro-brasileira para dizer sobre uma qualidade do Ser brasileiro, alfinetando aqueles que não reconhecem no samba e nos produtos dessa mestiçagem um predicado valoroso. Neste caso, só pode ser despeito ou ressentimento: “Brasil/Quem fala/Fala de mágoa/Por que o samba mexe com a gente”. A imagem poética utilizada é a da morena que se exaure numa roda de samba. O texto recorre a um léxico enxuto sem muito estranhamento, mas que aciona palavras identificadas à cultura e religiosidade africana, algo que particulariza e marca a compreensão do enunciado: “Até parece moamba/Feitiço, despacho ou mandiga”. Um elemento digno de ser destacado nesta canção é o acionamento ao mesmo tempo caricato e polido de línguas e gêneros musicais estrangeiros para se contrapor à nossa cultura, ao samba. Ora o espanhol, depois o inglês e o Francês, destacando o contato com as culturas latinas, européias e norte americanas. Uma “artimanha” que reforça a identidade a partir do apontamento e da presença das diferenças. Quanto ao parâmetro poético, não chega a ocorrer uma intertextualidade que convoque a presença de *Aquarela*, mas aciona, de uma forma menos solene e comprometida com a exortação, a morenidade da mulata brasileira, e o tratamento do Brasil como terra tropical ideal. Quanto ao parâmetro musical, *Eu gosto de samba* reverbera um “clima” predominantemente alegre e faceiro. Boa parte das frases começa em notas mais agudas, num movimento descendente. Procedimento, já explicitado pela fala de Tatit, que o julga responsável pela manutenção do tom exultante da canção (neste aspecto mantêm o contato com *Aquarela*).

Quando a palavra Brasil entra em cena a lógica se inverte: a frase começa num tom mais grave e solene - não por uma condição intrínseca à linguagem musical, mas pelo uso e costume, pela tradição de emissão e escuta edificada - acabando o argumento no agudo como se tivesse a intenção de berrá-lo e de reforçá-lo. O arranjo, tal como em *Aquarela*, exhibe pandeiro e bateria constantes. De resto, escutamos instrumentos de sopro (metais e madeiras) e o piano muito discreto, que oferecem juntos um acompanhamento mais denso, arriscando poucos e sutis contrapontos. Quando o texto poético diz sobre a batucada e seus instrumentos (“Oi a cuíca: hum, hum, hum, hum/Oi o pandeiro: tche, tche, tche, tche/O tamborim: pa, pa, pa, pa”), a orquestra sai de cena figurando apenas os instrumentos de percussão. A cantora dosa a intensidade na interpretação e exercita o deslocamento dos acentos nas partes de samba. Ao mesmo tempo lírica e malemolente, a interpretação vocal exercita a síncope e os deslocamentos métricos sem perder o tom grandiloqüente que a voz imprime. A composição se apresenta como um samba “polido”, sem chegar a ser exaltativo. Os ornamentos vocais existem, mas são mais úteis e nítidos quando a cantora interpreta o canto dos povos de alhures lembrados pela canção. Este procedimento implica em três intervenções, que ironizam as diferentes culturas: latina, francesa e inglesa, na seqüência. Primeiramente através de uma valsa latinizada, depois uma chanson e, por último, uma canção que aciona elementos do blues e do jazz. Tendo em vista o que observamos até aqui, podemos entender que o arranjo é decisivo para que se impinja o tom ao mesmo tempo exaltativo e jocoso à canção. A sinfonização nos trechos de samba é bem comedida, mas está ali. Quando se trata de dizer sobre a batucada, o arranjo joga o holofote no ritmo. Nas partes que dialogam com outras culturas a orquestra se destaca e assume seu protagonismo. Tudo isso faz com que o arranjo reitere o seu papel de agente narrativo, exaltando os traços da cultura afro-brasileira, algo em parte matizado, sobretudo no aspecto musical, por *Aquarela*.

FIGURA 3:



Imagens da prensagem de divulgação do filme de Walt Disney “Você Já Foi a Bahia”. À esquerda, o 78 RPM com a canção de Ary Barroso *Os Quindins de Iaiá*. À direita, aparece a canção *Na Baixa do Sapateiro*, renomeada por *Bahia*. Imagens retiradas do site da Daniella Thompson, cedidas como cortesia por Duane Shimizu.

Passemos a outro grande sucesso de Ary Barroso apresentado ao público nacional e internacional em 1945 pela animação *Você já foi à Bahia*, produção de Walt Disney, resultado de seu esforço em promover “talentos e temas sul-americanos”<sup>49</sup>. A criação do personagem Zé Carioca, um papagaio inspirado no *modus vivendis* do brasileiro, é um bom exemplo disso. A canção se chama *Os Quindins de Iaiá*<sup>50</sup>, mais um samba de Ary Barroso, que ganhou os olhos e ouvidos de um enorme contingente espalhados pelos cantos do mundo pela interpretação de Aurora Miranda, irmã de Carmem Miranda, e um “apaixonado Pato Donald”<sup>51</sup>. Disney foi, mesmo, um agente importante na construção e publicização em âmbito mundial de certo “retrato do Brasil”. Por conseguinte, um dos grandes responsáveis pela monumentalização de *Aquarela do Brasil* e pela vinculação do samba com a idéia de uma produção autenticamente brasileira. *Os Quindins de Iaiá* tem como tema central o fascínio pelos predicados - somado ao rol de maravilhas que existem no mundo - da mulher brasileira:

<sup>49</sup> *Um país em aquarela*. Revista Bravo, São Paulo, ano 7, n.74, p.35, nov. 2003

<sup>50</sup> Lançada por Ciro Monteiro em janeiro de 1941 (Victor, disco nº34703- Lado B)

<sup>51</sup> Idem.

Tem tanta coisa de valor/Nesse mundo de Nosso Senhor/Tem a flor da meia-noite/Escondida nos canteiros/Tem música e beleza/Na voz do boiadeiro/A prata da lua cheia/No leque dos coqueiros/O sorriso das crianças/A toada dos vaqueiros/Mas juro por Virgem Maria/Que nada disso pode matar/Os quindins de Iaiá.

FIGURA 4:



FIGURA 5:



*Peças de divulgação das produções cinematográficas de Walt Disney com canções de Ary Barroso. Imagens do site de Daniella Thompson.*

O eu poético, assim, em primeira pessoa, decanta para quem quiser ouvir as qualidades de Iaiá. Qualidades estas que faz o homem pensar, se apaixonar: “Cumé que faz pensar/O jeitão



de Iaiá/Me dá, me dá/Uma dor/Me dá, me dá/Que não sei/Se é, se é/Se é ou não amor”. Os “dotes” de Iaiá integram o sem números de belezas naturais e culturais da “terra de Nosso Senhor”. As referidas qualidades de Iaiá são expostas a partir da imagem poética que exhibe um homem apaixonado pelos “quitutes” de uma mulher. Nos trechos que aclamam as prendas de Iaiá encontramos várias contrações - tal como zoínho, cumé – entre outras formas que deixam a fala coloquial, popular. Apenas na segunda parte da canção (o que chamamos de B), quando há menção às demais maravilhas da terra abençoada, existe uma preocupação com o padrão formal. A solenidade desta reverência, todavia, é interrompida quando os “quindins” são novamente acionados e mencionados, fazendo tudo descambar em coloquialidade, espontaneidade e sensualismo. Apesar das metonímias (“leque dos coqueiros”, “prata da lua cheia”) o que mais importa é a metáfora “quindins de Iaiá”, que insinua virtudes de ordem corpórea, sensuais e voluptuosas. Os “quindins” podem ser qualquer parte do corpo de Iaiá<sup>52</sup>. O “clima” da canção é alegre, faceiro, suportado por um desenho melódico que privilegia semicolcheias e colcheias, ou seja, notas de curta duração, de articulação ligeira. Na cena sonora, identifica-se a predominância dos instrumentos percutidos, sobretudo o pandeiro. O naipe de metais é acionado na introdução e muito discretamente nos demais trechos da composição, deixando o canto quase sem acompanhamento. Na verdade, a participação do naipe fica restrita a alternância entre a reprodução de uma matriz rítmico-melódica repetitiva (que ajuda a memorizar e fixar o tema – musical e poético – tal como em *Aquarela*) e contrapontos bem discretos. Deve-se destacar a função do coro no arranjo. Ele cumpre a função responsorial na primeira parte e no refrão. Quando o ritmo é alterado (“Tem tanta coisa de valor/Nesse mundo de Nosso Senhor”) o coro entra criando uma solenidade fugaz, irônica. Na segunda parte os metais “cantam” no lugar do intérprete vocal, que imprime ao

---

<sup>52</sup> Esta metáfora já vinha sendo utilizada em outras gravações anteriores ao samba de Ary Barroso. Vide a canção homônima, lançada por Araci Cortes em 1929, cujos autores são Bittencourt, C. M, Pereira, Pedro de Sá. Para saber mais acesse [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)

longo da canção um canto praticamente sem ornamentos, com deslocamentos prosódicos, gíngando ao embalo de uma interpretação “malandra”. Em suma, trata-se de um samba, que o arranjo não disfarça, pelo contrário, reforça.

Mais uma canção de Ary Barroso, aos moldes das duas últimas analisadas - onde o diálogo com *Aquarela* é menos evidente ou de alguma forma empenha-se em problematizar o paradigma do samba-exaltação - que vale apenas ser destacada é *A Batucada começou*<sup>53</sup>. A canção diz sobre um flerte numa roda de samba que vai até raiar o dia. O *eu poético* lança um convite ao seu amor para que ele aproveite a noite e a roda de samba que acabara de se formar: “A roda de samba formou/A batucada começou/O meu amor vai se embora/Bem em cima da hora/Fica mais, meu amor/Não vai já não, por favor”. A roda se forma, a boêmia se apresenta e a linguagem poética se utiliza de algumas inversões que aproxima o enunciado de uma fala cotidiana, coloquial, popular: “Não vai já não”. Quanto ao parâmetro musical a melodia tem um desenho que soa afro<sup>54</sup>, o que pode ser identificado por ocasião do anúncio de que a roda de samba está formada: “Ô, ô, ô, ô, ô,/A roda de samba formou/A batucada começou”. A última nota deste trecho é sustentada na região aguda - como se fizesse solicitar a atenção dos receptores -, seguida de um ataque do naipe de metais que imediatamente nos remete ao arranjo de *Aquarela*. Em síntese, o que temos são soluções melódicas simples e curtas para soluções poéticas também curtas. A melodia oscila num vai-e-vem diatônico de intervalos de segunda menor ascendente e descendente. O “clima” é predominantemente alegre. O arranjo, tal como nas canções analisadas posteriormente, exhibe um pandeiro contínuo, bateria, além do naipe de metais. Este produz um acompanhamento vazado, rarefeito. Visto o relevo dado ao pandeiro e demais instrumentos de percussão, podemos dizer que o arranjo busca a reprodução de circunstâncias sonoras que remetam ao batuque. O coro,

---

<sup>53</sup> Lançada em junho de 1941 pela Odeon (disco 11.999- Lado A) na voz de Odete Amaral.

<sup>54</sup> Articulação de notas distanciadas por um tom daquela que centraliza o movimento (movimento ascendente e descendente). São notas que se articuladas em um outro padrão rítmico emulam o toque do berimbau.

como sempre, aparece nas rodas de samba, lugar da coletividade. Enquanto isso a interpretação vocal oscila entre a impositação e o despojo, mostrando que o samba sinfônico está flexibilizando a interpretação. Nesta canção, o arranjo tem realmente uma participação discreta, porém permissiva. Ele cumpre o papel de sinfonizar o samba de Ary Barroso, que, neste caso, não se mostra exortativo, solene, nem exerce um comentário harmonizador de tensões que busque desnudar a realidade coesa pretendida pelo Estado brasileiro. Nem sequer diz sobre predicados e qualidades do povo-nação. Pelo contrário, traz abertamente os “negrismos” novamente para o corpo musical. A intenção interpretativa devolve o samba ao morro. Podemos pensar que o arranjo se desincumbe da “pompa” e da ação “sanitarista” que deveria desempenhar, segundo o paradigma exaltativo, interferindo menos na configuração deste samba. No geral, solidariza-se com o batuque, que deixa manifestar.

Ainda temos canções como *Faixa de Cetim* e *Chula-ô*<sup>55</sup> que merecem nossa atenção e análise. Quanto à segunda, por ser uma marcha - e não um samba, objeto de nossa pesquisa-, basta dizer que elege como tema a história de Palmares estabelecendo uma forma de enunciar que se aproxima de *Aquarela*, ao figurar em seu texto poético expressões como Mãe Preta e a citação da famosa tautologia com a frase “o coco dos coqueiros” (que dão cocos). O arranjo, tal como os últimos exemplos, possui um pandeiro ininterrupto, um naipe de metais com atuação contida e um coro destacado. A melodia apresenta um “clima” entre o alegre e o épico, trabalhando os sons agudos de forma exaltativa (prolongamento da duração de tais notas). O cantor com voz impostada e ornamentada doa tom solene, bem ao caráter exaltativo da canção que conta de forma enaltecida a história da resistência e da abolição da escravatura. *Faixa de Cetim*, um samba lançado pela Victor (disco 34.947 – Lado A) em 1942 pela voz de Orlando Silva, traz como mote a exaltação à Bahia (mais uma das canções da “série baiana”), terra onde nasceu Nosso Senhor e que também nos proporcionou os cuidados da Mãe Preta:

---

<sup>55</sup> Lançada pela Odeon em fevereiro de 1942 (disco 12.112 – Lado A). A interpretação ficou a cargo de Moraes Netto.

“Bahia/Terra de luz e amor/Foi lá onde nasceu/Nosso Senhor!/Bahia!/De Iaiá e de Ioiô/Da Mãe Preta carinhosa/Que no colo me embalou”. O *eu poético* não estabelece interlocutor. Realiza uma fala exaltativa de agradecimento às preces atendidas pelo Senhor do Bonfim: “Pedi que me abrisse o caminho/Da felicidade/Pedi que me desse um carinho/Pra minha mocidade/Sou feliz/Ninguém mais feliz que eu/Bahia/Senhor do Bonfim me atendeu”. O sincretismo religioso aparece com certo destaque em trechos como “Pedi que me abrisse o caminho”, expressão típica dos adeptos das religiões de matrizes africanas. O “clima” é predominantemente exortativo com alguma pitada de melancolia nostálgica. Ao final das estrofes da primeira parte a melodia sustenta prolongadas notas agudas, que ressaltam a exortação à Bahia e ao Nosso Senhor. No B (ou segunda parte), quando o samba é chamado com vigor, a melodia dá grandes saltos intervalares e se mantém na região aguda para reiterar o anúncio de graça concedida e o tom de agradecimento e exaltação. Quanto ao arranjo, nada de novo. Um pandeiro ininterrupto, um naipe de metais acionados pontualmente oferecendo um acompanhamento vazado e exibindo um trompete que realiza contrapontos. Enquanto isso as cordas, ao contrário dos metais, acompanham a voz impostada do cantor de forma mais densa, compacta e homofônica. Ainda sim, um ou outro instrumento arrisca pontualmente uma execução contrapontística. Ademais, o que resta apontar de relevante no arranjo de *Faixa de Cetim* é o procedimento muito usado e identificado nas outras análises que indica a opção por variações de andamento. Isto ocasiona a mudança de caráter da canção, que em determinados momentos perde o sotaque de samba. Normalmente este procedimento, tal como aqui, foi acionado para dar relevo a trechos exortativos ou para reforçar a grandiloquência, a solenidade da canção.

Resta-nos, para que se cumpra o objetivo estabelecido, tratar de mais duas canções compostas e lançadas no lapso histórico com o qual lidamos. No entanto, uma delas não terá sua análise divulgada para que se guarde a devida coerência metodológica respeitada até aqui.

Digo sobre a canção *Rio de Janeiro*, que traz consigo um segundo nome: *Isto é o meu Brasil*. A composição de Ary Barroso fora lançada em 1944, para compor a trilha do filme *Brazil*, produção de Walt Disney<sup>56</sup>.

FIGURA 6:



Capa do disco com a trilha do filme *Brazil* de Walt Disney

Encontra-se relato inclusive sobre um prêmio de Mérito da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood dado à composição, que não foi o suficiente para que Ary Barroso se decidisse por firmar residência nos Estados Unidos<sup>57</sup>. A gravação de 1944, com tudo, fora interpretada em inglês pelo músico e ator mexicano, Tito Guizar, e ganhou os ouvidos do mundo naquele idioma. As gravações mais recentes<sup>58</sup> da versão em português são as do cantor de samba-canção Francisco Carlos, em 1950<sup>59</sup>, seguido da gravação na voz de Dalva de Oliveira, lançada em 1951<sup>60</sup>. Uma vez que o Estado Novo e, por conseguinte, a ditadura varguista se encerra em 1945, a identificação dos parâmetros musicais e

<sup>56</sup> Dado o prestígio de Ary Barroso, Walt Disney ofereceu-lhe a direção musical de sua empresa. Ary declinou e desistiu dos trabalhos na América do Norte justificando a todos que não ficaria mais ali, pois *Because don't have Flamengo here* (sic). Vide Cabral s/d.

<sup>57</sup> Revista Problemas Brasileiros, maio/junho de 2003, página 35.

<sup>58</sup> Existem gravações anteriores, que exibem sua versão instrumental. Como tratamos aqui da análise de canções esta possibilidade também não satisfaz nossos critérios. Para saber mais sobre as versões instrumentais consultar: [http://daniellathompson.com/Texts/Ary\\_Barroso](http://daniellathompson.com/Texts/Ary_Barroso).

<sup>59</sup> RCA Victor (Disco 80.0696 – Lado B).

<sup>60</sup> Odeon (Disco 13.111 – Lado A)

interpretativos da canção, que nestas gravações estabelecem um diálogo intenso, usufruindo o quanto podem do paradigma exaltativo inaugurado por *Aquarela*, pede uma problematização outra, diferente daquela que estamos lidando aqui. É possível que a faceta que liga a produção de *Aquarela* aos objetivos políticos e ideológicos de determinados sujeitos da história na construção de um Estado-nação coeso e sem fissuras, não seja adequada a este período distinto da história. Poderia mesmo produzir alguma “cacofonia” nos resultados de numa análise que ignore as alterações nas condições históricas, político-culturais, do país. Ainda que Getúlio Vargas reassuma o poder por voto direto em 1951, depois de quatro anos de governo do seu antigo Ministro da Guerra, general Eurico Gaspar Dutra, não se pode automaticamente estabelecer um critério de continuidade sem pensar em todas as variáveis e constantes envolvidas, o que nos solicita uma pesquisa histórica distinta. Ainda que este não fosse o problema, insistir na avaliação a despeito da sua cena histórica seria privilegiar apenas os critérios estéticos e fazer uma análise da canção em função única e exclusiva de sua condição de obra de arte. Algo que está fora do escopo desta produção.

Resta-nos, pois, uma última análise que fora empreendida sobre *Se Deus Quiser*, samba de Ary Barroso e Alcir Pires Vermelho, lançado pela Odeon em 1940<sup>61</sup> pela voz do cantor Déo. O tema central diz sobre um processo de separação. O *eu poético* fala ao seu interlocutor, de quem está se separando, que eliminará tudo aquilo que faz lembrar a relação (o barracão, o violão). O mal que o interlocutor fez ao enunciador - informa este - se transformará em arrependimento: “pro resto da vida/Se Deus quiser”. A imagem poética utilizada é mesmo a das brigas conjugais, apresentando um homem exaurido que deixa seu barracão por conta de tanto sofrer. O “clima” proporcionado pela canção, contudo, é predominantemente alegre indicando que a reviravolta impetrada pelo *eu poético* (“Vou muda de vida de uma vez”) tende a ser positiva. Dado o contexto, algo nos faz pensar que a

---

<sup>61</sup> Disco 11797 – Lado B

mudança de vida inclui a opção pela vida “honesta”, sustentada a partir do trabalho, já que o violão que diz ter quebrado, naqueles idos, sustentava uma significação intimamente ligada ao mundo boêmio e à “vadiagem”. Neste caso, *Se Deus Quiser* estaria afinada aos propósitos de exortação do mundo do trabalho empreendido pelo Estado Novo. Se a letra não nos autoriza e nem fornece elementos suficiente para seguir com esta inferência, vejamos o que nos diz os parâmetros musicais e interpretativos. A melodia sem pontos de tensão relevantes, afora os compreendidos pela cadência, esta executada na tonalidade de lá bemol maior - a mesma da gravação de *Aquarela do Brasil*. Na cena sonora ainda figuram bateria, naipe de metais e pandeiro. Este último executado tal como em *Aquarela*: ininterruptamente. Mas, no entanto, a batucada aqui está mais nítida em virtude de uma valorização dos elementos de percussão que não passa, como em outros exemplos, pela contenção do naipe de metais, mas pelo ajuste mesmo de intensidade e pelo reforço de outro instrumento percussivo que se destaca: a bateria. O naipe de sopros se faz constante, ora empreendendo um acompanhamento homofônico, ora executando contrapontos através, sobretudo, das flautas, além de exercitar uma função rítmica por meio da execução do motivo cromático ao qual lhe demos o nome de *assinatura sonora da nação*. Coro também tem função destacada no arranjo uma vez que seu canto em uníssono providencia a construção da “imagem” coletiva de um canto partilhado. É na avaliação do devir performático de toda canção, mas aqui falamos de *Se Deus Quiser*, que encontramos um estranhamento. Se tomarmos a letra tal como nos é apresentada, sem malabarismos interpretativos, e a avaliamos conjuntamente a melodia, dado que a canção só se efetiva neste encontro, existe uma espécie de expectativa não atendida. A letra nos fala sobre separação, de sofrimento. No entanto, o desenho melódico, associado ao ritmo, não entrega a canção ao tom lamentoso. Faz uma leitura da situação de uma forma festiva, ainda que a letra não nos autorize a pensar que existe esta intenção. O arranjo talvez seja mesmo um dos maiores responsáveis por esse embaralhamento, uma vez que interfere na narrativa ao

mencionar/citar *Aquarela* possibilitando uma ressemantização do que está explicitado no parâmetro poético. Enquanto a interpretação vocal, utilizando um timbre mais natural, sem impositões, destoa do arranjo sinfônico. Suaviza a canção que perde muito em pompa e circunstância, sem que haja o rompimento do diálogo explícito com *Aquarela*.

\*\*\*

Empreendemos até aqui o esforço de analisar as canções produzidas por Ary Barroso entre 1937 e 1945, que de alguma forma estabelecessem um diálogo com *Aquarela do Brasil*, seja para reforçá-lo, seja para problematizá-lo. Canções como *Carioquinha Brejeira*, *Viver assim não é vida*, *Na baixa do sapateiro*, *Salada Mixta*, *Ela não sabe o que diz* e *No Taboleiro da Bahiana*, compostas anteriormente à gravação e publicização de *Aquarela do Brasil*, já antecipam alguns elementos que estarão reunidos no samba-exaltação que inaugura o gênero (A exaltação à terra natal, a discussão sobre nacionalidades, o louvor à sensualidade da mulher brasileira etc.). *Aquarela do Brasil* não marcou apenas a obra de Ary Barroso, mas encontrou vários outros compositores dispostos a reforçar seu argumento através de citações e adoção do paradigma. Entre eles se encontram Assis Valente, Davi Nasser e Alcir Pires Vermelho. Este último é o compositor de um dos mais conhecidos sambas-exaltação, tributário direto do paradigma exaltativo de *Aquarela*, intitulado *Canta Brasil*. Esta canção foi responsável pelo rompimento de Ary com o amigo e parceiro Alcir Pires Vermelho por considerar que havia sido plagiado. O compositor mineiro, segundo Cabral, já andava “cismado com o Alcir, desde o final de 1940, quando Francisco Alves gravou *Onde o céu azul é mais azul* (Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro e João de Barro) com um arranjo grandiloquente de Radamés Gnattali (CABRAL, s/d: 191). *Canta Brasil*, na percepção de Ary Barroso, como se já não bastasse a adoção integral da fórmula da *Aquarela*, fora interpretada



por Francisco Alves (mesmo intérprete de *Aquarela*) e trazia como nomeação de gênero a expressão *Cena Brasileira*, tal e qual o samba sinfônico do compositor mineiro. Dinah, cunhada de Ary Barroso, freqüentadora da casa que o compositor morava no Leme, garante que “tratava-se de influência e não cópia”. Para Dinah, “Alcir, além de amigo, era um grande admirador e, como compositor, era também influenciado por ele” (Ibidem). Na mesma linha exaltativa ainda encontramos canções como *Convite ao Samba*, *Meu país verdadeiro*, *Brasil Pandeiro*, *Brasil Novo*, *Brasil Gigante*, *Terra do Ouro*, *Tudo tem o Brasil*<sup>62</sup>.

No entanto, se encontramos falas que problematizam o modelo produzido por *Aquarela* e reproduzido por tantas outras isto ocorra talvez pelo fato da própria canção já carregar consigo algumas soluções parciais que oferecem oportunidade de questionamentos. *Se Deus Quiser* pode ser entendida como uma dessas canções que não se aliam gratuitamente, sem oferecer alguma resistência, ao paradigma exaltativo. Ao menos no que diz respeito ao elemento poético/verbal, aparentemente, não repete ou comenta a fórmula de *Aquarela*. A assinatura sonora está ali, sutilmente exercendo seu papel de comentar. Mas a letra não está conforme à referência primeira. Um observador mais atento, no entanto, poderia entender que existe algo sendo dito ali que cumpre a função de revelar algo que poderia estar sorrateiramente articulado em *Aquarela*. *Se Deus Quiser*, ao contrário de *Aquarela do Brasil*, apresenta a nação também como um lugar de conflito; discute o que é de foro privado num espaço do que é comum, do que é público: Não posso mais/Vou mudar de vida de uma vez (...)/ Já pus abaixo e queimei o meu barracão/Já fui pedindo barato por meu violão/Tudo, tudo que era meu/Que me lembrava o nosso amor/Já morreu, já morreu.

Ora, tais conflitos e incongruências que perturbam a decantada forma conciliadora de *Aquarela* já estavam postos de alguma forma na própria obra. A coesão social tão almejada, ao olhar astucioso, aparece de maneira precária, pois a história nos conta que, ainda que se

---

<sup>62</sup> Para saber mais, consulte: [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)

identifique uma tentativa de realocar do seu lugar social, a Mãe Preta é postíça, “a festa de salão e a festa popular (o congado) são mantidas em separado, os verbos no imperativo, enfim, ordenam e demarcam o território do outro como fronteira de difícil ultrapassagem” (MIRANDA, 2004: 65). Afora o esquecimento de um elemento constitutivo dessa idealização mestiça, que só seria incorporado ao arranjo de *Aquarela do Brasil* décadas mais tarde numa gravação de Elis Regina<sup>63</sup>, no caso: o indígena, que fora plenamente ignorado pelos sambas-exaltação analisados. A violência dessa desigualdade que está exposta de forma mais sutil em *Aquarela* do que em *Se Deus Quiser* é compensada na primeira “por traços edênicos – ‘o coqueiro que dá coco’, ‘as fontes murmurantes’ – do espaço da identidade a ser compartilhada” (Ibidem). O que definitivamente não resolve a questão e os problemas desta tentativa, até certo ponto bem sucedida, de se forjar a nação musicalmente.

---

<sup>63</sup> Primeira faixa do elepê lançado em 1969 pela Philips intitulado Elis, Como e Porque.

## **D**os Ponteios – Edu Lobo

### *Notas de história e música*

As canções de Edu Lobo submetidas à análise foram criadas num momento de intenso debate, que interpenetrou as formas diversas de produções artísticas. Falamos da década de 1960, momento em que se vivia no país um frenesi político, social e cultural bem em consonância com transformações e movimentos produzidos em diferentes partes do globo. As paisagens urbanas se modificando, tal como o mapa social brasileiro. Inovações tecnológicas no âmbito da comunicação de massa alteravam as formas e jeitos de se perceber o país, a nação, o “povo”. Se o *olhar para fora* de nossas fronteiras nos traz à lembrança itens históricos exaustivamente abordados como o acirramento da Guerra Fria, a revolução musical e comportamental do Rock; a consolidação de uma cultura de massa, as lutas nacionalistas na América Latina, os avanços técnicos e tecnológicos capazes até de levar o homem a deixar seus rastros em solo lunar; o aprofundamento do fosso que separa Terceiro e Primeiro mundos; o *olhar para dentro*, do ponto de vista político, revela um país que, entre outras coisas, se viu obrigado a lidar com uma desagregação paulatina da democracia populista gestada nos governos precedentes. A “política de compromisso” entre as classes dominantes – para usar um termo de época –, instrumento basal para a manutenção da democracia populista, já havia ruído; o controle e tutela das “classes dominadas”, via sindicalismo oficial, já não funcionava com a mesma eficácia de antes; trabalhadores rurais se reuniam de forma organizada através de ligas e movimentos; a “vassoura” da moralidade de Jânio Quadros se comprometia com o banimento da corrupção e do comunismo, ameaça identificada pela

indefectível Doutrina de Segurança Nacional (DSN); a renúncia de Jânio, as “forças ocultas”, a política externa independente, o parlamentarismo, a “solução de compromisso” entre forças políticas como garantia de manutenção do governo institucional de João Goulart; a substituição do nacional-desenvolvimentismo de Kubitscheck pelo nacional-reformismo de Jango; a radicalização dos movimentos sociais; a permanência efetiva de uma utopia de construção de socialismo em terras brasileiras, além de uma mobilização ampla dos mais variados setores da sociedade brasileira, que contava com trabalhadores rurais e urbanos, baixa patente das Forças Armadas, estudantes, classe média intelectualizada, o meio artístico-cultural, tudo isso competia para a construção de um cenário de instabilidade que afetava diretamente outras dimensões da sociedade e, em particular, a dimensão cultural, na qual a produção musical se insere.

Se na política a década se iniciou com o chamado populista da “vassoura” moralista, terminou “com o povo calado, a imprensa e as manifestações culturais censuradas, direitos políticos cassados, suspensos os direitos de cidadania” em virtude dos desdobramentos do Golpe de 1964 (PAES, 2004:35). Concomitante aos imbróglios de ordem política o campo cultural guardaria tantas outras facetas registradas naquela década de 1960. Entre elas o estabelecimento definitivo da televisão como veículo de entretenimento e informação; a dramaturgia que se empenhou num movimento de criação de um teatro de autoria, teatro que abordaria temas caros e familiares à nossa sociedade numa visão de um autor nacional; os homens de cinema que trilharam um percurso similar ao do teatro desembocando no Cinema Novo; os festivais de música popular promovidos pelos canais de televisão que consolidaria um público consumidor das obras de compositores nacionais e edificaria o panteão daquilo que veio a ser identificado como música popular brasileira.

Poderíamos ocupar um capítulo inteiro com a missão única e pontual de situar e apresentar ao leitor um panorama histórico do momento de produção do naco da obra de Edu

Lobo com a qual nos ocuparemos aqui. Interessa mais, sem perder de vista todos os condicionamentos históricos de um tempo e lugar capazes não só de doar significado à obra artística, mas também de fornecer instrumental cognitivo para a avaliação da mesma, dizer sobre o estado da arte em que se encontra a produção musical popular no Brasil daqueles idos. Para que haja correção na fala a respeito da obra de Edu Lobo, para além de nos situarmos historicamente de maneira geral, especificamente deve-se perscrutar atentamente o papel exercido por alguns personagens e atores que se destacaram naquele cenário e são imprescindíveis para a compreensão do início da carreira do, então, jovem Eduardo Goes Lobo. Além disso, deve-se também situar o personagem e a obra em relação a uma filiação amplamente decantada que fornece sentido e facilita o tratar correto do objeto histórico. Digo em pensar e investigar a obra de Edu Lobo tendo a compreensão de que se trata de um personagem e de uma produção do cancionário tributária dos desdobramentos do “movimento” musical de 1958, localizada na chamada segunda geração da bossa nova. Aos pais fundadores - Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal - seguiu-se uma nova horda de talentos musicais evidenciados nas figuras de Marcos Valle, Francis Hime, Théó de Barros e, evidentemente, Edu Lobo. Ainda é preciso, por um lado, que haja um olhar atento ao estreito relacionamento que Edu construiu com os homens do teatro brasileiro - sua relação mesmo com a arte da dramaturgia. De outro, não seremos felizes em nossas apostas se não considerarmos o percurso da obra deste compositor, tendo em vista a relação que se estabeleceu entre artista, produção artística e os aparatos de uma indústria cultural, suportada, sobretudo, pelos avanços dos veículos de comunicação de massa - leia-se emissoras televisivas - e da indústria fonográfica, um dos grandes responsáveis naquele momento - se não o maior - por alavancar carreiras artísticas, produzir ídolos, construir e constituir vidas públicas e consolidar um *casting* definitivo no cenário musical brasileiro.

No âmbito das produções do espírito, o debate estético-político-ideológico que estava em tela as norteou num movimento intercambiante, que exigia, de alguma forma, a tomada de posição política do artista, exigência esta feita por um certo segmento da intelectualidade. Tal seção intelectual era formada, principalmente, por jovens universitários, artistas e parte constituinte do que se convencionou chamar de classe média intelectualizada. Grupo com posições nacionalistas, situado à esquerda do espectro político que vigia então. Gente que encarava a cultura como um instrumento de transformação social inseparável das questões rigorosamente políticas.

Ainda no pré-1964, as discussões sobre a definição do que seria propriamente uma música (ou uma arte) nacional-popular, fez-se questão perturbadora (e ao mesmo tempo constituinte) aos cantores, intérpretes, musicistas, intelectuais, sobretudo àqueles oriundos e tributários dos avanços conceituais e performáticos da bossa nova. A questão estava posta assim: existiam aqueles que enalteciam os padrões estéticos alcançados pela bossa nova e articulavam sua incursão no mercado fonográfico como forma, por exemplo, de se estabelecer profissionalmente; noutro lado, encontravam-se aqueles artistas, que, embora comunguem as mesmas preocupações do grupo antagônico, direcionam os argumentos acerca de suas obras com vistas à aproximação entre tradição e modernidade musical problematizando a relação de sua arte com os meios de divulgação que necessariamente deveriam lançar mão (ou mobilizar)<sup>64</sup>. O intuito, neste caso, é marcar posição quanto a um estrangeirismo musical recorrente, visto por esta seção de compositores como uma ameaça constante, além de engajar a produção musical num movimento nacionalista encabeçado por intelectuais ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e ao Teatro de Arena<sup>65</sup>. O segundo grupo, representado pela

---

<sup>64</sup> Havia outros grupos alheios a tal discussão. Mas para o que interessa aqui este recorte é suficiente.

<sup>65</sup> Ver GARCIA, 2007.

figura paradigmática de Carlos Lyra<sup>66</sup>, se propõe a desenvolver e consolidar o que ficou conhecido por “bossa nova nacionalista” – mais tarde, “canção de protesto”. Tal classificação consistia em afirmar os acertos conceituais estéticos da bossa nova e eleger a realidade brasileira como inspiração, mote, elemento motriz da produção musical. Ao se cantar/musicar a realidade brasileira, dada sua precariedade e subdesenvolvimento, a arte se engajaria. Um engajamento quase espontâneo, visto que ao se eleger uma realidade não falseada como matéria-prima da produção de canções a partir de um olhar crítico e interessado seria impossível ignorar os condicionamentos de uma realidade histórica que fornecia provas contundentes da condição “terceiro-mundista” do país. Algo que não era de todo o mal, ao menos para aqueles que acreditavam numa solução vinda do mundo subdesenvolvido, aventada como alternativa aos caminhos postos: capitalismo e socialismo. Nas palavras de Schwarz, o que ele chamou de terceiro-mundismo deu a

muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura a vibração estético-política a seu trabalho (SCHWARZ *apud* RIDENTI, 2000: 34-35)

A discussão é longa e os impasses são vários, mas um dos elementos fundamentais mesmo para se entender essa tal canção engajada é a criação do Centro Popular de Cultura<sup>67</sup> da UNE (União Nacional dos Estudantes), que tinha como tarefa “dar uma revirada na cultura brasileira, no teatro, no cinema, na música e na literatura” (LYRA, 2003: 136). Os CPCs<sup>68</sup>, com sua orientação marxista-leninista, dada a relação estreita com o ISEB<sup>69</sup> e o PCB, assumem o papel de agente engajado da cultura popular brasileira e apresentam como ação

---

<sup>66</sup> Cantor e compositor. Faz parte da primeira geração da bossa nova e foi um dos grandes responsáveis pelo engajamento da canção, em virtude de sua relação com o Centro Popular de Cultura da UNE, donde coordenava o departamento de música.

<sup>67</sup> Centro Popular de Cultura. Instituição que empreendeu trabalho em campos artísticos diversos, norteados pelo discurso político de esquerda da UNE. Para saber mais sobre o CPC, consultar *Impressões de Viagem* (HOLLANDA, 1980).

<sup>68</sup> O CPC existiu em várias capitais do Brasil, não se restringindo à unidade Fluminense.

<sup>69</sup> Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Objetivavam relacionar a realidade brasileira com o materialismo histórico (GARCIA, 2007).

primordial o desenvolvimento de “uma consciência popular como base da libertação nacional” (NAPOLITANO, 2001: 41). Exorta-se uma postura crítica sobre condições sociais e rejeita-se a estética bossanovista do “amor, o sorriso e a flor”<sup>70</sup>. Naquele momento, artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, teatrólogos etc.) trabalhavam na produção de uma arte crítico-participante, que se apresentava como *locus* de discussão e debate sobre as condições sociais do país. A opção pela canção empenhada num processo de reconstrução política e econômica estava sustentada pela tese de Roland Corbisier. Para Corbisier, “tudo seria subdesenvolvido no subdesenvolvimento, inclusive a cultura”. Nessa lógica, tanto no plano econômico como no cultural, “a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado” (GARCIA, 2007: 36). Logo, questões políticas, econômicas, culturais fazem parte da mesma preocupação desenvolvimentista, materialista.

Para alguns, a bossa nova seria o nosso “produto acabado” na esfera artístico-musical. Restava apenas efetuar o acréscimo de boas pitadas de realidade do “povo”<sup>71</sup> brasileiro” àquela receita sonora, para se obter um resultado realmente satisfatório, excelente. Tal é o caso de Carlos Lyra, um dos primeiros a se concentrar na tarefa de pensar criticamente a ideologização do signo musical, tarefa esta possível de ser identificada em composições tais como *Influência do Jazz*, *Aruanda*, *Quem quiser encontrar o amor*, *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* e a afiada *Canção do Subdesenvolvido*, em parceria com Chico de Assis. Ali se percebe a permissão do compositor de incorporação de temas e abordagens até então impedidos de figurar nas canções intimista dos redutos fechados e comedidos da zona sul do Rio de Janeiro. Para outros, o processo artístico deveria ser submetido a rigoroso controle para que pudesse assumir funções específicas dentro de um processo de transformação

---

<sup>70</sup> Frase da música “Meditação” Tom Jobim e Newton Mendonça, que designava a porção bossanovista “alienada”, ou seja, alheia ao engajamento.

<sup>71</sup> A idéia de “povo brasileiro” não era consensual entre os integrantes do CPC. Para alguns, referia-se às massas, população subjugada pelo estado de subdesenvolvimento do país. Para outros, referia-se a uma noção variável conforme “condições de tempo e lugar”. Povo seria “o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive [...] a categoria ‘povo’ unia todos em função de um objetivo comum” (GARCIA, 2007:41 e 43).



revolucionário. Deste ponto de vista, a estética bossanovista, além de ser inócua à tarefa de conscientização das massas com vistas à transformação da realidade social, submetia a ação comunicativa, que deveria ser privilegiada, à expressão de uma arte burguesa, entreguista, reacionária (GARCIA, *op.cit.*). Tal posição fora defendida e sintetizada no chamado “Manifesto do CPC” (1962), que esclarecia sobre as condições para que se fizesse uma arte popular revolucionária. Primeiro, pontuava que dado o quadro político e cultural brasileiro “fora da arte política, não [haveria] arte popular” (HOLLANDA, 1980: 17). A arte era tida como instrumento de tomada de poder e sendo assim o artista deveria se “converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e sua vontade de expressão pessoal” (NAPOLITANO, 2001: 41).

É corrente a alusão ao manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE como elemento paradigmático e norteador das produções artísticas, sobretudo no pré-golpe. No entanto, tal “cartilha” causou mais dissidência do que consenso. O debate se intensificou em torno do entendimento sobre o lugar social da arte e sobre o engajamento do artista (GARCIA, *op.cit.*). Ainda que se deva reconhecer a importância do manifesto redigido por Carlos Estevam Martins<sup>72</sup> - sobretudo como cartilha política de intenções e não uma síntese da produção artística cepecista -, entendemos que a influência dessa espécie de normatização programática não interfere, pelo menos de maneira substantiva e direta, na obra sobre a qual nos debruçamos ou em seu artífice: Edu Lobo. É bem verdade que outros compositores, ontem bossa nova, se arriscaram no empreendimento de construção de uma música politicamente revolucionária bem aos moldes do que sugere a cartilha cepecista - haja vista algumas produções de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. Só a título de exemplo, *Beto Bom de Bola*, *Aleluia*, *Caminhando* e *Ventania* são paradigmáticas e revelam tentativas dos compositores de seguirem fiéis à criação de uma arte popular revolucionária. No entanto, para

---

<sup>72</sup> Sociólogo. Primeiro diretor do CPC e formulador do Anteprojeto do Manifesto do CPC.

que se mantenha a lucidez investigativa, ao nos debruçarmos sobre canções de Edu Lobo faz-se mais relevante compreender bem de perto a relação estabelecida entre o compositor e aquilo que diz respeito à produção artística do CPC e do Teatro de Arena. Pois foi ali que Edu encontrou seus principais parceiros e encontrou uma possibilidade de divulgação e disseminação de sua arte, de sua estética musical tão particular.

### *Sobre parcerias, teatro, engajamento e permissividade musical*

Carlos Lyra foi o principal nome da música popular no início da década de 1960 a se incursionar no ativismo por uma arte engajada e a se juntar com os demais intelectuais e artista na construção dos Centros Populares de Cultura da UNE. Concernente à adesão a um ativismo político manifesto através da canção, talvez não tenha sido o primeiro, pois Sérgio Ricardo reivindica para si a posição de primeiro compositor a romper com o lirismo da bossa nova e a produzir uma canção de protesto com perspectiva inteiramente popular, voltado para as temáticas sociais: *Zelão* (1960). Sendo um dos prestigiados precursores da bossa nova, Lyra, grande entusiasta e um dos responsáveis pela estruturação dos CPCs, assumiu e cuidou da seção musical arregimentando em sua órbita nomes importantes do cenário – Nara Leão, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo - que optaram por abandonar os espaços intimistas transferindo-se para os novos espaços de divulgação das canções politicamente engajadas: unidades acadêmicas, praças públicas, teatros (CONTIER, 1998). Outro movimento importante realizado por Lyra foi o de aproximação das artes. No CPC, junto a ele, figuravam outros nomes importantes do cenário artístico, tais como Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Glauber Rocha, Ferreira Gullar, Armando Costa, Paulo Pontes, Leon Hirszman, Nelson Lins e Barros e Nelson Werneck Sodré. O estreitamento das atividades dos homens de diferentes campos do fazer artístico aproximou as discussões e as produções, guardadas e respeitadas, evidentemente, as particularidades de cada campo de produção artística. A aproximação não se deu apenas com os membros-integrantes do CPC, originariamente localizado no Rio de Janeiro, mas também com outros artistas, destacando o estreitamento da ligação com os dramaturgos do Teatro de Arena de São Paulo: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis e, mesmo, Vianinha – os dois últimos se transferiram para o Rio de Janeiro ajudando na construção e fundação do CPC.

Essa relação entre música e teatro interessa muito, quando se trata de apurar e analisar a obra de Edu Lobo. Lyra talvez tenha sido o primeiro naqueles idos a inserir a música, a canção, em uma peça teatral como elemento constitutivo. Em *A mais valia vai acabar Seu Edgar*, peça de Vianinha, que ainda pertencia aos quadros do Teatro de Arena, Lyra, a convite do diretor Chico de Assis<sup>73</sup>, foi o responsável por escrever a trilha sonora e pavimentar o caminho para um formato de encenação que terá destaque ao longo da década de 1960. Faço referência aos tantos musicais, ou peças profundamente marcadas pelo elemento musical, que contará, sobremaneira, com a presença das canções de Edu Lobo. A título de exemplo, Edu Lobo teve suas canções incorporadas às peças *Arena Conta Zumbi*, *Os Azeredos Mais os Benevides*, *Opinião*, *Deus lhe Pague*, *Berço do Herói*, ficando com estas apenas para não nos distanciarmos do período histórico abordado. Segundo Chico de Assis, “*Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* foi o início de um dos vários movimentos que tentaram estabelecer uma proposta de teatro popular naquela época”<sup>74</sup>. E acomodação de música e dramaturgia num mesmo espetáculo teatral parece ter sido a proposta mais bem aceita pela comunidade de artistas e público em geral, inferência que brota da constatação da quantidade de peças relevantes que se valeram do modelo. Neste caso, vale considerar a aposta de que a canção tinha força de comunicação e penetração capaz de atrair e popularizar um espetáculo. É o que sugere a seguinte afirmação publicada pela Revista Manchete em setembro de 1967: “contando tôdas as artes cultivadas e comercializadas neste país, a canção é, sem dúvida, o artigo de maior demanda, sustentando um mercado em constante expansão”<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Chico de Assis acabará de sair do Teatro de Arena, o que Vianinha faria apenas mais tarde. No entanto a estética e a concepção baseava-se no teatro de Bertold Brecht e nas experiências do Seminário de Dramaturgia do Arena de São Paulo e do Rio. Além disso, para garantir um resultado ancorado nos pressupostos políticos que estavam em jogo, Assis contou com o aval e a supervisão de seus colegas de Arena: “Como diretor estreado e inseguro eu achava que a presença do Vianinha nos ensaios poderia perturbar o meu trabalho. Mas levei aos ensaios meus colegas do Arena: Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Henrique César, Arnaldo Weiss, Nelson Xavier. Discutimos com eles e aproveitamos idéias.” (<<http://www.carloslyra.com/>>)

<sup>74</sup> (<<http://www.carloslyra.com/>>)

<sup>75</sup> Revista Manchete, nº 802 – 2 de setembro de 1967 – Ano 15. Pg. 112 a 119.

Lyra realmente é um personagem importante na história da música brasileira e um dos responsáveis pela aproximação de Edu Lobo com os homens de teatro e cinema. Por conseguinte, o aproximou também do ambiente de discussão política<sup>76</sup>, da moderna arte nacionalista que aqueles personagens pretendiam realizar. Há quem enxergue uma identificação primordial entre a obra de Edu Lobo e Carlos Lyra. O poeta Vinícius de Moraes, primeiro parceiro de Edu Lobo<sup>77</sup>, escreve em texto por ocasião das comemorações da maioridade de Edu Lobo<sup>78</sup>

Edú Lôbo fêz apenas 21 anos - maioridade que comemorou devidamente, com uma festa cujos ecos me chegaram em Paris - mas é dos "três, grandes" novos, o mais sério, o mais imbuído da sua missão de músico; e não que Francis Hime e Marcos Vale não sejam também; é que Edú Lôbo, mais na linha de Carlos Lira, acentua essa impressão através, do seu comportamento externo. Também Carlinhos, entre os "monstros sagrados", revela muito maior aplicação no que faz, é mais estudioso, sistemático, disciplinado. E à medida que eu penso no assunto, mais essa similitude artística entre os "binômios" Tom-Francis Hime, Carlinhos Lira-Edú Lôbo e Menescal-Marcos Vale adquire foros de verdade. Os estilos são próprios, sem o que não haveria originalidade, mas as músicas são afins. Os primeiros são mais "céu"; os segundos são mais "terra"; e os terceiros são aqueles a quem Terpsicore deu a mão: mais "leves", folgados, dançáveis. Poder-se-ia dizer também que Tom e Francis são mais "puros"; Carlinhos e Edu mais "humanos"; e Menescal e Marquinhos mais "alienados", para não dizer abstratos.

Se para Vinícius de Moraes o binômio Lyra - Lobo se constrói pela seriedade e gravidade com que ambos tratam o fazer musical, ele também entende e pontua, a meu ver acertadamente, que os estilos são próprios e originais e que as produções estritamente musicais são afins. Afinidade que pode ser identificada através dos temas acionados como mote da canção e pela adoção sistemática da bossa nova como parâmetro criativo. Outros, tal como Arnaldo Contier, compreendem que a relação musical se identifica exatamente por um determinado ímpeto estratégico e racional em realizar a canção revolucionária:

---

<sup>76</sup> É sabido que o teatro e o cinema passaram por um engajamento anterior ao da música. Vianinha, Guarnieri, Leon Hirszman, Boal, Chico de Assis pertenciam a um grupo de artistas que efetivamente tiveram uma militância política chegando, alguns deles, a participar dos quadros do PCB.

<sup>77</sup> Edu Lobo tinha 19 anos de idade quando Vinícius, amigo de seu pai, o músico e jornalista Fernando Lobo, escreveu a letra para *Só me fez bem*, gravada em 1966 no álbum *Edu e Bethânia*.

<sup>78</sup> Texto disponível no site oficial do compositor: [www.edulobo.com.br](http://www.edulobo.com.br).

Edu Lobo, Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, *almejando induzir*, implícita ou explicitamente, através de suas canções *algumas práticas revolucionárias*, a partir de suas mensagens (CONTIER 1998 - *grifos meus*).

Porém, entendo que esta última afirmação é um tanto quanto precipitada, posta em xeque facilmente ao acessarmos a obra de Edu Lobo e Carlos Lyra a partir do seu produto final e primordial: canções. Antes, vejamos. A conexão entre as obras de Lyra e Lobo, tal como ressaltou Vinícius de Moraes, só pode ser observada concretamente num nexo que diz sobre uma permissividade que abre brechas para incorporação de temas caros ao ambiente político e social da época. Se Lyra e Lobo são mais “terra”, não podemos deixar de distinguir que a terra de Lyra é a feita de asfalto, das pedras do morro, enfim, bem urbana. O “chão” de Edu Lobo é marcado muito mais por trazer consigo o pó e a aridez do sertão, os grãos finos da areia da praia, o “chão” de um mundo folclórico e, porque não, rural. A obra de Lyra, sim, depois de alicerçada no ambiente intimista e hedonista dos primeiros espaços de fomento e circulação da bossa nova, toma um rumo cujo engajamento é facilmente identificado. Basta que nos deparemos com *Canção do Subdesenvolvido*, *Hino da UNE*, *Aruanda* ou *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas* para entendermos que a bossa nova de Lyra havia passado por alguma transformação. Porém, sobre essa guinada na linha de um nacionalismo musical informa menos as canções do que a própria ação política do compositor. Talvez algumas dessas canções acima elencadas impeçam uma desautorização da fala de Contier quanto à “indução de práticas revolucionárias”. No entanto, o próprio compositor explicita sua autocrítica onde revela que, apesar das posições políticas, entende que sua arte não é uma arte meramente panfletária tributária da linha conceitual vociferada pelas cabeças mais intransigentes do CPC. Também não é uma arte que fala ao povo em uma linguagem mais direta e compreensiva. Por ocasião da fundação do CPC Lyra diz:

Logo de cara, começou-se a discutir o nome do grupo que, já ali, pretendia ser Centro de Cultura Popular. Eu me coloquei imediatamente contra. Ainda hoje a minha posição é a mesma. Já na época eu dizia que não era cultura popular. Eu, Carlos Lyra, sou de classe média, e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço. Posso ser alienado, mas não há como fugir: eu sou um artista de classe média. Faço bossa-nova, faço teatro. Mas, da mesma forma que não acho que o teatro que a gente faz seja um teatro do povo, a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo. Tudo pode ser feito com essa intenção de chegar ao povo, um teatro para o povo, uma música que busque a participação, a integração popular. Mas, classificá-lo como arte popular, aí já é outra história. (GARCIA 2007: 56)

Lyra admite que sua música seja intencionada, mas reitera que não há o elemento didático-pedagógico, o que afetaria esteticamente a canção, coisa que não se propunha. Não havia ali hora alguma a intenção de sucumbir forma ao conteúdo, como proposto pelo CPC, em prol de uma comunicabilidade certa. Menos ainda, em prol desta mesma comunicabilidade, Lyra se proponha alterar sua estética e arte para facilitar a compreensão daqueles situados em outro estrato social e que poderiam encontrar dificuldades no acesso a uma suposta mensagem contida nas canções de sua autoria. Só isto bastaria para problematizar a fala incisiva de Contier, mas as provas mais contundentes são as próprias composições que revelam um compositor de bossa nova com um trato musical sofisticado e que hora alguma, ao contrário de Vandrê (em *Caminhando e Ventania*), César Roldão Vieira (*Sem Deus com a Família*), Sérgio Ricardo (*Beto Bom de Bola e Aleluia*), submeteu o seu trabalho formal a um discurso estritamente político, exortativo e panfletário (ouça *Influência do Jazz, Quem Quiser Encontra o Amor e Aruanda*).

Se a afirmação do Contier, a meu ver, não é definitiva no que tange a obra de Lyra, menos ainda seria no que toca as produções do compositor Eduardo Goes Lobo. Tal como Lyra, Edu Lobo tem uma produção marcada pelos avanços musicais da bossa nova, mas se destaca e se particulariza pela autorização que se dá de acionar temas pouco caros à realidade urbana do país, mas familiar ao seu repertório social, cultural e musical. Esclarecedora é a fala de Mauro Dias em ensaio bibliográfico para o *Songbook* do artista:

Como nenhum outro compositor de sua geração, Edu Lobo aplicou à sofisticação harmônica da bossa o vasto conhecimento que detinha da música popular brasileira - ou vice-versa. Compunha, ainda, sobre seu quintal. Mas seu quintal era mais vasto. Estendia-se pelos interiores, percebia outras imagens além daquelas que cantavam o sol, o sal, o sul divisado da janela. Tom Jobim, sempre ele, havia deixado clara a existência dessa perspectiva. Edu levantou as persianas (CHEDIAK 1997: 10)

Essa permissão que o artista se dá ao produzir as canções contidas nos álbuns lançados durante a década de 1960 ocorre em todos os sentidos. Desde os elementos literários, passando pela admissão de ritmos até então pouco acionados no período pós advento da bossa nova (tais como o baião, a ciranda, o frevo, a moda-de-viola etc.), atingindo o elemento melódico e harmônico ao incorporar a peculiaridade modal da música nordestina com sua quinta diminuta característica recorrentemente usada por Edu em suas canções. É certo que ao dizer sobre a realidade sertaneja/nordestina/rural ou de comunidades de pescadores, o simples fato de se estar lidando de alguma forma com tal realidade já autoriza os ouvidos daqueles que assim lhe querem ouvir a compreender um engajamento evidente e escancarado. Mas para complexificar ainda mais a análise deve se mencionar que, ao contrário de Lyra, Edu sofre também forte influência de compositores da chamada música de concerto, ou erudita, lançando mão de recursos capazes de particularizar ainda mais sua produção. Neste ponto, Edu Lobo estaria mais bem acompanhado se estivesse ao lado de Tom Jobim no binômio proposto pelo poeta Vinícius de Moraes. A percepção da excelência formal com que os temas mais áridos são tratados por Edu se dá muito pela sua peculiaridade erudita. Alguns críticos, tal como Gilberto Mendes dão o veredicto: “Se Edu Lôbo pretende ser um compositor erudito, pode dormir tranqüilo por que êle já é. Um compositor erudito, no sentido de continuar aquilo que êle tanto admira na obra de Villa-Lobos”<sup>79</sup>. Segundo Vinícius de Moraes e tantos outros, inclusive Antônio Carlos Jobim, Edu é a terceira ponta de um triangulo cujos dois outros vértices são ocupados por Villa-Lobos e o próprio Tom.

---

<sup>79</sup> Jornal a Tribuna 24/12/1967.



Já temos elementos suficientes para supor que as canções de Edu Lobo não se propunham à mera instrumentalização, dado o grau de sofisticação e de complexidade musical que podemos encontrar numa ida ligeira ao repertório do compositor. Se as canções de Edu Lobo compostas naquele período foram tomadas pela história e por ouvintes que a colocaram num rol de composições com fins altamente políticos cabe-nos investigar a fundo quais são as reais circunstâncias desse engajamento para que não fiquemos repetindo um discurso que se consagrou em virtude de um reiterar de falas autorizadas, que prescindiram de critérios básicos para emitirem tal opinião. Esta, com o decorrer do tempo, foi apropriada pela memória e repetida até se tornar um lugar comum da história da música popular brasileira. Um dos critérios propostos é a ida ao repertório e a reconstrução das condições de circulação e emissão de tais canções. Se de fato a obra de Edu Lobo faz parte de um movimento articulado de utilização da arte como instrumento de transformação social, cabe então compreender como isso se deu. Dizer que *Upa, Neguinho* prova o didatismo e pragmatismo revolucionário e “que provocava nos ouvintes dos programas de televisão ou nos públicos de teatro uma possível euforia ou doutrinação política, almejando-se criticar o populismo de direita” (CONTIER, 1998: 22) devido, simplesmente, à emissão dos versos “Upa, Neguinho começando a andar/ (...)/ Começando a andar(...)/ E já começa a apanhar/ (...) Valentia, posso emprestar/ Mas liberdade só posso esperar” sem uma pesquisa que busque compreender o contexto de criação e de emissão desses versos é ignorar boa parte daquilo que realmente é capaz de elucidar e doar sentido e significação aos versos, à canção. Também não seremos capazes de compreender a conotação política dessas canções se ignorarmos o peso militante dos principais parceiros do jovem Edu Lobo. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vinícius de Moraes, foram responsáveis por boa parte das letras de suas canções e também da inclusão daquelas em um ambiente de engajamento político artístico-cultural. Mas, se me

permite o leitor, façamos tal percurso de maneira mais detida passando e abordando aqueles pontos que julgamos essenciais para entender a politização da obra de Lobo.

Primeiramente, busquemos as próprias impressões de Edu Lobo, quanto às características peculiares encontradas em suas canções que, de certa forma, são capazes de nos revelar um trato com o material musical em um tempo histórico específico. Em relatos de época e em entrevistas posteriores, o compositor tenta não deixar dúvidas de que se existe realmente uma preocupação inicial e estrutural que lhe acomete ela persistia aos modos de uma preocupação com o resultado formal de suas canções. Preocupação de um artista que havia se enveredado pela trama conceitual-performática da bossa nova e que carecia e desejava se estabelecer como compositor dotado de certa autenticidade. Todos os artistas da segunda geração bossanovista partiram da escuta, para não dizer do arremedo, de João Gilberto, Baden Powell, Carlor Lyra, Menescal e Tom Jobim. A onipresença dos trabalhos de Gilberto e Jobim, principalmente, estabelecia um parâmetro musical fundador de uma escola musical que a segunda geração tomará como referência. Contudo, é de se esperar que a segunda geração da bossa nova, ao menos aqueles que se pretendiam detentores de uma produção autoral, encontrasse formas que fossem capazes de lhes oferecer uma singularidade. Edu Lobo abertamente cita que Tom Jobim fora o mestre a ser seguido no primeiro instante, mas que fazer canções aos moldes jobinianos não só era uma tarefa inexequível naquele momento como também um empecilho capaz de condenar à margem aquele que insistisse em ser seu epígono (NAVES, 2006). Sobre isto, a fala de Vinícius de Moraes dá a exata medida do problema: “A terrível influência de Tom provocava as primeiras reações: reações naturais, porque melhor do que Tom ninguém podia mesmo ser”<sup>80</sup>. E Edu reagiu. O próprio tempo histórico em que surge essa geração de criadores adeptos da bossa nova oferecia pistas e matéria-prima para que Edu Lobo e todos os demais não ficassem fadados ao *mais do mesmo*.

---

<sup>80</sup> [http://www.edulobo.com/textos/textos\\_frset\\_port.shtml](http://www.edulobo.com/textos/textos_frset_port.shtml)

Como já fora dito, Edu surge como compositor num momento em que a sociedade, ou parte dela, exercita uma espécie de autocrítica e altera sua forma de observar o estado de coisas em que se encontrava. Tempo que, no seu caminho inexorável, superava um outro marcado pela atmosfera otimista que assediava os espíritos e fez surgir em suas tramas a bossa nova.

Momento em que

O Brasil (...) passaria a olhar para si mesmo não mais como um milagre planejado e estanque, um paraíso beijado pela brisa tropical - havia um pouco mais. Havia o que aplaudir, mas também o que criticar. Havia mais o que criticar, por sinal. E foi nesta atmosfera que se gestou a segunda geração da bossa. Foi quando Edu Lobo surgiu (CHEDIAK, 1997: 9-10).

Neste movimento de edificação da personalidade musical, Edu Lobo logrou engendrar sua própria música, eivada de elementos que advinham de sua história pessoal forjando uma forma incomum de criar com sotaque, léxico, sintaxe, gramática que seriam distintivas em sua obra. Carioca e filho de pernambucanos, fez dessa mistura o ingrediente principal de sua arte. Sugeriu através de suas canções a recuperação de ritmos e temas, antes varridos pelo autocentramento da bossa nova, agora amparado pelo apuro formal de um herdeiro daquele movimento. Isso explica o recurso ao elemento folclórico, aos traços e motes culturais nordestinos, à sonoridade popular daquela região, que muitos inferiram (e ainda deduzem), no meu entendimento de maneira apressada, como sendo um artifício, ou a grande estratégia, estético-ideológico na busca pela politização do código musical.

A valorização desses traços folclóricos foi menos um recurso de aclamação daquilo que seria nacional-popular do que um recurso estético que pudesse ser reconhecido como uma “assinatura” do jovem músico. Em entrevista à Santuza Cambraia Naves, Edu Lobo esclarece que o recurso aos elementos característicos da musicalidade popular nordestina foi “uma espécie de saída [...] sem muita programação – porque foi uma coisa mais intuitiva do que racional -, uma maneira de fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito” (NAVES, 2006: 224). Ao realizar isto, Edu rompia - e se colocava como divisor de águas - o

fio condutor direto que ligava os jovens músicos aos seus mentores musicais e arquitetava um processo inovador e inventivo que traria para sua música o “cheiro de terra, melancolias ancestrais, alegrias seculares<sup>81</sup>”. Foi através deste movimento - arquitetado por Lyra e Ricardo, efetivado e ratificado por Edu – que “os cantores do mar, do sol e do sal abriram os olhos para as favelas e os mocambos, a miséria das zonas rurais e os dramas do asfalto, o operário em construção e os trens da Central<sup>82</sup>”. O ineditismo desta ação é comentado por Chico Buarque que relembra o momento do seu contato com a produção autoral de Edu Lobo revelando surpresa ao se deparar com aquelas canções dotadas de uma personalidade característica e eivadas de elementos estranhos aos procedimentos da bossa nova tradicional. Buarque exclama: *Ah! Isso pode?!<sup>83</sup>* E diz sobre o fim de um estado letárgico de admiração e culto à bossa e a retomada de um movimento que licencia e concede a utilização de novos parâmetros estéticos sem negar e detratar a revolução musical ocasionada pelo “movimento” de 1958.

O material sonoro e textual que Edu Lobo carregava consigo e despejava em suas canções, é sabido, provinha de um estreitamento, da intimidade e afinidade com as manifestações populares nordestinas, ocorrências culturais cujo contato fora estabelecido desde a infância com suas idas rotineiras em períodos de férias à Pernambuco - de onde seus pais eram naturais. Trata-se então de uma tradição de emissão e escuta utilizada como artifício e estrutura de composições esteticamente modernas e sofisticadas, que rejeita a consideração dos traços folclóricos como símbolo de atraso, ao retirá-los a pecha de anacrônicos. Sobre isso, vejamos o que diz Edu Lobo:

*Christina Autran* - Depois do impulso de Carlinhos vieram as músicas com Rui Guerra, no estilo afro. Depois, as músicas folclóricas e nordestinas, o que deu muita confusão na época:

---

<sup>81</sup> [http://www.edulobo.com/textos/textos\\_frset\\_port.shtml](http://www.edulobo.com/textos/textos_frset_port.shtml)

<sup>82</sup> Revista Manchete nº 802 – 2 de setembro de 1967 – ano 15. Pg. 117.

<sup>83</sup> VENTO Bravo. Direção de Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. (115 min), DVD.

*Edu Lobo* – Muita gente disse besteira a respeito. Houve até quem dissesse que garoto de Copacabana não pode falar em Nordeste porque a realidade dele é o Castelinho (...) mas depois de muita confusão, a música nordestina acabou virando moda e as pessoas pegaram pelo lado errado. Aconteceu um negócio que existe até hoje: quando se faz música baseada em tema folclórico, as pessoas acham que é regressão, que todo mundo está voltando ao baião, quando não se trata disso. Quando a harmonia evolui, a música pode falar em qualquer coisa<sup>84</sup>.

A fala de Caetano Veloso elucida o quanto o repertório de Edu Lobo estava marcado pelo elemento, folclórico e nordestino: “Na verdade, o modalismo nordestino chegava a nós mais através do carioca Edu Lobo do que da divisa da Bahia com Pernambuco.”<sup>85</sup>

Esse movimento realizado por Edu Lobo expõe uma filiação modernista e se distingue dela por considerar, de alguma forma, que a “depuração” da música é possível de ser feita no próprio espaço da música popular (não há mais a necessidade compulsória de ser realizado no espaço da música erudita). O compositor que se mostra, então, abertamente tributário das idéias de Mário de Andrade e, portanto, orientado por aquela cartilha, se pôs a tomar com um olhar apropriador não só o que advinha do populário (base folclórica), mas também tudo aquilo que pudesse ser “espertalhonamente” assimilado, modificado e incorporado ao produto musical nacionalista. Portanto, para Edu Lobo a reverenciada tomada de posição da música popular brasileira naquele contexto histórico “faz-se no sentido de ampliação, que leva ao tratamento de qualquer tema, até mesmo sociais”<sup>86</sup>, sem se resumir à este. Trata-se do aumento do leque de opções com espaço garantido, inclusive, para as questões de cunho social e político. Interessa observar que esta dinâmica favorece um incremento no “coeficiente de desconhecido”<sup>87</sup>, processado e transmitido pelas canções de Edu Lobo através do processo de inserção e reprocessamento de materiais folclóricos, urbanos e rurais.

---

<sup>84</sup> Manchete 814 – 25 de novembro de 1967 – ano 15. Pg. 58

<sup>85</sup> [http://www.edulobo.com/textos/textos\\_frset\\_port.shtml](http://www.edulobo.com/textos/textos_frset_port.shtml)

<sup>86</sup> “Confronto: Música Popular Brasileira” (Entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão), RCB, nº3, julho 1965, p. 311

<sup>87</sup> *Esta é a verdadeira história da Música Popular Brasileira*, Gilberto Mendes, Jornal A Tribuna, 24 Dezembro de 1967

O que faço aqui, definitivamente, não é dizer, pois, que o compositor não esteve comprometido com os impasses de seu tempo, que suas canções não almejavam o objetivo político de conter em si uma “opinião”. O próprio compositor reconhece que as motivações para a criação artística são determinadas por fatos sociais, capazes de suscitar o instinto emotivo-criador do artista. Para Lobo, “a música em particular e as artes em geral estão ligadas aos fenômenos sociais e não há como evitar este fato”.<sup>88</sup> Percebe-se que existe em sua fala a possibilidade de se dizer algo, inclusive, a respeito do mundo político, das condições econômicas e sociais, sustentada por formas, gêneros e ritmos musicais diversos.

Proponho que, primeiramente, Edu Lobo vive, age, produz, como um sujeito histórico, que está em diálogo com o seu tempo, com sua época, com seu meio. A sua obra<sup>89</sup>, que marcadamente teve uma importância ímpar na configuração de um paradigma criador da canção participante (ou engajada) deve ser apreciada sob o aspecto e a suspeição de que houve um exercício de apropriação (pelo público, por parcela da intelectualidade militante) da mesma, algo que foge às rédeas do próprio autor e se dá no plano da recepção - um dos lugares de construção de significação na composição de um imaginário político e cultural.

Ao leitor não vale tirar a conclusão apressada no sentido de imaginar que estou dizendo sobre um artista que não estivesse motivado a fazer canções *participantes*, mas sim dizer que a apropriação e o engajamento da obra se dão em outra instância e muitas vezes sem um elemento instrumental/intencional primeiro. É de fundamental importância também ressaltarmos que boa parte das canções de Lobo, naquele momento, surge em parcerias, que dizem muito sobre o seu engajamento. Lembremos que Edu Lobo é essencialmente um compositor (como ele próprio se autodenomina, sendo a afirmação facilmente constatada uma vez a escassa incidência de composições onde letra e música são de sua própria autoria).

---

<sup>88</sup> < <http://www.edulobo.com/>>.

<sup>89</sup> Vale dizer que estamos avaliando as canções que compõem o repertório de seus primeiros long-plays. Quando mencionamos a obra de Edu Lobo, estamos nos referindo não à sua totalidade, mas a porção que compreende nosso recorte histórico-musical. Estamos tratando do “jovem” Edu Lobo e a produção realizada sob os auspícios dos anos 1960.

Dizer apenas sobre o que é literário, ou seja, privilegiar o texto poético, seria focar não sua obra, mas sim a do letrista/poeta (que tem papel fundamental nas intenções propriamente políticas das canções de Edu Lobo), além de estabelecer um trato equivocado com a fonte aqui privilegiada, como já fora dito. Foi na inserção de seu trabalho em peças de Oduvaldo Vianna Filho, G. Guarnieri, Augusto Boal, que as canções de Edu Lobo efetivamente se engajaram. Para dizer um pouco mais sobre a importância desses personagens, um dos principais parceiros do jovem Edu Lobo foi o cineasta Ruy Guerra. Nas palavras de Vinícius de Moraes, Guerra fora “um místico da terra”, que se animou com as tentativas que Edu empreendia no afã de “desatomisar” o samba moderno e injetou a partir de suas letras “um pouco de afro, um pouco de gleba e um pouco de clássico<sup>90</sup>” às composições - ressalta-se que os dois primeiros elementos tiveram importância substantiva à popularização e conseqüente politização da música do compositor carioca. As canções de Edu Lobo também foram feitas em parceria com diretores teatrais imbuídos efetivamente de um projeto pedagógico de conscientização das massas, dada a aproximação com o PCB (e seus Comitês de Cultura) e com o CPC da União Nacional dos Estudantes. A ligação direta desses homens de teatro com a disputa política e partidária é evidenciada por Miliandre Garcia:

sobre essas influências exteriores à produção artístico-cultural, podemos afirmar que os artistas do Teatro de Arena, e posteriormente do CPC, partiram de conceitos e autores marxistas e das teses do PCB para empreender a politização das artes no Brasil dos anos 1950 e 1960” (GARCIA, 2007: 25).

Um desses artistas é Gianfrancesco Guarnieri, com quem Edu Lobo, forjou o espetáculo *Arena Conta Zumbi*. Guarnieri era um dos principais nomes do Teatro de Arena de São Paulo, que havia sido fundado em 1953 tendo como base as experiências do Theatre’50 norte-americano, que buscava “distanciar-se do formato e da estética do teatro convencional, estabelecer um contato mais próximo com o público e adotar uma produção com custo mais

---

<sup>90</sup><[http://www.edulobo.com/textos/textos\\_frset\\_port.shtml](http://www.edulobo.com/textos/textos_frset_port.shtml)>

acessível” (GARCIA, 2007: 14). Em 1958, sua peça *Eles não usam Black-tie*, dirigida por Augusto Boal, marcou o movimento de engajamento do teatro brasileiro na busca de uma dramaturgia nacional que questionasse o predomínio do repertório estrangeiro nos palcos do país. Em 1959, Guarnieri publicou o artigo “O teatro como expressão da realidade nacional”, onde sintetizava os argumentos para a politização do teatro brasileiro encarnando e internalizando as diretrizes principais da “Declaração de Março”, publicada em 1958 pelo Partido Comunista Brasileiro (GARCIA, 2007:23). Foi Guarnieri que, por indicação de Lyra, convidou Edu Lobo para um trabalho teatral, num primeiro momento sem título, sem mote, sem nada. Depois de uma longa noite confusa entremeada por silêncio e algumas canções, Edu executou *Zambi*, parceria com Vinícius de Moraes, estopim criativo da peça que contaria a história de Quilombo de Palmares como artifício para se cantar a ausência de liberdade vivida em 1965, ano de sua estréia.

Foi até engraçado o nosso primeiro encontro, porque o Guarnieri é inibido e eu também não sou de falar muito. Lembro-me que todo mundo saiu e eu fiquei lá sentado com ele, na maior falta de assunto do mundo, um negócio terrível. Toqueia as minhas músicas, já não agüentava mais e ele não dizia nada. Eu pensei: “Vai ver o cara mudou de idéia, não gostou de nada e está numa fossa sem saber como me dizer”. Mas ele queria apenas almoçar e estava com vergonha de falar. Genial essa história. Êle queria fazer uma peça sobre os *vikings*, e um pouquinho antes eu tinha feito uma música sobre *Zambi* dos Palmares, com o Vinícius – o que, aliás, foi uma história que me chateio de contar, de tão inacreditável. Eu tinha feito a música e comecei a fazer uma letra sobre o *Zambi*, mas ficou muito ruim. Joguei a letra fora e, mais tarde, mostrei a música para o Vinícius, sem falar em *Zambi*. O Vinícius ouviu e fez a letra com a mesma história. Minha barba cresceu e eu acho que nem ele acredita até hoje nessa coincidência. Mas, como eu dizia, cantei esse samba para o Guarnieri e sugeri que a peça fosse sobre o *Zambi*, um negócio brasileiro. Ficamos uma noite discutindo até às sete da manhã, fomos comprar livros e começamos a trabalhar. Foi uma loucura, a melhor coisa da minha vida. Como não havia nada escrito, tudo era livre, e isso foi formidável para mim, relata o compositor em entrevista à jornalista Christina Autran<sup>91</sup>.

Edu escreveu toda a trilha e participou ativamente da construção do roteiro. Deste trabalho saíram canções que alavancariam sobremaneira sua carreira, tais como *Upa*,

---

<sup>91</sup> Manchete nº 814 – 25 de novembro de 1967 – ano 15. Pg. 58



*Neguinho, Sinherê, Estatuinha*. Para reiterar o argumento que venho desenvolvendo até aqui, insisto que somente com uma leitura arguta e atenta às condições e motivações que cercam o contexto de produção de *Arena Conta Zumbi* seremos capazes de compreender o processo de significação que transformou *Upa, Neguinho* em um arquétipo do engajamento político do artista nacional. Retirá-la daí para uma fruição distraída, seria a própria alteração, ainda que por displicência, do documento histórico. Eis um exemplo claro de que o engajamento da canção de Edu Lobo percorre caminhos repletos de sujeitos diretamente responsáveis por isto. A fala de Guarnieri é fundamental para que entendamos o processo:

Para enfrentar a censura, o Exército e o conservadorismo, tínhamos de ser criativos, pois não podíamos fechar os teatros. Começamos a preparar espetáculos, como *Opinião*, com Nara Leão e Zé Keti. A resposta foi imediata. As pessoas intuíaam que iríamos continuar escrevendo sobre o país. Começamos a montar clássicos como *Tartufo* de Molière e a usar metáforas com base na história. Quando eu e o Augusto Boal fizemos *Arena conta Zumbi*, transcrevemos trechos dos discursos do Castelo Branco, que eu representava na pele de um personagem. O Edu Lobo, que fazia a música, trabalhou o tempo todo com a gente. O *Upa! Neguinho* era uma das canções da peça, era um misto de teatro e show. Foi o maior sucesso e é até hoje. E tenho certeza que esse público ia assistir-lhe por um motivo maior que a beleza da peça. Eles estavam juntos, compreendiam o que queríamos e concordavam conosco. Era uma comunhão. (COSTA, 2006: 19)

As canções de Edu Lobo, neste caso, foram escritas para a peça que trazia consigo um discurso crítico balizado pelo enfrentamento direto das estruturas de poder que estavam à frente do governo ditatorial. Somente ao confrontarmos as escutas de *Upa, Neguinho* na voz de Elis Regina, de Edu Lobo com o áudio da peça lançado no LP *Arena Conta Zumbi* pela Elenco (1965) somos capazes de entender que as possibilidades de significação são bem mais amplas quando a música dialoga com o texto da peça, formatada pelos seus autores, homens cuja trajetória pública era marcada por suas posições políticas, para se tornar um libelo direto em contraposição ao *status quo*. O peso político dos autores e dos diálogos altera substancialmente o fruir das canções ali executadas. Semanticamente, o papo é outro.

Continuaremos este raciocínio na seção destinada exclusivamente à análise musical. Mas antes, a fala de Nepomuceno corrobora o pressuposto apresentado:

Em seu início como compositor profissional, foi de fundamental importância para a sua formação o cineasta Ruy Guerra, autor de muitas das letras para músicas de Edu Lobo. O pessoal do teatro - Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa - era outra fonte permanente de experiências. E havia, enfim, os outros músicos. *Esse mundo exterior teve um peso decisivo no trabalho de Edu Lobo.* Foi ele um dos melhores intérpretes, através de suas músicas, de um tempo renovador neste país.<sup>92</sup> (*grifo meu*)

A aproximação de Edu Lobo com esses diretores factualmente empenhados na politização da arte também não foi algo idealizado, almejado, planejado. Deu-se por convite, como vimos no caso de *Arena Conta Zumbi*, uma vez que estavam atraídos pelos atributos e predicados musicais, enfim, pelo “novo” contido nas canções que Edu Lobo andava fazendo. Vale ressaltar e reafirmar que do ponto de vista formal aquelas canções não estavam estruturadas de modo a privilegiar o conteúdo em detrimento de um acabamento estilístico sofisticado, tal como proposto pela cartilha cepecista exposta em seu manifesto. Logo, devemos considerar ao estudarmos tal obra que seu engajamento pode ter ocorrido não apenas por supostas convicções políticas do autor, mas devido também a outras variáveis capazes de influenciar esse processo, tal como oportunidades profissionais, ambiente e condições de circulação da obra e o próprio contexto político de produção.

---

<sup>92</sup> [http://www.edulobo.com/textos/textos\\_frset\\_port.shtml](http://www.edulobo.com/textos/textos_frset_port.shtml)

*Elementos pré-audíveis e divulgação mediática: possibilidades de engajamento.*

As canções de Edu Lobo, ainda que não sucumbissem o aspecto formal ao seu conteúdo, tal como propalado por certa facção da intelectualidade militante, possivelmente continham os elementos necessários para se tornar um veículo privilegiado de “leituras” do país na busca do que é nacional, ou do que é popular. Tais elementos seriam capazes de arregimentar o “povo/nação” partindo de signos aparentemente já interiorizados, que satisfaziam uma certa “pré-auditabilidade” (SÁ, 1991), o que facilitaria o caminho da mensagem, da opinião, do discurso. Tudo isso, emoldurado pela excelência formal daquele compositor.

É devido à meta de se ganhar mercado, por um lado, e, por outro, de se atingir as massas, o “povo”, com finalidade político-ideológica, que os signos musicais oriundos de um repertório supostamente já internalizado pela população ganham importância. Quando falamos dessa tal “pré-auditabilidade”, estamos falando de um certo grau de redundância, de uma “previsibilidade sonora”, que nos leva a um “já-saber-o-que-se-vai-ouvir”, que é tido como recurso necessário tanto pela indústria fonográfica e televisa, quanto por certa parte dos compositores engajados, para se manter um “determinado nível de consumo e audiência” (Ibidem). É a satisfação e o conforto “do-que-se-já-conhece”, que por isso pode ser mais facilmente assimilado. Os ponteiros, as modas-de-viola, os ritmos e melodias nordestinas, o samba, elementos consagrados do cancionário popular, tudo isso faz parte da música que Edu Lobo esteve compondo naquele momento. Presume-se que haveria, então, uma facilidade maior de se atingir os corações e mentes do “povo” pelo reconhecimento de signos musicais familiares, ainda que organizados sofisticadamente. Era a crença no poder político da música, poder de falar aos vários estratos diferenciados, à massa; poder de fornecimento e disseminação de “imagens” tributárias de certa cultura política de esquerda; poder de orientar

e produzir leituras, que veiculavam valores, crenças, expectativas. Tudo isso faz parte da certeza no poder de chamamento, de convencimento, através da canção.

As canções de Edu Lobo (vai aqui essa pressuposição) satisfaziam a tal “pré-auditabilidade” por meio, principalmente, de referências ao folclore brasileiro identificado em cirandas, cantigas, emboladas, frevos, marchas, sambas etc. Traços melódicos também remetiam a uma certa tradição de escuta e emissão. Se até então havíamos identificado agentes que dificultavam o consumo e entendimento direto de uma suposta mensagem política veiculada através da música de Edu, a presumida pré-auditabilidade talvez fosse o *password*, o facilitador da recepção de suas músicas, o veículo privilegiado a ser ocupado por textos às vezes mais diretos do ponto de vista do engajamento, às vezes nuançados, mas que só se revestem desta chancela à luz das possibilidades de apropriação da obra frente às inúmeras variáveis internas e externas capazes de permitir um entendimento abertamente político de sua produção musical.

Além das parcerias, dos contextos de recepção das canções e de tudo aquilo que já foi dito até aqui sobre elementos agenciadores da politização das canções de Edu Lobo resta apontar a exposição mediática em que se viu metido ao longo dos anos 1960 ao se tornar um participante freqüente e relevante de programas e festivais de música promovidos pela televisão brasileira.

Aos poucos, os aparelhos de TV eram incorporados aos itens eletrodomésticos necessários aos lares da classe média brasileira e a programação das emissoras recrutava cada dia mais espectadores assíduos, consumidores fiéis de um produto que mudaria o *modus vivendis* do brasileiro. Compreender o caminho que a música popular percorre, desde o advento da bossa nova até chegar a espetacularização da canção através dos aparatos televisivos, é compreender exatamente a edificação da Música Popular Brasileira, em maiúsculas, e a consagração de seus principais personagens, dentre eles Edu Lobo. Se no Rio

de Janeiro a bossa nova paulatinamente perdia espaço para os sambas de morro, movimento este que faz parte da incorporação de novas matérias temáticas e sonoras, que Edu Lobo executava exemplarmente acionando também o folclore e o nordeste, em São Paulo Walter Silva e os Centros Acadêmicos universitários promoviam espetáculos de bossa nova e abriam o caminho para desdobramentos que culminariam na realização dos festivais de música popular da Excelsior e da Record. Segundo Napolitano, os espetáculos que ocuparam o calendário do Teatro Paramount nos anos de 1964 e 1965

podem ser considerados o elo perdido entre o círculo restrito da primeira bossa nova e a explosão da MPB nas televisões. Como atesta Contier: a gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e platéia faziam parte do mesmo show: palmas, gritos, vaias, assobios (...) Em São Paulo a platéia estudantil transformou os eventos do Paramount em focos de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo sofisticada e moderna (NAPOLITANO, 2007a: 82)

Rapidamente os espetáculos com seus protagonistas e propósitos ganharam as câmeras, sobretudo, da TV Record. Fazia-se efetiva a possibilidade de ampliação do público consumidor de artigos culturais nacionalista de esquerda através dessa relação que se estabelecia entre meio de comunicação de massa, mercado consumidor de bens culturais e artistas comprometidos com a divulgação de uma arte nacional-popular. A necessidade de dilatação e diversificação do público era alvo de discussões e impasses que gerava certo incômodo às fileiras dos artistas engajados e estavam presentes desde as primeiras ações de engajamento artístico realizada pelo a classe teatral. A questão fundamental era encontrar uma forma de ampliar o público, até então frequentadores de pequenos teatros de arenas ou espaços mais ou menos exíguos, que confinavam e condenavam a circulação do produto artístico a um número reduzido - e um tanto quanto homogêneo - de espectadores. A recorrente produção de musicais, mencionado anteriormente, que “traduziam a busca de expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura

popular, fosse rural ou urbana” (NAPOLITANO, 2007a: 85), faz parte dessa estratégia da dramaturgia de esquerda de expandir o alcance de suas obras. Aqueles artistas, intelectuais e demais envolvidos no engajamento da cultura brasileira assumiam, portanto, “a necessidade de atingir o público massivo, sobretudo o consumidor médio de bens culturais, na esperança de que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio povo, com toda a carga política que o termo possuía para a esquerda nacional-popular”. (NAPOLITANO, 2007a:83).

Foi com este espírito que os artistas consagraram uma espécie de pacto – ainda que unilateral - com os canais de televisão e ocuparam seus lugares nas transmissões. Essa espécie de parceria seria responsável pela promoção e edificação dos “cartazes” dos principais nomes da MPB, além de propiciar a renovação de um público consumidor de música popular: “A parceria entre televisão e música popular representou uma ampliação não só da faixa etária consumidora de MPB renovada, mas também da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo” (Ibidem: 87). Se o programa estrelado por Elis Regina, *O Fino da Bossa*, foi o precursor e o desbravador de um caminho que levaria à concessão de um espaço permanente na TV para a produção musical nacional-popular, o que Napolitano chamou de “impasse da popularização do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social” parecia se resolver com aquilo em que se transformou os festivais da música popular. A grande audiência e a capacidade encontrada nos festivais de fomentar discussões, posicionamentos políticos, de ganhar a esfera pública de opinião e debate convertia aquele evento num espaço privilegiado de exposição e de definição do lugar social da música (NAPOLITANO, 2001).

Dentre os artistas que povoaram a audiência dos festivais, Edu Lobo talvez seja o mais assíduo e também o mais importante participante dos certames musicais, ao lado de Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda. Se computarmos todos os festivais promovidos pelas

tevês Excelsior, Globo, Record e Rio, entre 1965 e 1968, apenas o II Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Record (1966) e o III Festival Internacional da Canção da TV Globo (1968) chegará ao seu final sem ter entre as finalistas uma canção de Edu Lobo. Neste último não foram classificadas para as finais *O Sonho*, de Egberto Gismonti, e *Maré Morta* (Edu Lobo e Ruy Guerra) consideradas as grandes injustiçados pela crítica<sup>93</sup>. Além disso, em duas oportunidades foi o ganhador da Viola de Ouro: *Arrastão* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) venceu o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira (TV Excelsior, 1965) e *Ponteio* o III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 1967). *Memória de Marta Saré* (Edu Lobo e Guarnieri) levou o segundo lugar – júri popular e especializado – no IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 1968).

Não foi só Chico Buarque que se viu numa “roda viva” a partir da superexposição alcançada com a aparição nos festivais. Edu Lobo, além de ver incorporado à sua imagem tudo aquilo que já dissemos aqui sobre o significado daqueles eventos para os artistas que optaram por trabalhar os temas nacionais, e de fazer daquele espaço um lugar de divulgação de idéias, também pagou o preço cobrado pela popularização da imagem. Se os festivais lhe proporcionaram um “cartaz” e oportunidade de proferir frases como “É preciso acabar com essa história de que o público não entende de música elaborada. Isto é preconceito”, que são esclarecedoras sobre sua produção musical sofisticada e pouco popular para os olhos de determinado setor da esquerda nacionalista, também viu seu nome estampado em manchetes e chamadas de revistas que buscavam devassar sua vida privada: *Viva: Elis Regina e Edu Lôbo estão juntos. Romance entre os dois ainda não foi desmentido...*, *Edu Lôbo não queria cantar com Marília medalha, Edu e Gracinha: amizade sim, amor não*, *Wanda Sá quer deixar as coisas bem claras. Não tenho mais nada com Edu Lôbo*<sup>94</sup>. Edu Lobo, como constatamos, foi o primeiro ídolo jovem, antes mesmo da “febre” de tietagem alcunhada de chicolatria. “O Brasil

---

<sup>93</sup> Revista Intervalo - 14 – n. 302 – Ano VI – 20 a 26.10 de 1968 – p.40.

<sup>94</sup> Revista Intervalo: n.192 – IV – p.14-15, n.252 - III – p.32, n.251 – III -p.20, n.207 – III - p.42

não tinha tido o seu Bob Dylan, e nem mesmo seu Pat Boone (...) depois de Edu, o ídolo jovem pegou<sup>95</sup>”. Detalhes pouco conhecidos de sua trajetória à revelia se tornavam públicos, tal como sua predileção em certo momento da vida pelo rock americano:

Basta dizer que dois anos antes de entrar na faculdade ainda era líder de um conjunto de rock – chegou a fazer um rock-balada genial, com letra em inglês, uma coisa dizendo ‘she’s the one I love/she’s the one I care’. Só depois é que trocou a guitarra elétrica pelo violão, e aí passou a morrer de vergonha daquele passado ‘pregresso’<sup>96</sup>.

Chego neste ponto do texto tendo a impressão clara que as principais variáveis para se compreender o processo de modelização das canções de Edu Lobo com vistas a fins ideológicos foram expostos satisfatoriamente. É bem verdade que, num trabalho com fôlego maior, seria importante dizer minuciosamente sobre a importância dos outros interpretes das canções de Edu Lobo no processo de divulgação e popularização de sua obra. Só para citar dois deles, Elis Regina e Nara Leão são referências necessárias. A primeira por ser o primeiro artista com “cartaz” a incorporar as canções de Edu ao seu repertório<sup>97</sup>. E mais, por ser ela uma das grandes responsáveis pela vitória de *Arrastão* no primeiro festival da Record, algo facilmente constatado a partir de declarações e chamadas de matérias nos principais jornais que cobriam o evento. A título de exemplo eis a transcrição de uma matéria publicada pela Revista Intervalo:

***Elis Regina chegou com a revolução***

*“Pimentinha, fica com o Berimbau de Ouro que você merece.” A frase é de Vinícius de Moraes, que venceu, com Edu Lobo o 1º. Festival Nacional da Música Popular Brasileira. E foi dirigida a uma gauchinha que fica com o olho pequeno quando canta ou ri, mas que cresce no tamanho — só tem um e meio de altura — quando está no palco. Ellis Regina (...) saiu do sul quando a revolução de Castelo Branco estava chegando lá. E desembarcou no Rio no dia 1º de abril de 1964, junto com os tanques do gen. Costa e Silva<sup>98</sup>.*

Esta outra ainda é mais exemplificadora:

<sup>95</sup> As mil e uma vidas de Edu Lôbo. Correio da manhã, 2 de outubro de 1968.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> A quem diga que a carreira de Edu Lobo foi impulsionada, primeiramente, por Peri Ribeiro, que gravou *Reza* em 1964. No entanto, a partir da investigação da documentação recolhida *Arrastão* e Elis Regina assumem o papel de personagens mais importantes para o despontar da carreira do compositor Edu Lobo.

<sup>98</sup> Revista Intervalo - n. 120 – Ano III – 25 de abril a 01 de maio de 1965.



***Ellis Regina ganhou o Festival com bossa e coração***

*Quem venceu o I Festival da Música Popular Brasileira não foi um compositor. Foi uma cantora: Ellis Regina. Uma gauchinha de metro e meio de altura que conquistou primeiro o Guarujá, depois São Paulo, e, no fim, o Rio de Janeiro, cantando com as mãos e o coração (...) Nas três vezes que Ellis cantou — defendendo no Guarujá *Por um Amor Maior* (Francis Hymer), *Arrastão* (Edu Lôbo) em São Paulo e cantando as duas músicas novamente no Rio — o público lhe pertenceu. E por isso ela foi aplaudida no meio das canções, antes de as músicas terminarem, e chorou, sem parar, até muito tempo depois.*

***Maior prêmio para um compositor***

*Mas o Festival teve outras coisas além de Ellis. O primeiro colocado no concurso recebeu 10 milhões de cruzeiros, o maior prêmio já instituído num concurso de música popular. Teve muita bossa-nova e muito música do tempo de Carlos Galhardo, Francisco Alves e Orestes Silva (...) No mais tudo foi Ellis Regina<sup>99</sup>.*

Nara Leão foi importante em virtude da incorporação de canções de Lobo ao seu repertório, mas também por ter sido responsável pela inserção de *Borandá* ao repertório do espetáculo *Opinião*, estreado em dezembro de 1964, que cumpriu papel político importante ao se transformar na primeira manifestação artística aberta de descontentamento e protesto contra o regime militar que se instaurara em abril daquele ano. Ao contrário do que se possa esperar, mesmo Edu tendo se aproximado de homens de teatro, como Guarnieri, e visto suas canções incluídas em espetáculos teatrais diversos, um relato de época mostra o quão precária é a afirmação de que Edu Lobo fazia uma canção engajada em consonância com pensamento da esquerda nacionalista sem nos determos a todas as outras variáveis que venho arrolando para apreender o processo de politização de suas canções nos idos da década de 1960. Ainda sobre a inclusão de *Borandá* no espetáculo estrelado por Zé Ketti, João do Vale e Nara Leão, a reportagem do Correio da Manhã expõem que

O pessoal do Grupo Opinião, mesmo, nunca teve um diálogo muito grande com Edu. Os problemas eram muitos: o espírito arraigado de panelinha versus o individualismo que sempre foi sua característica, a mentalidade sandália-franciscana-e-livro-de-Lukács-debaixo-do-braço contra a vontade de ler Bolinha e pescar de Edu (...) achava Lukács meio chato, e um dia, quanto lhe perguntamos que achava de João Cabral, disse – “Acho meio hermético, sabe? Eu prefiro o Vinícius”. Isso foi antes de ler Vida e Morte

<sup>99</sup> Revista Intervalo – n.118 – Ano II – 11 a 17 de abril de 1965.

Severina (...) dali em diante passou a ser admirador incondicional do poeta<sup>100</sup>.

De fato, o leitor atento perceberá que até o presente momento a pesquisa documental em meios impressos - jornais, revistas, bibliografia referencial etc. - foi privilegiada em detrimento de uma outra, que toma as canções como um documento relevante empreendendo uma pesquisa cujo objetivo só pode ser alcançado a partir de um lidar com o material sonoro, musical. O contexto histórico, as circunstâncias de criação e produção das canções, a observação do artista enquanto sujeito de uma ação alocada numa coordenada espaço-temporal específica, foi alçado ao primeiro plano com vista ao desvelamento dos inúmeros fatores que agem diretamente e conformam uma leitura particular do documento musical. No entanto, entendemos que o tratamento com este documento (ainda) inusual deve se adequar às suas especificidades e lidar com as inúmeras instâncias significativas que habitam a fonte-canção. “Lidar com canções não é o mesmo que lidar com fontes escritas, pois a música precisa ser escutada. O estudo que se resume à leitura das letras não favorece a construção de sentidos sobre o tema e o documento<sup>101</sup>”. Evidentemente, por falta de recursos sinestésicos, resta-nos contemplar e esmiuçar os parâmetros doares de significação à canção, tratando de verbalizá-los aqui através da escrita dessas observações. Todavia, o CD que pode ser encontrado como anexo ao texto auxiliará aqueles que desejarem, a partir daqui, ler e escutar simultaneamente o que diz nossas fontes. Porém, o simples fato de tratarmos as diferentes “partes” deste todo, já facilitará o desenvolvimento do argumento e de sua posterior leitura e apreensão mesmo para o leitor que não seja capaz de decifrar a linguagem musical. Se existe uma série de informações que precisam ser “escutadas” para a conformação de uma fala autorizada e corroborada pelos documentos históricos, passemos a “ouvir” o que nos diz a fonte-canção para termos em boa conta a medida de sua real importância para o engajamento

---

<sup>100</sup> As mil e uma vidas de Edu Lôbo, Correio da Manhã, 2 de outubro de 1968.

<sup>101</sup> A História no Palco – Miriam Hermeto e Ricardo Lima – Revista de História da Biblioteca Nacional – Ano 3 – nº31 – Abril de 2008

da obra de Edu Lobo em seus primeiros instantes de produção: a saber, canções contidas nos  
elepês *A música de Edu Lobo por Edu Lobo* (Elenco, 1965), *Edu Canta Zumbi* (Elenco,  
1965), *Edu & Bethania* (Elenco, 1966), *Edu* (Philips, 1968).

## *O que informa a MPB de Edu Lobo?*

### **A música de Edu Lobo por Edu Lobo**

FIGURA 7:



*Foto da capa do primeiro elepê de Edu Lobo. Imagem retirada do site oficial do artista.*

Depois de ver e ouvir suas canções lançadas em compactos e elepês de divulgação dos festivais da canção ou em álbuns de outros intérpretes, Edu Lobo lança seu primeiro trabalho em 1965 pela gravadora Elenco. O elepê intitulado *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*, contou com a participação do Tamba Trio em todas as faixas. O grupo de bossa nova com formação jazzística contava com Bebeto (flauta e contrabaixo), Ohana (bateria) e Luiz Eça (piano), responsável também pelos arranjos - figura importante para construção da personalidade musical de Edu Lobo, que o chamava de “conselheiro musical”<sup>102</sup>.

Nesse álbum é possível perceber certas características que o perpassam e povoam boa parte das canções lhe dando uma identidade sonora bem peculiar. Com uma formação instrumental típica dos grupos de *cool jazz* (bateria, baixo e piano), a sonoridade que sobressai é a de uma bossa nova com sotaque jazzístico acentuado. Elementos da cultura popular pululam nos textos poéticos e também no arranjo, que algumas vezes é o ponto fundamental de equilíbrio entre letra, melodia e interpretação. O intérprete Edu Lobo, com sua voz grave,

---

<sup>102</sup> Edu Lobo – um moço e seu violão. Manchete, ano 15, nº814, 25 de novembro de 1967.

áspera e sem ornamentos, trabalhando a voz numa tessitura comedida, na maioria das vezes é o principal responsável por uma impressão de austeridade, circunspeção, sisudez que nos fica ao final da audição.

No álbum estão canções que se tornaram paradigmáticas e fundamentais para o lançamento do artista e de sua trajetória de engajamento, na qual estamos concentrados. Canções como *Arrastão*, *Reza*, *Zambi*, *Resolução*, *Chegança* e *Borandá*. Relembrando: *Arrastão* foi ganhadora do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior; *Zambi* foi estopim criativo da peça *Arena Conta Zumbi*; e *Borandá*, como já visto, fez parte do repertório que sustentou o argumento musical do espetáculo de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes intitulado *Opinião*<sup>103</sup>.

*Arrastão*, parceria com Vinícius de Moraes, a princípio, dialoga internamente com duas outras canções: *Aleluia* e *Reza*, ambas realizadas em parceria com Ruy Guerra. Com a primeira, as conversas vão além do tema poético comum, que aciona a imagem de pescadores para dar o seu recado. *Arrastão* conta a história de um pescador que se lança no mar em sua jangada para fazer o arrastão, entendido como o ato de recolher do mar a rede de pesca ou como o nome dado para designar a embarcação usada para realizar a pescaria com a rede de arrasto. O *eu poético* oscila entre a fala de um homem com os seus companheiros e a conversa com o Sagrado através de Iemanjá, fazendo aí menção ao sincretismo religioso característico do nordeste brasileiro. Se nos ativermos à literalidade do texto deveremos considerar que a letra estabelece como possíveis interlocutores aqueles afeitos ao cotidiano de uma comunidade de pescadores. Todavia, recorrendo a uma linguagem coloquial e um léxico permeado de regionalismos e frases típicas, reforça o caráter sincrético ao acionar o milagre

---

<sup>103</sup> O show *Opinião* estreou no dia 11 de dezembro de 1964, no teatro do Super-Shopping Center da Rua Siqueira Campos, numa realização do Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo, com a participação de: Nara Leão (intérprete da canção *Borandá*), Zé Ketí (autor da música homônima ao título do espetáculo), João do Vale (compositor de *Carcará*). Assumia a direção musical Dorival Caymmi Filho e a direção geral estava sob responsabilidade de Augusto Boal. No dia 30 de janeiro de 1965 Suzana de Moraes substituiu Nara Leão. No dia 13 de fevereiro do mesmo ano Maria Bethania substituiu Suzana de Moraes, com direção, agora, de Geni Marcondes.

bíblico da multiplicação dos peixes para dizer, metaforicamente talvez, sobre sujeitos populares – em cena como comunidade de pescadores - crentes e com fé no que virá, que acabam se arriscando numa caminhada que lhes são própria e que lhes doa sentido, pertencimento, identidade, razão ao ato. O resultado da fé desmedida, do otimismo valente, é a recompensa compreendida na figura poética da rede repleta de alimento para o corpo e o espírito. O clima da canção é predominantemente alegre, com alguns contornos épicos. *Arrastão* está dividida em três partes configurando uma espécie de micro *suíte*, como atestam Zuza Homem de Mello e Cristóvão Bastos<sup>104</sup>. Na primeira, cujo tema introdutório é executado pela flauta, a instrumentação dá destaque ao violão e ao contrabaixo, que emula uma caminhada, imprimindo movimento ao conjunto. Na segunda, apenas piano, congas e baixo com arco, diferenciando o momento dos demais por ser uma parte de diálogo do “eu” com o sagrado – espécie de prece. Na terceira, piano, contrabaixo, violão, cordas, coro e bateria executam um final de encontros - de instrumentos e de desejos. O andamento é alternado em cada uma das partes, artifício que reforça as nuances temáticas e interpretativas<sup>105</sup>. Em *Arrastão*, ocorre uma correspondência entre letra e melodia - quando se insinua na letra prece, são utilizados intervalos concentrados na região mais grave da tessitura o que doa, em virtude de uma tradição de escuta, austeridade ao momento; quando entra o chamado, a exortação, a melodia atinge regiões mais agudas – confirmada pelo arranjo. Este talvez seja o principal responsável por contar a história. É ele o maior responsável por dividi-la em três momentos, formando essa micro *suíte*. Seja através do andamento, da instrumentação ou da intensidade interpretativa solicitada aos musicistas e ao intérprete. Ao incluir sutilmente as congas executadas como atabaques dá pistas sobre a realidade sincrética e sobre o lugar do espaço em que acontece o arrastão. Ao incorporar as cordas na última parte soleniza a canção, ao trazer

---

<sup>104</sup> Depoimentos disponíveis em: VENTO Bravo. Direção de Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. (115 min), DVD.

<sup>105</sup> Oscila entre o *Adágio* (66 - 76 bpm) e *Andante* (76 – 108 bpm), articulados com *rallentando*.

uma sonoridade orquestral que por tradição oferece certa pompa. O arranjo ainda conta com uma interpretação vocal sem ornamentos, com deslocamentos prosódicos contidos e intensidade também comedida durante a primeira e segunda parte. Apenas na terceira a interpretação é alavancada não somente por uma alteração da intensidade da emissão vocal, mas porque o arranjo guardava um componente que até então havia se manifestado apenas na segunda parte, mas que protagoniza o terceiro ato interpretativo: o coro. Por tudo isso, talvez possamos entender o arranjo como o narrador mesmo dessa história, capaz de lhe sugerir sentidos. Em síntese, podemos dizer que a canção preza pela adequação entre texto e música na parte inicial, que através do ritmo contínuo e sem solução, tenso, aguarda o momento certo para num anticlímax, contrabalançado pela *performance* do intérprete que encontra ali o seu ápice dramático-interpretativo através de um recurso de desdobramento rítmico, anunciar a solução, o repouso melódico da estrutura tonal, o “milagre dos peixes”: “nunca jamais se viu tanto peixe assim”. A canção se resolve ali, repousa num samba.

*Aleluia* também se vale narrativamente da realidade do homem pescador ao dizer sobre os riscos inevitáveis de alguém que para sobreviver deve se “lançar no mar”. Em primeira pessoa, um companheiro exorta outro – que compartilha as mesmas experiências e necessidades – a lançar o seu “saveiro no mar”. Conversa entre pares. Narra-se a condição de pescadores. De um lado alguém que encoraja, reconhece sua condição e os perigos que deve encontrar. Todavia não hesita em seguir seu caminho natural. Do outro, alguém que por algum motivo pondera. Aquele que se vê ao mesmo tempo encorajado e advertido é alguém que por algum motivo pode se esquecer de sua condição e se recusar a encarar sua inadiável tarefa de enfrentar os perigos do mar, única ação capaz de lhe garantir a sobrevivência. A letra, dependendo do olhar, pode nos oferecer metáforas cuja leitura, evidentemente, poderá gerar significados distintos ao ser recebida e apropriada. Uma leitura possível é a de que trechos como “Barco deitado na areia, não dá pra viver” revela uma crítica aos que cruzam os

braços frente aos obstáculos. Ainda, em “Toma a decisão, aleluia\ Que um dia o céu vai mudar” fica evidente que a mudança do céu é utilizada para dizer que a situação do sujeito vai ser alterada, desde que ele lance “o seu saveiro no mar”. Quanto aos parâmetros musicais, não há prevalência ou predomínio de um clima único, oscilando entre o alegre, triste e exortativo, num movimento indefinível. A melodia que percorre uma oitava (de Si a Si) não apresenta pontos de tensão relevantes ao processo de significação da canção afora aqueles que naturalmente fazem parte de cadência utilizada. Podemos falar, sim, de uma tensão rítmica, que aparece na segunda parte instrumental também como elemento de distinção narrativa, tal como nos vários andamentos utilizados em *Arrastão*, que ora reforçam, ora alteram o caráter da composição. O arranjo elege bateria, flauta, clarineta, contrabaixo, violão e piano para executar o acompanhamento polifônico dessa bossa nova. Existe alternância entre piano e violão no que diz respeito à sustentação harmônica. O piano por vezes se desincumbe de sua tarefa harmonizadora e se mete com evoluções melódicas que dá sensação de fluidez. A polifonia é ressaltada pelo contraponto tonal realizado pela flauta. Os acentos destacados por todos os instrumentos reforçam o caráter de admoestação contido no texto. Ainda que não seja uma citação explícita, a segunda parte aciona uma orquestração e uma melodia que aparece como uma espécie de paráfrase das *Bachianas* de Villa-Lobos, noutro procedimento que alude à faceta erudita de Edu, tal como aquele que nos faz identificar uma espécie de *suíte* em *Arrastão*. Por fim, vale ressaltar a importância da interpretação vocal no arranjo de *Aleluia*. A interpretação sem ornamentos doa um ar grave responsável pelo quê triste e exortativo da canção. Percebe-se um tom de gravidade, de aconselhamento. Competem para isso os procedimentos técnicos de incremento do eco, somados a certa aspereza da interpretação e do timbre, acarretando uma sensação de estarmos sendo advertidos. O efeito faz com que a voz se destaque do grupo colocando-se fora do corpo sonoro. Essa intenção de distanciamento do



que é físico traz uma perspectiva etérea que pode ser compreendida como uma tentativa de agregar credibilidade ao discurso.

*Reza* e *Arrastão* dialogam por outro caminho ao mobilizarem elementos da religiosidade popular, através de ladainhas e do sincretismo religioso, vistos como recurso à salvação não apenas do espírito, mas também como ponto de apoio estruturador de convicções, que por sua vez doam força para a empreitada de mudança da realidade vivida. Samba também é o suporte de *Reza*. Espécie de ladainha, harmonizada com a utilização de acordes alterados - inclusão de quintas diminutas, nonas etc. - busca uma maneira de vencer algo, ou alguma coisa que se antepõe ao objetivo almejado: “vou cantar para ver se vai valer”. Neste caso, Edu Lobo põe em equilíbrio os componentes da canção sem apelo aos contrastes e desdobramentos que consagraram certo tipo de efeito bem aceito nos festivais da canção<sup>106</sup> e que estão presentes em *Arrastão*. A temática é o amor. A oração apresenta-se como o recurso para trazer o amor que não vem. Em primeira pessoa, o *eu poético* dialoga com o Sagrado, como em *Arrastão*, utilizando traços de uma tradição de comunicação oral que aparecem no refrão em forma de expressões cuja ocorrência se dá em orações: “laia, ladaia, sabatana, Ave Maria”. Nas demais estrofes há o apeço pelo padrão formal de escrita. A canção é predominantemente alegre. Cordas, coro, piano, contrabaixo, bateria e violão acompanham de forma polifônica e contrapontística. As cordas reiteram a melodia e doam a tal solenidade da qual já falamos. A bateria sem tambores e percutida com o auxílio de “vassouras<sup>107</sup>” injeta um tom jazzístico ao samba. O coro e o acompanhamento circular da harmonia emulam as ladainhas. A curiosidade de *Reza* é que parece existir um descompasso entre melodia e letra. A letra diz sobre e aciona elementos de uma prece, que normalmente se vale de homofonias. Entretanto, a melodia se apresenta “aberta” com intervalos “claros” sem dramaticidade, ao

---

<sup>106</sup> Esse recurso já era conhecido na Broadway e foi introduzido pelo bailarino Lenni Dale nas apresentações de Elis Regina. Essa por sua vez consagrou o movimento rítmico que ficou conhecido como “desdobrada”. A partir de “Arrastão”, a estratégia se tornou algo corriqueiro e elemento obrigatório nas músicas partícipes dos festivais da canção. Ver MELLO, 2003.

<sup>107</sup> Baquetas em formato de mini-vassouras com cerdas de aço, muito usado nas interpretações intimistas do jazz.

contrário do que supostamente requer a letra. Logo, o arranjo ao mesmo tempo em que reforça o conteúdo semântico da canção ao trabalhar em forma de repetição contínua, tal como uma ladainha, ressalta o descompasso identificado quando imprime um andamento menos plangente e caminhando para algo moderadamente ligeiro<sup>108</sup> numa forma acabada de bossa nova com pitadas de orquestração. E para encerrar o arrolamento dos parâmetros musicais de *Reza*, a interpretação leve e sem dramaticidade corrobora para a brandura da canção, que, contrariando o título, só reencontraria o nexo perdido pelo recitar de uma ladainha como refrão.

Outros núcleos de diálogos podem ser identificados neste álbum. Um deles é composto pelas canções *Borandá*, *Chegança* e *Canção da Terra*, que convergem em torno da temática fundiária. *Borandá*, letra e música de Edu Lobo, faz a crítica a partir da retratação da miséria do retirante que se confunde com a imagem do nordestino entregue a seca impiedosa. A canção diz sobre um “eu” que abandona seu pedaço de terra por não poder mais produzir ali. Queixa-se da falta de chuva que torra e inviabiliza a terra e o faz deixar o lugar. Em primeira pessoa a fala mostra alguém que chama os liderados para deixar o lugar que não lhes serve mais à sobrevivência. Pode ser um pai de família que se desloca como um desterrado ou alguém que orienta seus pares. Sem dizer explicitamente sobre o nordeste, ao se comentar o estio e a seca, há a remissão imediata ao “problema do nordeste”. A imagem poética do sertanejo que roga à Deus pelo fim da estiagem recorre a um léxico enxuto, com destaque para a contração de “Vamos embora andar”, transformado em “Vam’borandá”. No entanto, não há outra referência ao modo coloquial da fala. Pelo contrário, o léxico e a sintaxe seguem um padrão de escrita culto. O clima sugerido pela melodia e pelos arranjos, bem em consonância ao mote textual, é de lamento. A melodia é tencionada nos momentos em que o intérprete canta “ver tudo piorar” com a nota Fá sustenido, um Si em “que ver tudo piorar” e

---

<sup>108</sup> Provavelmente um *Andante* (76 – 108 bpm).

na ocorrência de um Lá bemol em “vou-me embora/vou chorando”. Como se pode notar, os intervalos que ocasionam os estranhamentos mais relevantes na canção aparecem em momentos em que o texto também sugere a tensão. Contrabaixo, bateria, piano, violão e coro povoam o arranjo que promove um acompanhamento polifônico e contrapontístico. O coro, com uma abertura de vozes dissonantes e complexas, talvez seja o principal elemento de dramatização da peça. O piano é o instrumento que mais dialoga produzindo elementos de tensão no refrão (região aguda) e de fluidez, quando executa a estrofe de ligação ou o que os músicos costumam chamar de B da canção<sup>109</sup>: “Vou me embora/vou chorando”. O contrabaixo, por sua vez, segue o “eu” quando ele se vai numa ritmação que emula os passos da caminhada. A explanação revela como o arranjo compete para a adequação dos parâmetros poéticos e musicais com vistas à construção verossímil de uma linguagem própria da canção.

Se o retirante de *Borandá* está no início da caminhada em busca de uma terra que o acolha, lugar quase quimérico que surge como alternativa ao estado de coisas que o cerca, o de *Chegança* (Edu Lobo e Vianinha) é aquele que finda a caminhada, ou ao menos interrompe o vagar na expectativa de haver encontrado um lugar novo, uma “quadra de esperança”. Ciente de que “viver” não é “só chegar” acrescenta ao sentimento de esperança a cautela de um caminhar que prevê a manutenção da família e a criação de sua prole. O *eu poético* fala por uma coletividade. Fala pra quem quiser ouvir. Não há interlocutor definido e isto pode levar à construção de interlocutores quaisquer, bastando para isto que alguém desperte seu interesse dialógico em função de uma familiaridade e/ou interesse no que está sendo dito. A imagem construída é de uma chegada eufórica, uma ocupação que se dá por todos os cantos de uma só vez e se estabelece como antípoda da idéia de “diáspora”, de êxodo. Tecnicamente a gente que “chega daqui e dali” aparece a partir da utilização do recurso estereofônico, quando as vozes do coro são distribuídas cuidadosamente – e em tempos diferente - entre a

---

<sup>109</sup> O A é a primeira parte de uma canção que tende a se repetir toda vez que a canção recomeça logo após o refrão. O B é a parte que normalmente não repete, colocando-se entre o A e o refrão.

seção esquerda e direita do áudio, preenchendo assim os “espaços” da audição. A “foice velha” e a “mulher nova” enfatiza a temática agrária, mas também traz a cena símbolos de uma cultura política de esquerda. Enquanto isso, a história é colocada em *progresso*, mantém sua marcha, metaforicamente, através dos versos que indicam a trajetória “natural” da vida do homem que nasce, cresce, casa e procria. Na melodia predomina o clima épico, que passeia pelo modo lídio e mixolídio (identificados pela incorporação dos intervalos de quarta aumentada e sétima menor no transcurso melódico). Não há tensão melódica para além das previstas na cadência, e, sim, solenidade. Afora isto, existe apenas uma alteração quando ocorre a pronúncia da palavra “Chegando” com um Ré sustenido que está fora da armadura de Lá maior. Violão, piano, contrabaixo, bateria, flauta e coro são os instrumentos acionados pelo arranjador para acompanhar e dar coesão à canção executada em andamento moderado, que não chega a ser ligeiro, mas que se afasta de uma execução arrastada e lenta<sup>110</sup>. O violão é a base, o acompanhamento harmônico. O piano tem maior liberdade de comentar a canção (inclusive atrasando os ataques), responsável direto pela dinâmica. A flauta também cumpre o papel de comentário e tagarela com o piano em contrapontos. Na mudança da primeira cantada para a segunda todos os instrumentos simulam o berimbau. O coro entra para reproduzir onomatopaicamente o berimbau e para dar idéia de coletividade, que aparece também quando piano e violão, apesar do acompanhamento polifônico, em vários momentos executam o mesmo tema em uníssono como que numa idéia de comunhão da coletividade solfejada. Por fim, o arranjo é capaz de nos dar pistas suficientes para a compreensão de qual *gente* é essa que vem na chegada. O ato de migrar e o berimbau, entendido como instrumento símbolo de uma cultura africana tão encarnada e disseminada pelos nordestinos, são as principais pistas.

---

<sup>110</sup> Para citar termos técnicos, algo entre o *Adágio* e o *Andante*.

*Canção da Terra* é a terceira face deste diálogo. Um dos filhos de uma família, ao que parece, canta a dor das perdas de entes na luta pela aquisição e desfrute do seu quinhão de terra. Com tom de admoestação, elege como interlocutor os demais membros da família, mas também todo aquele que busca seu pedaço de terra para trabalhar e colher os frutos do seu esforço - ao deixar aberto a possibilidade de interlocução o procedimento se aproxima daquele comentado anteriormente em *Chegança*. Nota-se que a falta da propriedade ou espaço produtivo, não é o único problema. As relações sociais e comerciais desiguais e desonestas aos olhos do *eu poético* são expostas num movimento que serve de alerta à confusão corriqueira e característica da sociedade brasileira, que confunde aquilo que é de foro privado com o que é de ordem pública: “E muito mais é preciso é não deixar/*Que amanhã por amor possas esquecer/Que quem manda na terra tudo quer/E nem o que é teu bem vai querer dar*”. Ao utilizar uma imagem poética que confunde, ou mistura, o trabalho com algo de foro íntimo e emotivo acionado pelo “amor”, talvez esteja revelando uma forma encontrada de humanizar o debate político acerca da questão agrária. Valendo-se da questão fundiária podemos encontrar ainda uma crítica, bem em consonância com os debates daqueles idos que se estruturavam entorno das discussões sobre as relações sociais de produção e o conceito de propriedade: “É preciso ter terra prá morar/E o trabalho que é teu, ser teu/Só teu, de mais ninguém”. É mesmo a idéia de *mais valia* que está sendo problematizada neste trecho da canção. Mas aos olhos do *eu poético* a falta de terra onde se possa plantar é apenas um dos problemas identificados. No mesmo movimento de arrolamento de problemas que demonstram a precariedade de condições de sobrevivência canta que não existe “nação para viver” e nem “voz livre para cantar”. Outro procedimento textual a ser notado é a ocupação do refrão por falas oriundas de orações. Neste caso, o procedimento aproxima a canção de *Reza*, mas por se tratar de texto pronunciado em dialeto africano, a canção dialoga também com *Arrastão* e *Zambi*, já que ambas acionam elementos de culturas africanas assimilados e

ressignificados em terras brasileiras. O clima melódico deste samba é predominantemente triste e grave com pitadas de exortação. Os pontos de tensão acontecem nos momentos em que o andamento é alterado para destacar o trecho que evoca recitativos de crenças religiosas africanas. O possível estribilho também tensiona com a execução de um intervalo de quinta diminuta, que recai sobre a palavra “Pai”, marcado pelo acento dos instrumentos que acompanham: “Avê meu *Pai*, O teu filho morreu/ Salve meu *Pai*, teu filho cresceu”. Quanto ao arranjo é interessante destacar a função que o coro e a bateria cumprem. O abafamento das peças da bateria, ao se aproximar da sonoridade de tambores rituais, dão o tom solene à fala com o Sagrado. O coro lança mão de dissonâncias num arranjo vocal que imprime uma tensão aos ouvidos acostumados com cantos homofônicos e intervalos consonantes. A interpretação vocal também revela algumas estratégias expressivas da canção. O intérprete, dado sua voz contida de pouca amplitude, imprime de maneira satisfatória o que a canção solicita. Um grave atingido parcialmente e um agudo revelado com algum esforço. A execução do canto nos momentos de entoação das palavras que estabelece conexão com o mundo do Sagrado é realizada numa região bem grave, o que imprime certo tom solene. Nas demais partes, por se tratar de uma recomendação/exortação, o cantor dá um salto de uma oitava e um tom e aciona a região aguda da tessitura revelando uma forma mais enfática de se dizer/cantar. Dessa maneira, ele reforça a severidade das orações e o apelo eufórico das lutas.

*Zambi* e *Resolução* são duas outras canções capazes de criar um terceiro eixo dialógico. Cada uma, a partir do seu argumento e dos seus respectivos protagonistas, diz sobre o momento preciso da tomada de decisão que exige uma ação. Os textos de ambas, primeiramente, remetem ao momento imediatamente anterior a um posicionamento que vai se mostrar combatente, descrevendo ou insinuando o esmorecer do homem submetido a um estado de coisas imposto; homem cansado, em estado letárgico, que, num movimento de soltura das amarras, livra-se do “tronco”, ganha fôlego e coragem para buscar a liberdade.

*Zambi*, com sotaques de bossa nova<sup>111</sup>, aparece como um samba estilizado por sotaques regionais que utiliza alguns elementos contrastantes ainda que comedidos. Nela o sujeito da ação define o momento da soltura dos grilhões, da recuperação da vida, da superação do cansaço e, conseqüentemente, do ingresso na luta pela mudança da realidade ao entorno: “chega de viver na escravidão/é o mesmo céu/o mesmo chão/liberdade, liberdade/é lutador/faca cortando/talho sem dor/é o mesmo sangue/ é a mesma cor”. O *eu poético*, na terceira pessoa, conta a história da resistência quilombola de Zumbi e evoca a fala do rei de Palmares através do discurso direto em primeira pessoa. Não há interlocutor definido, como outras canções que já analisamos. Isto pode, pelo avesso, dizer sobre uma plêiade de possíveis interlocutores. No entanto, faz-se possível supor que o dito pretende alcançar aqueles capazes de fazer uma leitura heróica do ato ou de se reconhecer naquela história. A canção, em seu texto poético, traz como discussão central a busca da liberdade de um povo através da história de Zumbi. Não sabemos qual foi a motivação primeira que impulsionou a composição da canção. Já sabemos, porém, que por alguma coincidência Vinícius de Moraes ao escrever a letra retomou o tema que Edu havia deixado de lado quando tentou por si só resolver a porção poética da canção. Mas aqui vale lembrar que *Zambi*, após o advento da peça *Arena Conta Zumbi*, provavelmente fora submetida a outras leituras e ressignificações, dado o contexto de circulação da canção e sua participação num todo comprometido abertamente com a metaforização da saga de Palmares para dizer sobre lutas de quaisquer povos que estejam sob jugo de alguém que lhes prive a liberdade. Isso posto, lembremo-nos que estamos no ano de 1965. Claramente observamos a conformação de um ato de contestação ao regime ditatorial que mantinha as rédeas do país em suas mãos. Musicalmente falando, a melodia não se mostra investida de pontos de tensão relevantes – sendo talvez o salto de Sol para Fá bemol

---

<sup>111</sup> Digo com sotaque, pois é visível a divisão rítmica do samba, só que, executado em compasso quaternário, ao invés do tradicional binário, recurso que amplia a possibilidade expressiva da performance uma vez que o instrumentista transita, a todo o momento, entre o samba e os dedilhados que ponteiam a viola.

em “É o mesmo adeus” a mais significativa. O clima é predominantemente calmo e o violão com o bordão em Ré - trazendo uma gravidade ao trecho em que ele é responsável pelo o motivo musical – apresenta-se como o único instrumento acompanhante, por isso mesmo ele cumpre o papel de ser pungente num determinado momento e apaziguador em outro. Esses matizes interpretativos podem ser percebidos escutando as variações de intensidade que aparecem conforme o trecho cantado. Existe de forma evidente uma ligação entre intensidade interpretativa e o elemento semântico. Além disso, a utilização de pausa e *rallentando* como efeito expressivo dá o *time* da conscientização; coloca a marcha em movimento. Quando do chamado à liberdade a música alavanca o texto, aumentando os ataques nas cordas; a *performance* se torna mais visceral, pungente; a dinâmica sobe e encontramos mais incidências de acordes maiores, ainda que alterados<sup>112</sup>. O mesmo acontece quando da ressurreição do espírito lutador de Zumbi em Ganga Zumba, onde tais artifícios são utilizados novamente. A mescla da divisão rítmica do samba e os dedilhados que remetem aos ponteiros fornecem, supostamente, significado ampliado, sensibilizando um contingente maior de receptores, não se restringindo aos signos da tradicional música popular urbana do Rio de Janeiro – no caso, os sambas e choros.

Enquanto isso, *Resolução* executa o movimento a partir de um mote existencial. O *eu poético* trava uma batalha com alguma coisa não dita. Apesar de anunciar que vai dizer algo a alguém – “É tempo de dizer quem sou” - o texto mostra um sujeito que discute rumos tomados por ele mesmo. Lá pelas tantas, um “Não” muda o rumo das reflexões e revigora certa esperança em continuar travando a batalha. No entanto, o principal interlocutor do *eu poético* é sua própria consciência. Num primeiro momento, ele está prestes a ser derrotado

---

<sup>112</sup> Os acordes maiores, segundo uma tradição de escuta que se construiu, são geralmente utilizados com a intenção de se obter efeitos expressivos que remetem uma sensação confortável aos ouvidos, sem tensão, descontraído, sonoramente “alegre”. No entanto, isso não é uma regra e nem algo que se comprove apenas pelas leis que regem o signo sonoro. Quanto à alteração de acordes, diz respeito aos mecanismos de inserção ou eliminação de notas, que extrapolam o modelo fundamental (as tétrades), que compreende tônica, terça (maior ou menor), quinta (justa), sétima (maior ou menor) no sentido de uma construção harmônica que pretende alcançar efeito diferenciado, contrastante. Para conhecimento básico da questão ler LACERDA, 1961.



pelo cansaço, mas encontra vigor e esperança em sua história vivida. Quanto ao clima predominante da canção podemos dizer que é alegre, embora encontremos alguns traços de lirismo e a tonalidade seja menor. O único ponto de tensão é quando ocorre uma estrofe cuja melodia nos traz algum estranhamento, dado o padrão de escuta e uma certa expectativa que a linha melódica e a cadência condiciona. Outro fato importante gerador de estranhamento é o intervalo de quinta diminuta utilizado para iniciar a “nova” linha melódica – “Mas se a esperança vai me deixar/E nem mais vou saber chorar”. Neste momento, o piano também deixa de lado sua função harmônica e se esvai em glissandos, marcando o trecho e o diferenciando da primeira parte (recurso narrativo). O intérprete também altera seu gestual quando arrisca uma impositação dando contornos de dramaticidade ao trecho. Nos demais momentos da canção, o cantor arrisca deslocamentos de sílabas dando sensação de balanço e suingue. Pela descrição podemos perceber que *Resolução* é uma das canções cuja correspondência entre letra, melodia e arranjo não ocorre em sua plenitude. Entendo que existe algum descompasso entre as instâncias, pois a temática da letra, existencial com contornos líricos, não acha correspondência perfeita num acompanhamento de bossa nova com uma formação instrumental jazzística. Neste caso, o arranjo ao invés de solucionar a falta de correspondência semântica retira a densidade dramática da poesia. A voz grave e moderada chega a realçar o tom dramático da letra quando o arranjo passa a “jogar junto”. Porém, isto acontece apenas no B, trecho onde ocorre o estranhamento já mencionado. No mais, ainda que a voz seca, sem ornamentos, esteja em conformidade com a intenção da letra não surte efeito e não altera a impressão deixada pela canção.

### **Edu Canta Zumbi**

FIGURA 8:



*Foto da capa do elepê com a trilha de Arena Conta Zumbi. Arte de Carlos Scliar. Imagem retirada do site oficial de Edu Lobo.*

O elepê *Edu Canta Zumbi* (1965) talvez seja o mais importante documento com o qual nos deparamos, capaz mesmo de ser revelador quanto ao processo de engajamento e politização da obra de Edu Lobo. Gravado pela Elenco, apresenta as canções da peça *Arena Conta Zumbi*. Tem como arranjador o maestro Guerra Peixe e Aloísio de Oliveira como produtor. As canções são apresentadas num formato que busca aproximá-las do seu lugar original, ou seja, o proscênio. Todavia, isto só ocorrerá plena e satisfatoriamente na distribuição da trilha sonora pela Som Maior num elepê homônimo à peça (eleito o principal objeto de confronto). Ali se soma às canções as falas dos personagens em atuação valendo-se de textos e letras adicionais escritas por G. Guarnieri, Augusto Boal e Vinícius de Moraes. Se cotejarmos as canções de modo que a relação estabelecida com a cena seja apartada – ao menos parcialmente, como no elepê de Edu Lobo - para logo depois nos submetermos à fruição das mesmas devolvidas agora inteiramente ao palco teremos que necessariamente problematizar as possibilidades de recepção e de significação em relação às diferentes escutas que efetivamente se apresentam. Mais ainda, se logo após tomamos contato com as canções em plena ribalta, mas interpretada e emitida pelos próprios atores em pleno ato interpretativo teremos a exata noção de que impressões completamente díspares são capazes de serem construídas dependendo do procedimento de escuta estabelecido. Passemos à análise das canções, mas antes se faz importante reproduzir os textos presentes na contracapa do elepê,

que dizem sobre a importância da canção de Edu Lobo para peça, além de apontar a já mencionada estratégia dos homens de teatro ao se aproximar do cancionista popular com vista à revitalização da arte e à popularização do espetáculo. Os textos são bem elucidativos e reiteram os argumentos apresentados até aqui:

O teatro brasileiro dá uma prova de vitalidade ao buscar novos caminhos, ao promover novas formas de espetáculo. E nessa busca não hesita em incorporar à moderna música brasileira seus valores mais legítimos numa aventura comum. Não fosse esse saudável espírito de pesquisa e não teríamos "Arena Conta Zumbi". Não faríamos, sobretudo algumas das mais belas páginas do nosso cancionista popular e a reafirmação do talento de Edu Lobo, então apenas o garoto do "Arrastão". Na peça de Guarnieri e Boal canta-se a liberdade. Canta-se a liberdade sonhada pelos negros da República dos Palmares, sonhada por tantos, ainda hoje, negros e brancos de tantos Palmares (DIAS GOMES).

Esther Scliar também pontua:

Há duas concepções em relação à música de teatro. A primeira considera a música como elemento decorativo e em última análise, um veículo capaz de tornar o espetáculo mais vivo e acessível. A segunda corrente acredita na possibilidade da música contribuir com sua linguagem para intensificar o conteúdo expressivo da peça. Quando assisti "Arena Conta Zumbi" senti que a música poderia desviar minha atenção do espetáculo, tal o meu fascínio. Surpreendeu-me o fato de que um jovem autodidata usasse o contraponto, inclusive um cânone, como se já estivesse familiarizado com estas técnicas pelo estudo. Não que houvesse a preocupação de artifícios, pois a linguagem era simples e fluente. Apesar disto não me distraí do espetáculo, pois Edu, servindo-se das constâncias afro-brasileiras, explorou seus contrastes e ostinatos, dinamizando-os não somente em função da marcação coreográfica como também em relação aos propósitos da mensagem.

O elepê conta com 12 faixas, mas não será necessária a avaliação de todas elas. Optamos por aquelas que de forma mais contundente podem ajudar a compreender a politização do código musical e incrementar o argumento apresentado. Começamos por *Upa, Neguinho* canção lançada pela peça, regravada tantas outras vezes por intérpretes diferentes – inclusive por Elis Regina – e que se consagrou como modelo de canção de protesto - para usar um termo corriqueiro e adequado à época.

*Upa, Neguinho*, a partir da escuta do elepê em questão, tem como tema geral o que a juventude de um "negrinho" é capaz de mobilizar. O *eu poético* se coloca como a fala de

alguém mais experiente que exorta e elege o “negrinho” como aquele que vai ser alvo de seus ensinamentos em busca por liberdade. A imagem poética utilizada é a do escravo ainda criança, objeto da esperança que os adultos depositam no alcance de um estado de liberdade vindouro. O léxico e a sintaxe buscam desvelar uma forma de tratamento daquela comunidade ao apresentar uma coloquialidade acentuada. O clima predominantemente alegre revela uma melodia cujas tensões são sempre resolvidas ao final de cada estrofe. A tensão mais importante é aquela que anuncia a segunda parte da canção – “cresce neguinho me abraça/cresce e me ensina a cantar” – quando ocorre o salto de uma oitava (Lá a Lá) com a melodia ensaiando um distanciamento da tônica - terça menor descendente seguida de uma quarta justa descendente chegando ao Ré sustenido, quando a tônica é o Ré natural ou bequadro- mas repousando ao fim da estrofe de quatro versos. A canção apresenta, como em tantas outras, traços modais. Violão (com o bordão em Ré), bateria, atabaque (que doa o sotaque afro e indica coletividade), baixo, palmas e coro são os elementos acionados pelo arranjo. Deve-se destacar o papel peculiar de alguns deles na narrativa. Os atabaques, por exemplo, só aparecem quando a fala está direcionada à coletividade. Quando o diálogo é entre o *eu poético* e o “neguinho”, retiram-se da cena sonora. Da forma como são acionados, doam uma sonoridade peculiar que também designa um certo lugar cultural. O coro, por sua vez, apresenta uma *performance* onomatopaica e responsorial reiterando a idéia do coletivo. Ele é fundamental para dizer sobre o mote principal da peça – idéia de uma nova geração crescendo e ajudando a coletividade a recuperar um estado de liberdade. As palmas também são responsáveis pelo traço comunitário. Enquanto isso, a voz do intérprete, no caso o próprio Edu, deixa um ar épico – timbre grave, voz sem ornamentos, seca, precisa – ao mesmo tempo em que contradiz o tom epopéico ao articular a prosódia de maneira irregular, seguindo os acentos deslocados das síncopes, traço singular de nossa música popular e que remete ao

gingado malandro dos bambas do Estácio, das casas das tias baianas, da “Pequena África<sup>113</sup>” do Rio de Janeiro. A conformidade encontrada entre letra e melodia é algo a ser reparado nesta canção. A relação de diálogo é tão afinada que no momento em que o texto poético evoca verbalmente um movimento ascendente, “cresce neguinho”, a melodia dá um salto de uma oitava, atingindo a nota mais aguda da tessitura e ocupando aquela região, o que ocasiona, dado nosso padrão de escuta, uma nitidez e vigor maior à melodia bem de acordo com o vocativo.

Continuando a análise de *Upa, Neguinho*, julgo ser revelador o confronto da versão de Edu Lobo em *Edu Canta Zumbi* com a versão escutada no elepê *Arena Conta Zumbi* (1965). Ao realizarmos este procedimento nos deparamos com uma possibilidade completamente diferente de construção semântica. Os enunciados contidos nas canções se abrem a um leque de interpretações bem mais amplo daquele que vimos na primeira versão. Os parâmetros poéticos e musicais da canção são os mesmos, não sendo necessário reexaminá-los. Porém, a interpretação é a grande responsável pela alteração perceptiva. Ao nos debruçarmos sobre a versão do elepê *Arena Conta Zumbi* evidencia-se o procedimento de escuta daqueles que fruíram as canções no espetáculo teatral.

A interpretação é diferenciada desde o início, quando a faixa se inicia com a fala de um quilombola relatando o encontro de Ganga Zumba, primeiro grande líder de Palmares, com um “negrinho”:

*Quilombola:* E Ganga Zumba lá vai pela estrada, demandando quilombo, Palmares na distância. Ganga Zumba, Olá! Vai alegre!

*Quilombola:* Ganga Zumba! Ganga Zumba! Cuidado! Cuidado!

*Ganga Zumba:* O que é?! Ei, cafungi! O que faz aqui perdido? Ei, negrinho!

*Quilombola:* O negrinho sorria um sorriso tão sem dente, que Ganga estourou numa gargalhada! (risos)

*Ganga Zumba:* Ai, cafungi da minha esperança! Cresce logo, fio! Que a gente tá precisando de braço. Que o quê, deixa tá. Que quando for tão grande

---

<sup>113</sup> Circunscrição imaginada a partir da reunião dos bairros Cidade Nova, Saúde e Catumbi no Rio de Janeiro do início do século XX, onde havia uma concentração de negros – oriundos de vários cantos do país – que revigoravam seus laços identitários ao acionar a ancestralidade a partir da prática dos costumes religiosos, musicais, enfim, culturais.

que possa entender as coisa elas vão ser bem diferente dessas de hoje, viu?!  
Upa, negrinho! Upa! Upa, negrinho!

A interpretação vocal que segue acompanhada ritmicamente por uma bateria, harmonicamente pelo violão e por uma flauta em contraponto é bem enxuta e realça o papel das vozes, intérprete e coro. O texto inicial traz a canção para compor a história de Palmares e informa ao ouvinte que a voz do intérprete é a voz de Ganga Zumba, voz de comando, voz daquele que almeja uma realidade futura diferente daquela precária, contra a qual travam a batalha. No “cafungi” deposita-se a esperança de que os seus braços, quando adultos, sejam braços livres. A voz que interpreta a canção não se preocupa com uma afinação precisa, mas com uma ambientação que deixe o diálogo verossímil, mais perto da realidade do povo de palmares, do “povo brasileiro”. O coro, muito acionado, revela ainda mais a coletividade apresentando vozes rascantes, guturais, comuns, o que talvez importe para deixar o processo receptivo ainda mais distinto. A canção se fecha à capela com um coro que se preocupa muito mais em passar a idéia de uma realidade compartilhada, de uma coesão objetiva em torno de uma proposta, do que apresentar um acabamento musical adequado. Foi assim que os primeiros receptores desta e das demais canções que ambientam a peça fruíram-nas. Lembrando que a peça contou com mais de quinhentas apresentações por todo o Brasil entre os anos de 1965 e 1968, fica patente a importância desta possibilidade de recepção da obra, que antecede o contato com a canção através do elepê de Edu Lobo.

As impressões se repetem ao analisarmos as demais canções que se apresentam num e noutra elepê. Partindo do registro fonográfico feito por Edu Lobo, *Tempo de Guerra* é uma canção que apresenta como mote geral a fala de alguém que identifica o tempo presente com um tempo sombrio de guerra, que exige tomada de posição daqueles que pretendem alterar o estado de coisas, que buscam alcançar uma “terra da amizade”. O *eu poético* em primeira pessoa adverte, admoesta, ensina, dá lição feito um sábio capaz de vaticinar sobre o tempo e

as coisas. Solicita àqueles que o prosseguirem, caso tenham a oportunidade de viver o tempo da realidade pela qual se está lutando, que não se esqueçam do caminho e do esforço dispensado durante o trajeto, exercício este de valorização das vidas dispensadas e entregues à batalha pela liberdade. A letra não evoca diretamente o contexto discursivo da peça. Não há vestígio ou indício algum que acione a luta palmarina. Pode, portanto, ser acionada como algo que diz respeito a qualquer tempo, até mesmo o presente. Tão descolada do contexto é a poesia que a citação ao condenar falas que digam sobre *amor e flor* executa a decantada crítica sobre a alienação da bossa nova e dá pista concreta sobre o que coloca em jogo aquele produto teatral. O “clima” da canção é soturno e triste. As tensões são prolongadas, sobretudo no início da canção. Como existem várias partes, diferenciadas pelo andamento empregado, as tensões são retomadas constantemente a cada seguimento sem que exista o acionamento constante da tônica. Apenas violão e coro em cena. Enquanto o primeiro executa um acompanhamento mais homofônico, de acordes fechados e densos, o segundo, como de praxe, doa a idéia de coletividade. É preciso destacar a confirmação do “clima” e mensagem observados na letra pelo “clima” da melodia. Para uma letra “sem sol”, uma melodia com poucos repousos, muitas tensões, intervalos menores e cromáticos. Já o arranjo, enxuto, realça a gravidade, aspereza, crueza que está sendo exposta pela canção.

Enquanto a versão de Edu Lobo para *Tempo de Guerra* trabalha o andamento entre o extremamente lento, que dissolve a sensação rítmica, passando por alterações sutis que agilizam o percurso musical e retrocede, recuperando o movimento lento ao sabor da interpretação, na peça prevalece uma execução concentrada num andamento um pouco mais ligeiro. Se a primeira ressalta a gravidade da mensagem, a segunda traz um tom menos de lamento e mais de incitação e encorajamento. O texto inicial, salvo uma frase introdutória, tal como em *Upa, Neguinho*, com a melodia da canção executada por violão e flauta em background, não difere daquele cantado por Edu. No entanto, agora não é interpretado

melodicamente e, sim, recitado. Este procedimento interpretativo aprofunda a idéia de aconselhamento, mas também reforça a idéia dialógica estabelecendo um contato através da fala que aproxima os interlocutores. Aqui está o trecho:

Para governa teu povo, menino, ouve os conselhos bons da gente que teve luta! Eu vivo um tempo de guerra. Eu vivo um tempo sem sol. Só quem não sabe das coisas é um homem capaz de rir. Ah, triste tempo presente em que falar de *amor e flor* é esquecer que tanta gente tá sofrendo tanta dor!

Após o intróito recitativo a canção assume um formato de samba, alavancando uma interpretação mais incisiva especialmente durante o pronunciamento do texto que é enxertado nesta versão:

Todo mundo me diz que eu devo comer e beber. Mas como é que eu posso comer?! Mas como é que eu posso beber, se eu sei que eu tô tirando o que eu vou comer e beber de um irmão que está com fome?! De um irmão que está com fome! De um irmão que está com sede! De um irmão! Mas mesmo assim eu como e bebo. Mas mesmo assim, essa é a verdade. Dizem crenças antigas que viver não é lutar. Que sábio é o que consegue ao mal com o bem pagar. Quem esquece a própria vontade. Quem aceita não ter seu desejo é tido por todos um sábio. É isso que eu sempre vejo. É a isso que eu digo não!

Depois do incisivo “Não” a canção se inicia pela estrofe que encerra a versão de Edu Lobo, parte mais pungente que anima os espíritos e os convoca à luta: Eu sei que é preciso vencer /Eu sei que é preciso brigar /Eu sei que preciso morrer/Eu sei que é preciso matar. O coro a todo o momento acionado corrobora o canto do intérprete numa reunião de vozes comuns, sem a perícia interpretativa dos cantores, evocando as mesmas impressões relatadas em *Upa, Neguinho* quando identificada a opção pelo despojamento da fala cotidiana.

E por último façamos a análise de *Zambi* começando pela interpretação de Edu Lobo. A canção, como se sabe, traz em seu argumento central a saga dos negros de Palmares. O *eu poético* em primeira e terceira pessoa narra as batalhas e as sucessivas mortes de seus líderes e guerreiros substituídos, sempre que preciso, por um novo Ganga (mestre). Diz também sobre ensinamentos morais e liberdade. O léxico utilizado indica ocorrência de africanismo e sintaxe irregular com a inclusão de construções repetitivas cujo valor semântico extrapola o



elemento vernacular. Mais precisamente, as repetições revelam um movimento cíclico de reafirmação da luta e de suas lideranças guerreiras: Zumbi, Ganga Zumba. Quanto aos parâmetros musicais, melódico e harmônico, podemos dizer que as soluções de repouso são constantes. Não há tensões inconclusas e que se destaque por um desenlace tardio. Para resoluções poéticas curtas, soluções de tensão ligeiras. O “clima” é predominantemente épico. Baixo, violão, coro, percussão são os instrumentos presentes acionados pelo arranjo. O coro e violão são os elementos de maior destaque na orquestração. As vozes masculinas, por um recurso técnico de balanceamento do panorama esterofônico, são concentradas à esquerda de quem ouve. As femininas, à direita. Ambas realizam um canto responsorial (noção de coletividade) muitas vezes resolvendo a tensão que a voz guia não solucionou. Assumem linhas melódicas em contracanto e reforçam o bordão, afinado em Ré, cantando-o em uníssono. O andamento transita entre o extremamente e o moderadamente lento, sem chegar numa execução que se pretenda ligeira. O cantor faz uma interpretação vigorosa, firme e áspera, que trabalha intensidades variadas conforme a dinâmica da história cantada, tudo em conformidade com o tema e o eixo argumentativo da canção. A dramaticidade e o tom épico são doados, sobretudo, pelo arranjo. Exemplo disto encontramos na última parte da canção. Nela revela-se a morte de Zumbi, “É Zumbi morrendo/ Ê, ê, é Zumbi”, num movimento lento, dosado, em *rallentando*, para depois, num crescendo equilibrado e revigorante desembocar na continuidade da luta de Zumbi em um novo Ganga: “Ganga-Zumba/ Êi,êi, vem aí/ Ganga-Zumba/ tui, tui, tui, tui, é Zumbi/ Ganga-Zumba/ Ê, ê, é Zumbi”.

*Zumbi*, em *Arena Conta Zumbi*, chama-se *Zumbi no Açoite* e logo de início através de um texto introdutório, acompanhado por um “canto-pano de fundo” coletivo e circular - “É Zumbi no Açoite/ Ê, ê, é Zumbi/É Zumbi tui, tui, tui, tui, é Zumbi” – estende a crítica contida na peça revelando certamente seu escopo:

O número de mortos na campanha de Palmares, que durou cerca de um século, é insignificante *diante do número de mortos que se avoluma ano a*

*ano na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zumbi, prestamos uma homenagem a todos aqueles que através dos tempos dignificam o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajude o homem. (grifo meu).*

A interpretação repete os mesmos artifícios já mencionados nos outros cotejamentos: vozes descompromissadas com afinação e demais acabamentos sonoros que aproximam a enunciação da fala cotidiana, coro edificando a imagem de coletividade, acompanhamento enxuto, mescla de interpretação musical e dramaturgica. Vale apenas destacar, para além disso, o movimento ascendente do coro que protagoniza a última parte da canção. Tal como a versão de Edu Lobo, existe um incremento interpretativo para que haja consonância com as mensagens poética e melódica. Se na primeira versão, o crescendo é “equilibrado e revigorante”, na segunda tais predicados são levados ao paroxismo, encerrando o movimento entusiasticamente, visceralmente, com as vozes pronunciando quase aos berros que “Ganga-Zumba/ Êi,êi, vem aí/ Ganga-Zumba/ tui, tui, tui, tui, é Zumbi”.

## Edu e Bethânia

FIGURA 9:

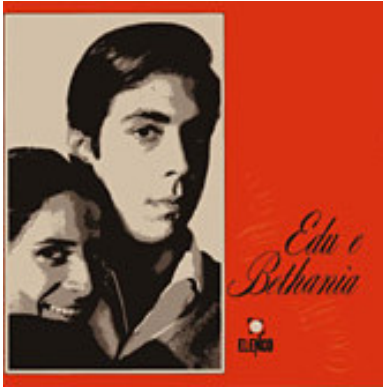


Foto da capa do Elepê de Edu Lobo e Maria Bethania. Imagem retirada do site oficial do artista.

Em 1966, Aloísio de Oliveira lançaria pela Elenco um elepê que reuniria dois dos destaques da nova música popular brasileira, filha da bossa nova, e que levou como o título o próprio nome dos dois intérpretes: Edu & Bethânia. Tal junção fazia mais do que convergir o talento de dois jovens músicos, de certa forma já conhecido do público em geral, que viam suas carreiras ascenderem rapidamente. O primeiro por ter levado a Viola de Ouro com *Arrastão* em 1965 e por ter suas canções incluídas em trilhas de peças de teatro que gozaram de algum prestígio. Como já vimos, Edu Lobo se tornou prontamente um ídolo jovem e um músico aclamado. Bethânia, por sua vez, abriu caminho para a entrada dos baianos no cenário artístico ao substituir com sucesso Nara Leão no espetáculo *Opinião*. Sua voz áspera, “seca”, nordestina, se encaixou perfeitamente aos arranjos de Dori Caimmy para as canções que estruturavam a peça. Destaque para *Carcará*, de João do Vale, que deu projeção e visibilidade a interprete. O encontro de Edu e Bethania, porém, significava mais. Ali se dava o encontro de duas figuras públicas que, aos olhos militantes de um público cativo, estavam “empenhados” na politização e popularização das artes. Evidentemente que estamos problematizando aqui este “empenho”. Mas não há como negar que existia a impressão,

comungada pelo contingente já amplamente retratado aqui, de que tais artistas produziam uma arte compromissada com as questões sociais, que por sua vez retinham a atenção dos que se afiguravam como vanguarda política. O Edu, por tudo aquilo que já fora arrolado até aqui. Bethânia pela sua participação no espetáculo *Opinião*. O encontro também representa a efetivação de um encontro nordestino. É o encontro de um nordeste acionado por reminiscências, à distância, do qual a obra do carioca Edu Lobo se vê impregnada, com um nordeste experienciado cotidianamente pela baiana de Santo Amaro da Purificação. Por tudo isso, o elepê elege e reuni ritmos e temáticas afeitas à realidade nordestina, tão explorada naquele momento como espelho da miséria do país do sol, do sal, mas, sobretudo, do sul. Dizer sobre o nordeste nos idos de 1960, momentos primeiros de atuação da Sudene, é dizer sobre diferenças sociais, sobre fome, sobre problemas fundiários, alvos diletos da crítica proferida contra o estado de coisas em que se via o Brasil, mesmo que o tema central do canto não evoque diretamente o conteúdo político.

O álbum, sim, traz uma sonoridade nordestina sem, no entanto, descaracterizar o aspecto formal que consagrou as composições de Edu Lobo. Isto quer dizer que não encontramos ali o baião, o xote, a sanfona, a zabumba, o triângulo. O nordeste não é experimentado assim. O que se escuta mesmo é a bossa nova de Edu Lobo. Ou melhor, a MPB de Edu. No elepê algumas canções gravadas anteriormente compõem o repertório, tal como *Upa*, *Neguinho*, *Borandá* e *Sinherê*, esta última, interpretada neste álbum por Bethania, compõe originalmente a trilha de *Arena Conta Zumbi* sob o nome de *Venha Ser Feliz*. Das que restam escolhemos cinco delas para analisar e repetir o procedimento que vimos realizando até aqui.

Começamos por *Candeias* o lugar de bem-viver cantado por Edu Lobo. O tema diz sobre alguém que deixa a cidade grande (terra nova) para voltar ao seu lugar de origem. Volta não só para o seu lugar, mas para o seu amor. Reencontra as tradições e o *modus vivendis* de

uma cidade pequena, interiorana, litorânea. Imediatamente convoca-se a imagem poética do migrante desenraizado<sup>114</sup>, que não esqueceu suas origens, sua terra, seus costumes e tomou caminho de volta sem olhar para trás: “da terra nova/ nem saudade vou levando”. O *eu poético* em primeira pessoa, fala consigo e com a amada, que o espera em Candeias. O “clima” da canção é calmo, com andamento moderadamente lento, que reproduz certa placidez sem induzir uma escuta que remeta á tristeza. A tensão melódico-harmônica se concentra nas estrofes de oito versos (A). No refrão, tudo se encaminha para a solução ao final do quarto verso. Um trio de formação jazzística - violão, bateria e contrabaixo acústico - divide a interpretação com o cantor sem, no entanto, alterar o sotaque de samba, tal como ocorreu no primeiro elepê de Edu Lobo. Existe a completa correspondência entre poesia e melodia. Onde o texto e o argumento poético são mais extensos a construção melódica também se alonga adiando uma solução de repouso. O arranjo, bem contido, mantém discrição em sua função narrativa e destaca o intérprete vocal, que imprime certo ar nostálgico e lírico.

Uma figura poética constantemente presente nas composições de Edu Lobo é convocada a “navegar” no mar de *Candeias*. Digo sobre aquele cujo caminho “vai pro mar”. Pescadores, jangadeiros. Dessa vez, o homem do litoral “deixa a praia” num *Veleiro*, nome desta canção. O tema geral é o chamado de partida de um navegante que sai para o mar em função do seu destino. Ele não para em praia alguma porque sua vida é partir. Mas o faz com a certeza de conhecer os caminhos e de ter o braço tão forte quanto necessário for para comandar o leme que guia sua vida e a dos demais embarcados. O *eu poético* convoca em primeira pessoa “os seus” para ir mar adentro numa trajetória, que, segundo ele, é o rumo certo. Os interlocutores deste navegador são aqueles que por algum motivo são susceptíveis de embarcar naquele veleiro. Metaforicamente o chamado para o mar, dado as circunstâncias

---

<sup>114</sup> Para saber mais ver PAULA, STARLING e GUIMARÃES, 2006.

históricas, pode soar ou ser lido como exortação de auto-exílio. Frases como “tá na hora e no tempo/ vamos lá que esse vento/ traz recado de partir”, “Eu vou/ tanta praia deixando/ sem saber até quando eu vou/ voltar” e “ah, que o dia está perto/ e é preciso ir embora”, autorizam de algum modo essa inferência. Não se propõe aqui uma leitura interpretativa da canção, como se algo sub-repticiamente tivesse sendo enunciado, cabendo ao leitor a tarefa de revelá-lo. Na verdade, não se propõe leitura alguma. Levantamos apenas, tendo em vista as demais variáveis que possam ter colaborado para o entendimento daquilo que foi proferido musicalmente, possíveis leituras autorizadas e permitidas pelo próprio (con)texto.

Foquemos agora os aspectos musicais. Com um clima predominantemente épico, a melodia de *Veleiro* se caracteriza pelo encadeamento de tensão, uma chamando a outra, aparecendo poucos pontos de repouso, que no mais das vezes é apenas parcial (como se fosse uma forma de não interromper a “partida par ao mar”). A canção é estruturada em um movimento que não estaciona em uma tonalidade definitiva, realizando modulações constantes. O acompanhamento é orquestral, com destaque para contra-fagote, piano e cordas na introdução. Baixo, bateria, atabaque, violão são os demais instrumentos que aparecem na composição. O elemento rítmico é mais marcante do que o harmônico, principalmente pela presença do atabaque na primeira parte, responsável novamente por localizar culturalmente a fala da canção. Outro recurso narrativo e interpretativo acionado desde o primeiro elepê e que pode ser identificado aqui é o emprego de diferentes andamentos em partes distintas da canção. No caso de *Veleiro* ainda encontramos o emprego da “desdobrada” rítmica, aquela do final de *Arrastão*, recurso muito utilizado nas “canções de festivais” e que até então não havia aparecido novamente. Ela é executada como efeito expressivo na terceira parte da canção - “Anda, vem comigo que é tempo/ vem depressa que eu tenho/ o braço forte e o rumo certo” - que se inicia em um andamento bem lento e arrastado impulsionado posteriormente por um elemento rítmico que se desdobra em alguns trechos dando a impressão de aceleração,

momento onde se retoma o caráter identificador do samba, presente naquilo descrito aqui como a segunda parte da canção – “Eu vou/ tanta praia deixando” e “ah, que o dia está perto/ e é preciso ir embora”. É exatamente neste momento que identifico uma incongruência entre os parâmetros que constitui a canção. No B, ou segunda parte, o arranjo faz um comentário contrário ao propósito contido no elemento poético e posiciona-se em oposição à exortação de pressa. O chamamento continua, e cada vez mais urgente (Anda!). Ainda que a letra sugira pressa o andamento cai. O arranjo torna-se incongruente e frontalmente antinatural.

A próxima canção analisada é *O Tempo e o Rio* de Edu Lobo e Capinan. A poesia fala do tempo que se esvai e passa, traz o novo, o amanhã, o momento de alegria. Com este mesmo ímpeto deixa a agonia, o medo, o desespero para trás. O tempo que é processo, fluidez, desliza pelos caminhos da história como um rio. Também escoia pelas mãos do *eu poético*, que, em primeira pessoa, dialoga com o ser amado, mas também fala a um interlocutor desconhecido. Chama para um partir que é luta, mas que, mesmo prevendo trilhas de sombra e medo, vai desembocar num tempo de alegria. Poeticamente a transitoriedade da vida e das condições de existência é revelada na fluidez do tempo que, tal como as águas de um rio, não retrocede jamais. As águas de um rio e as porções de tempo sempre “estão”, inelidíveis, mas são outros a cada instante, a cada momento distinto da ampulheta. Ainda pensando a porção poética, seguir o tempo e não recusá-lo é buscar um novo estado de coisas, diferente daquele do presente, que se lhe parece sombrio e indesejado. Não há como deixar de imaginar, que, metaforicamente, exista uma crítica contundente ao tempo vivido nessa cena prosaica passada em alguma beira de rio do interior do Brasil. A música ratifica o texto poético a partir de soluções harmônicas e melódicas que resolvem as tensões ao final de cada uma das estrofes, optando por soluções de quase repouso constantes. O clima predominantemente triste é corroborado por um andamento lento. O violão é a única companhia, que pouco se compromete em acompanhar a voz. Este esvaziamento está de

acordo o canto solitário, lamurioso, quase sem resposta do seu interlocutor. Dado às circunstâncias interpretativas a atenção recai inteiramente sobre a voz grave, austera, sôfrega, que em muitos momentos parece se transformar em um instrumento de corda, tal como um violoncelo, para compensar o vazio do acompanhamento instrumental.

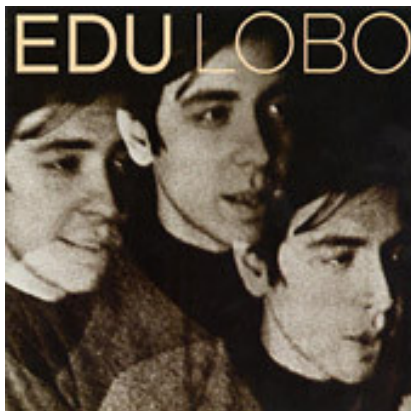
*O Tempo e o Rio* é a última canção do elepê, que se encerra deixando a impressão que apenas um filete de água deste rio restou ao final das doze canções. O suspiro final. A interpretação mínima, o arranjo mínimo, o desfecho extenuado, mas pungente de um álbum que, se inicia com canções viçosas, vividas, como *Upa, Neguinho!* e *Cirandeiro* (Edu Lobo e Capinan), com a qual lidaremos neste momento. O *eu poético* da canção fala em primeira pessoa e estabelece como interlocutor o cirandeiro, sujeito responsável por organizar a ciranda, dança de roda de origem portuguesa, repleta de trovas que determinam movimentos figurados. Trata-se de um desenvolvimento poético fundamentado em costumes e tradições do norte e nordeste brasileiro, filiação claramente identificada a partir da utilização de termos que indicam o regionalismo, tal como “estrelas” – boi que traz uma marca na testa. Um lirismo de tom nostálgico invade a marcha-rancho. A tensão melódico-harmônica mais destacada ocorre nas frases que antecedem o refrão - “no andor de nuvem clara”, “olhinhos do meu bem”, “de nos sete acreditar” – quando a melodia segue um percurso diatônico descendente para em seguida ascender em meio tom (sensível) e criar um incômodo resolvido na seqüência pelo refrão. Bateria, tuba, baixo, cordas e violão são os demais responsáveis pela instrumentação. As cordas são incumbidas de providenciar o lirismo. Tuba e bateria (acionada apenas através de ataques no contratempo) são destaques nos refrões, quando se põem a emular sonoridade de bandas de música de formação tradicional e interiorana, levando o movimento da ciranda para este lugar do espaço. Os cantores-intérpretes têm vozes rascantes e marcadas por uma contenção de ornamentos. Talvez isso deixe a interpretação mais próxima da realidade de uma manifestação musical popular tradicional, ao mesmo tempo lúdica e um



pouco brejeira. Tudo isso considerado, a canção é capaz de nos levar para o lugar da tradição, das manifestações da cultura popular.

## *EDU*

FIGURA 10:



*Foto da capa do disco de 1967 intitulado EDU. Imagem retirada do site oficial do artista.*

O elepê *Edu* lançado pela Philips em 1967 nos revela algumas alterações importantes em relação às produções anteriores que devem ser destacadas. A primeira delas é a constatação de uma preocupação cada vez maior com o elemento musical propriamente dito. Aos poucos, percebemos o descolamento do arranjo em vista do elemento poético, quando aquele deixa de ser agente ativo da ação interpretativa para se ater ao acabamento estético-musical. Neste álbum, são raros os momentos em que o arranjo se “pronuncia” com alguma ênfase, permitindo-se interferir na construção narrativa. A orquestração e a interpretação instrumental também modificam a cena sonora da canção afastando-a dos padrões de escuta populares. O quê erudito de Edu Lobo sobressai aos demais ingredientes da receita sonora que lhe consagrou nos três primeiros elepês. Nitidamente, Edu executa um movimento de sofisticação da forma de suas composições e caminha rumo a uma produção que se afasta do modelo festivaresco. Isto, contudo, não o afasta das questões e dos debates sobre a arte popular engajada, nem o retira dos festivais. Exemplo disto é *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Guarnieri) que foi uma das concorrentes no IV Festival da Música Popular Brasileira

(TV Record) em 1968 alcançando o segundo lugar, tanto na votação do júri especializado, quanto na votação do júri popular. *Marta Saré*, composta para a montagem teatral homônima de Guarnieri e que seria estrelada por Fernanda Montenegro, traz pitadas de impressionismo e muito se difere de *Arrastão e Ponteio*, está última vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), neste mesmo ano, 1967, de lançamento do elepê *Edu*. Ainda sim, não digo aqui sobre uma ruptura completa e efetiva empreendida por Edu Lobo com aquilo que vinha produzindo até então. Existe, sim, elementos que continuam sendo acionados e que são, talvez, os grandes responsáveis por dotar a sua obra de uma identidade que a torna inconfundível. Imediatamente, podemos apontar as regravações de *Candeias e Embolada* (de Edu e Guarnieri incluída no repertório de *Arena Conta Zumbi* como *Embolada das Dádivas da Natureza*) como um recurso para lastrear o elepê a partir de suas composições pregressas. *Canto Triste* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) e *Dois Tempos* (Edu Lobo e Capinan) ocupam o espaço aberto por canções como *Pra Dizer Adeus* (Edu Lobo e Torquato Neto) e *Só Me Fez Bem* (primeira parceira de Edu Lobo com Vinícius de Moraes), ambas integrantes do repertório de *Edu & Bethania*, espaço este reservado à poética lírica, passional e o apuro melódico. No entanto, importa mais a análise de três canções que apontarão com mais clarezas as continuidades às quais me refiro.

*No Cordão da Saideira* (Edu Lobo), abre o elepê e imediatamente apresenta ao receptor um exercício de reminiscência, onde Edu volta o olhar para o nordeste. Mais precisamente para a região de Recife e Olinda onde passou durante toda a infância suas férias escolares. E o faz acionando lembranças de tempos idos e de aspectos culturais com os quais teve contato, autorizando a suposição de que tenham sido importantes para a construção da sua personalidade artística, ao menos. Prova disso é a utilização de uma melodia incidental, que reproduz o canto do pregão dos ambulantes de Recife, escutado pelo artista em uma de suas passagens por Pernambuco quando criança: “Chora, menino/ Pra comprar pitomba”.

Passada o trecho incidental a canção adota um clima de nostalgia para dizer sobre o carnaval de um passado rememorado. O *eu poético* em primeira pessoa, relembra com saudade, os hábitos e costumes dos festejos de outrora. A fala nostálgica se pauta pela falta, pela constatação de um tempo presente que é de medo e que espanta os foliões: “Hoje não tem frevo/ Tem gente que passa com medo/ E na praça ninguém pra cantar”. As estrofes dizem sobre um tempo intranquilo que pode metaforicamente, a depender da leitura, dizer sobre as condições políticas da época. No papel de interlocutor, qualquer um que divida ou problematize as impressões do sujeito narrado. No entanto, aqueles que têm familiaridade com os aspectos relatados podem com mais clareza identificar a crítica realizada. Eis os localismos da fala: “Tempo da praia/ De Ponta de Pedra /Na caramboleira/ do bumba-meu-boi/Agulha frita, mungunzá/ Cravo e canela/ Tempo do curso na Rua da Aurora/ É moço no passo/ Menino e senhora/ Do bonde de Olinda/ Pra baixo e pra cima/ Do caramanchão”. Sobre o aspecto musical, o clima da canção é predominantemente nostálgico. Não há tensões que se destaquem e não estejam prevista pela cadência. Violão, baixo, violoncelo, flauta, bateria percutida com “vassourinhas”, violino, metais, coro são os demais integrantes da interpretação. Como se percebe pelo arrolamento dos instrumentos, o acompanhamento tem fortes colorações orquestrais. Baixo e caixa clara são constantes e responsáveis pela condução da marcha-rancho, que no fundo gostaria de descambar em um frevo. Os metais, as cordas e coro são acionados para fechar estrofes. O violino e flauta executam contrapontos. O coro aparece no refrão. Violão acompanha o cantor-intérprete polifonicamente. Quanto ao arranjo, como já anunciamos, preocupa-se mais com o apuro da forma. Vez ou outra arrisca alguns recursos narrativos bem discretos, como no momento em que aciona os metais e as cordas aos finais de estrofes para que se irrompa a próxima parte da canção.

O elepê segue com a *Corrida de Jangada* (Edu Lobo e Capinan), convocando outra imagem poética recorrente nas demais obras que precedem *Edu*: A imagem do pescador, do

jangadeiro que rumo para o mar deixando amores e paixões para trás. Na poesia emerge o chamado de um jangadeiro que vai para o mar, mas que guarda consigo a vontade de voltar o quanto antes. O *eu poético* em primeira pessoa, convoca aqueles que devem lhe acompanhar em sua ida para o mar: “Meu mestre deu a partida/ É hora vamos embora/ Pro’s rumos do litoral”. Ao mesmo tempo em que anseia partir deixa evidente toda a saudade, que acomete os que embarcam, dos que ficam. Assim, reforça o quanto pode que sua jangada é “procissão”, ou seja, independentemente do trajeto que se percorra retorna sempre à sua “igreja”, terra firme, e retoma o seu “rosário”, rezado no corpo de uma mulher. O samba ligeiro trás uma melodia de intenções alegres construída prioritariamente por semicolcheias e quiáleras. Faz uso, pois, de unidades métricas pequenas, que corrobora as construções poéticas recortadas: “Sou meu mestre/ meu proeiro/ Sou segundo/ sou primeiro”. A introdução apresenta a voz do cantor-intérprete eivada de eco e cordas que convocam e solenizam a partida. A iminente largada para o mar é dada quando entra o coro repetitivo, chamando a todo o momento para a partida: “É hora, vamos embora/ É hora, vamos embora”. Assistem e acompanham a “partida da jangada” cordas, violão, bateria percutida com “vassoura”, aro e contratempo. As cordas são acionadas para chamar a terceira parte, precisamente quando a melodia adia a solução de repouso: “Minha jangada não é navio, não/ Não é vapor nem avião/ *Mas carrega muito amor/ Dentro do meu coração*”. Quanto à interpretação vocal, nada de novo se percebe a não ser o recurso técnico que soma eco à voz do cantor-intérprete, numa tentativa de ampliar o alcance de seu canto que parece gritar a todos a urgência de se ir embora. O arranjo, reiterando, cada vez mais descolado do sentido poético, abre mão das possibilidades de intervenção na narrativa.

*Jogo de Roda* (Edu Lobo e Ruy Guerra) só agora gravada por Edu Lobo chega ao elepê com o status de finalista de festival. Edu tentou levar a Viola de Ouro no II Festival da Música Popular Brasileira de 1966 (TV Record) com *Jogo de Roda*, mas acabou sendo

preterido no certame que alavancou a carreira de Geraldo Vandré e Chico Buarque, ambos ganhadores, empatados em primeiro lugar, com *Disparada* e *A Banda*, respectivamente. A “capoeirada”, ao som do toque de atabaques, destoa no aspecto temático das demais glosas poéticas contidas no elepê. Ela exemplifica e retoma as opções feitas nos primeiros trabalhos de Edu. Estaria mais bem acompanhada se compusesse o repertório de *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo* ou de *Edu & Bethania*. Esta afirmação se apóia não apenas no que diz respeito ao elemento poético elegido como mote central, mas também pela opção interpretativa eleita pelo arranjo. Vejamos.

O tema geral diz do sujeito que lança mão de tudo o que tem e entra na roda de capoeira - ao que tudo indica - para vencer a dor, o medo e fazer surgir um mundo novo. O *eu poético* não tem nada a perder e arrisca a própria vida, a própria razão, na roda da história para transformá-la: “Jogo a vida, jogo a tarde/Jogo a faca e a razão”. Ele sabe que age fora da lei, mas opta por correr o risco. O que lhe dá segurança é a certeza que carrega sobre os caminhos e rumos que deve seguir. O alvo é a mentira, o medo, a noite de um mundo indesejado onde o mal é quem dá as cartas: “Ah, meu amor/ O mundo assim não pode ser/ É só tristeza e noite/ Pra se ver sozinho/ Estou no mundo/ Em que o mal é rei”. A fala é exortativa, convocatória, e o interlocutor todo aquele que quiser entrar na roda para manter seu impulso e alimentar os seus giros. Em síntese, evoca-se a imagem poética de alguém que abre mão de tudo para mudar o estado de coisas que lhe perturba. Alguém que se arrisca e leva os questionamentos e suas ações às últimas conseqüências. Posicionando o olhar na estrutura musical, a melodia apresenta solução às tensões ao fim de cada dois versos. Construções melódicas são curtas e repetitivas. O tom épico sobressai na segunda parte da canção com o aparecimento de um tímido naipe de metais (tímido demais para fazer frente aos versos que se cantam). Quanto ao acompanhamento, percebemos que a orquestra está ali. No entanto, destaca-se mesmo a função exercida pelo atabaque, que insinua a luta de um

capoeira, e pelo contrabaixo cuja cometricidade reafirma o pulso e a convicção do lutador. Os demais instrumentos, afora a contínua caixa clara percutida com vassoura a emular o chacoalhar de um ganzá, aparecem de maneira bem contida e sutil. Tal como em outros exemplos, existe correspondência entre clima sustentado pelos versos e intenção melódica: Para soluções poéticas curtas, soluções melódicas também curtas. O arranjo, talvez seja este o único exemplo deste elepê, timidamente interfere diretamente na narrativa, quando imprime um acompanhamento marcado, sobretudo, pelo percutir dos atabaques. Além disso, ao propor uma alteração de tonalidade na segunda parte da canção, elevando-a em um tom dá destaque e realça o chamado e a crítica incisiva que impulsiona o *eu poético* à roda.

\*\*\*

Ainda que ao final da análise empreendida fique em destaque a alteração dos padrões performáticos - que se tornam nitidamente distintos ao efetivarmos o cotejamento entre as primeiras escolhas norteadoras do desenho interpretativo do álbum de 1965 e as últimas opções encontradas no elepê de 1967 - existe a possibilidade real de se apontar também o conjunto de elementos que orienta a produção musical de Edu Lobo instituindo uma espécie de temário, que por sua vez coloca à disposição vocabulário e “imagens” (acústicas ou sonoras) próprias e afinadas com as condições históricas que assistem e participam do processo composicional. É exatamente esta dicção inaugurada pelo trabalho de Edu Lobo que será alvo da apropriação e do uso político de suas canções, feito articulado não por uma estratégia de Estado, mas pela fatia de um público militante, partilhantes e revigoradores de um imaginário, de um conjunto de representações onde parte da produção de Edu Lobo foi alocada e acionada ao sabor da orientação política da esquerda nacionalista.

## **M**ovimento Final – Ou Arremate

Desfiou-se ao longo dos capítulos precedentes o esforço de esmiuçar as relações entre o contexto histórico-político, a produção artística de um dado período e as possibilidades de politização da linguagem musical. Deve-se, portanto, a título de arremate realizar algumas inferências e destacar aspectos que porventura possam ter sido obscurecidos ao longo do desdobramento argumentativo.

Primeiramente, cabe dizer sobre aquilo que aproxima as obras dos compositores com as quais lidamos e que nos justifica a investigação comparada. Ary Barroso mesmo sendo, no primeiro momento, contrário às incursões que o samba fazia sob o rótulo de bossa nova – o flerte com a sonoridade jazzística era o grande responsável pela desconfiança do compositor mineiro – não deixou de ser referência àqueles artistas formados sob os auspícios deste “movimento”. Sua admiração por Tom Jobim, sua amizade com Vinícius de Moraes, sem falar na antiga parceria com Aloísio de Oliveira, principal produtor e divulgador dos nomes da primeira e segunda geração da bossa nova, dentre os quais Edu Lobo, tudo isso fez despertar sua estima pelo samba “novo” cheio de bossa, arrefeceu sua posição contrária à transigência entre samba e elementos estranho à estética nacionalista e o colocou na condição de “padrinho” daquele “movimento”. Mesmo os bossanovistas que empunhavam uma posição francamente iconoclasta à Velha Guarda da música popular, tratavam de salvaguardar ao menos as obras de Ary Barroso, Dorival Caymmi, e, a partir de Chico Buarque, Noel Rosa. Barroso morre no carnaval de 1964. Pouco antes já era possível encontrá-lo compartilhando e



participando das rodas boêmias com os “pais fundadores” da bossa nova<sup>115</sup>, algo que não seria possível, dado o gênio do compositor mineiro, acaso não houvesse acolhido a forma expressiva que aqueles “jovens” músicos propunham ao samba brasileiro, gênero este que carrega o adjetivo indicador da nacionalidade graças, em grande medida, ao nacionalismo musical de Ary Barroso. Eis um dos pontos de contato entre as obras de Ary Barroso e Edu Lobo.

De formas diferentes tanto os sambas-exaltação de Ary Barroso, quanto as canções do jovem Edu Lobo, foram apropriadas por um “espírito” nacionalista, por forças políticas que recorreram a produções de toda sorte para abastecer os canais de introjeção e disseminação de representações - com vocabulário, impressões, símbolos disponibilizados pelas canções daqueles autores - sintonizadas, afinadas, afeitas ao projeto político em curso. Ambas, portanto, alimentaram os canais de enculturação trabalhando como vetores informativos a partir da forja de um dizer repetitivo, seguindo a hipótese de que a insistência em se falar do mesmo tema, da mesma forma, utilizando os mesmos recursos acaba por forjar um modelo de se tratar, de se dizer sobre. Nessa linha, ao se repetir a fórmula de tratamento dispensada aos mesmos temas, com imagens poéticas e recursos musicais/interpretativos semelhantes (para não dizer idênticos em certos casos), acaba-se legitimando uma espécie de gramática para se cantar, no caso específico da obra de Ary Barroso e Edu Lobo, a nação e seu “povo”. Segundo Astréia Soares, “o fato de determinados elementos serem comumente repetidos, com sentido semelhante, na produção artística de um dado período, faz deles formadores de um sistema de signos que participa da construção da idéia coletiva de nação” (SOARES, 1998:110). As canções aqui analisadas, observando separadamente os dois casos, alcançam assim uma significação mais objetiva através da padronização rítmica, timbrística e interpretativa, como

---

<sup>115</sup> A famosa foto apelidada de *Totem* revela a adesão de Ary Barroso ao “movimento” Bossa Nova. Nela estão dispostos, tal como um totem, de baixo para cima, Ronaldo Boscoli, Carlos Lyra, Tom Jobim e Ary Barroso, no topo, como uma espécie de “ancestral” daquela empreitada musical. Para saber mais, ver Castro, 2001.

também pela reiteração de uma plêiade simbólica tratada invariavelmente da mesma maneira, estabelecendo uma espécie de coerência intrínseca a cada uma das obras, que permite idealizar, cada uma ao seu modo e tempo, os tipos populares (povo) juntamente com a nação que se percebe em seus respectivos lugares históricos. Compete ainda para a eficiência do uso dessa gramática nacionalista musical a socialização de elementos através de processos educativos complementado por processos comunicativos, entre outros, o do rádio, para pensar a exaltação em Ary Barroso e a tevê, no caso de Edu Lobo. Todavia, uma vez aceito a argumentação sobre a formação de uma gramática musical nacionalista capaz de edificar uma idéia coletiva que compreende coesão, arregimentação unificadora, reconhecimento compartilhado de representações, admite-se, pois, que as canções atuaram de forma relevante na construção de uma comunidade de sentidos, tal como às imaginadas, descrita por Benedict Anderson: “um organismo sociológico que se move pelo calendário através do tempo (...) comunidade compacta que se move firmemente através da história” (ANDERSON, 1989: 35). Ou ainda, para ampliar o conceito, podemos pensar que as canções, avaliando os casos separadamente - samba-exaltação de Ary Barroso nos anos 1940 e a MPB de Edu Lobo na década de 1960 - competiram para consolidar, em seus respectivos contextos históricos, uma comunidade interpretativa onde experiências de leitura compartilhadas apontam para interpretações também divididas. Evidentemente, tais comunidades de sentido possuem dimensões distintas - dado o “tamanho” do projeto, o número de adeptos e a amplitude receptiva em cada um dos casos. Ao executarmos a leitura interpretativa dos dados recolhidos através das análises das canções podemos afirmar que ambos compositores estabelecem por meio de seus “artefatos” artísticos um diálogo eloquente com uma sociedade idealizada, ou parte dela, elegendo como principal destinatário, revelado e construído musicalmente, o “povo” de uma nação, o “povo brasileiro”. Quando digo que houve a construção das imagens de “povo” em ambos os casos enfatizo que não se trata de um “descobrimento” do

“verdadeiro povo brasileiro”, sóbrio processo que desvelaria e exibiria as reais circunstâncias sócio-históricas, mas, sim, da manifestação de uma idealização, de uma projeção de expectativas reificadas por meio das canções daqueles compositores. A nação, a sociedade, o “povo brasileiro”, ou a idéia que se faz dessas palavras-conceitos, não são os mesmos nas diferentes obras. Se a adesão aos projetos nacionalistas em seus respectivos períodos históricos estabelece um inegável ponto de contato entre as duas obras e seus compositores, as representações que aquelas canções ajudam a edificar, tal como o processo de apropriação que experimentaram as diferenciam sobremaneira.

Em relação aos sambas-exaltação de Ary Barroso, o movimento de apropriação e reprodução de uma interpretação específica, se deu, principalmente, ou melhor, primeiramente, pelo aparato institucional mantido pelo Estado Novo. Portanto, executou-se uma apropriação das imagens e representações fornecidas por esta interpretação, que foram legitimadas por um discurso de Estado. *Aquarela do Brasil* e os demais sambas-exaltação gozaram de uma ampla estrutura propagandística, que canalizou e arregimentou de forma particular uma plêiade de signos capazes de informar sobre um projeto político e incrementar a espetacularização, a estetização de uma política norteada por preceitos ligados ao trabalhismo, ao nacionalismo, ao estatismo levados a efeito pela ditadura getulista. Para manter a coerência com o que já foi dito aqui, não basta que entendamos que o aparelho estatal se apropriou desse discurso e passou a retransmiti-lo, a exortá-lo, para compreender o sucesso e o alcance dessa politização do código musical. Não basta que o Estado da posição de escutador passe à de emissor para garantir o efeito sobre a recepção. A fórmula e as condições continuam as mesmas, ou seja, trata-se de uma ação empreendida no campo de recepção das mensagens, diz respeito a processos interpretativos e supõe uma negociação entre as partes autônomas alocadas na esfera da emissão e recepção de um texto ou discurso (não existe a possibilidade de imposição de um dado significado por parte do emissor). No

entanto, é historicamente verificável a monumentalização de *Aquarela*. Ainda hoje canções que se propõem falar da nação comentam de alguma forma o samba de Ary Barroso. A eficácia de *Aquarela* como a representação sonora da nação, todavia, nos informa que mesmo existindo uma esfera de negociação no campo da recepção capaz de produzir outros sentidos que não àqueles imputados, desejados, imprimidos pelo emissor, isto também não quer dizer que a recepção não o receba, não o aceite em hipótese alguma. A intenção do emissor entra no leque de possibilidades de interpretação, de apropriação e pode ser aceita, mas sempre num processo negociado.

Evidentemente que tais constatações sobre o processo de apropriação também valem para o recorte que compreende o processo criativo e composicional de Edu Lobo. No entanto, diferentemente dos sambas-exaltação de Ary Barroso, a MPB de Edu sofreu um processo de apropriação que não passa por canais institucionais providos e sustentados pelo Estado. Os recursos de divulgação e propagação das imagens e representações contidas nas canções de Edu Lobo estavam restritos a ocupação dos espaços promovidos por parte da intelectualidade adepta de uma ação política nacionalista de esquerda contestadora do *status quo*. Deve-se destacar o papel dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, na tarefa de divulgação e construção do “cartaz” de Edu Lobo. Mas nem este importante canal de formação de opinião e de disseminação de imagens fora capaz de fazer com que as canções de Edu Lobo se popularizassem a partir da interpretação proposta por aquele contingente nacionalista de esquerda. É importante frisar que não estamos falando de um possível fracasso artístico do compositor e intérprete Edu Lobo, que notoriamente logrou consagrar sua carreira ao longo dos anos 1960. Digo especificamente no insucesso de popularização de certa leitura proveniente do processo de apropriação de sua obra por uma parcela da sociedade que não dispunha de meios e canais suficientemente eficazes de propagandização. Não foi apenas a dificuldade política de se estabelecer e popularizar uma leitura contrária ao estado de coisa

vigente, dado a ação do aparato censor/repressor e relativa escassez de canais dispostos a serem ocupados por uma ação (caso da televisão) que buscava atingir frontalmente o poder do Estado, a responsável pelo insucesso popular da politização das canções de Edu Lobo. A própria opção estética do compositor, destacada pela reprodução de relatos, pela análise das canções, não estimulava ou facilitava tal apropriação. Ao contrário de Ary Barroso, a opção nacionalista, alvo/pilar do engajamento de esquerda na década de 1960, não se apresentava em Edu Lobo através de exortação direta, mas numa bem mais sutil. Ela não estava num apoteótico êxtase ufano, mas em opções rítmicas, em imagens poéticas, em expressões que emulam a fala popular. Quando dizemos do insucesso na politização das canções de Edu Lobo, estamos falando pontualmente sobre o processo de apropriação que recaiu sobre elas. Evidentemente que para a parcela da sociedade integrante desta comunidade interpretativa, partilhantes de impressões e objetivos políticos, o viés nacionalista e, possivelmente, revolucionário estava posto nas canções de Edu Lobo. Afinal de contas eram eles mesmos os artífices dessa interpretação. O que busco ressaltar é que o elemento “nacional” contido naquelas canções não se tornou popular. Apenas uma pesquisa rigorosa comprometida com a investigação deste processo a partir de sua recepção poderia impedir a asserção proposta. Contudo, a história nos informa, ao se exercitar aleatoriamente a pergunta sobre qual o signo musical é mais representativo do período que elegemos para pensar o engajamento político das canções de Edu Lobo, que houve sim a popularização de ao menos uma canção impregnada dessa leitura política de esquerda: *Pra não dizer que não falei das flores (ou Caminhando)* de Geraldo Vandré. Tal notoriedade, por este viés, não experimentou as canções de Edu Lobo aqui analisadas.

Deixando de lado os processos de apropriação experimentados pelas canções, passemos à observação dos “ingredientes” que ali estavam e que estimularam aqueles procedimentos. Que as canções de Ary Barroso e Edu Lobo optam por cantar as coisas, os

aspectos de uma nacionalidade, distintas, é verdade, em atenção às circunstâncias históricas, já foi dito. Que ambas “desenham” em sua estrutura musical uma sociedade, uma nação, um “povo brasileiro” também. Todavia, não é correto dizer que se canta ali um mesmo nacionalismo, uma mesma sociedade e, sobretudo, um mesmo “povo”. Eis aí outra especificidade que distingue nossos objetos de estudo.

Na instrumentação densa, orquestral, sinfônica e apoteótica dos sambas-exaltação de Ary Barroso, o nacionalismo ufanista, posicionado à direita do espectro político, empenhado em legitimar e revigorar o projeto estatal corrente, articulava com certa veemência as imagens poéticas, sonoras e performáticas daquelas canções na tarefa de retratação de uma sociedade coesa, unificada, sem fissuras, publicizada pelos sambas com toda pompa e circunstância pelo canto quase sempre impostado, pelo arranjo grandiloquente e pela matização dos pontos negativos. No trecho em que se empreendeu a análise, foi possível observar que os sambas-exaltação, nem sempre adotaram “*ipsis litteris*” o modelo inaugurado por *Aquarela*. Em certos momentos, inclusive, ensairam um distanciamento e um questionamento dessa realidade uniforme e integrada oriunda da leitura interessada praticada na apropriação da obra. No entanto, valorizou-se o modelo pelo que havia de “positivo”, ou seja, desenhou-se uma sociedade e seus tipos pelo pincel e pela paleta “saneadora” das mazelas e apaziguadora das diferenças. Vimos a mestiçagem valorizada, os “negrismos” - fazendo uso mais uma vez da expressão utilizada por Mário de Andrade – amainados (o que soa paradoxal quanto ao propósito de retirar a carga pejorativa do mestiço) e as dificuldades de estabelecimento social de um “povo” heterogêneo ignorados, ou suplantados, pelo discurso. Da maneira como foram apropriados, os sambas-exaltação entoaram de alguma forma, no que tange a composição social daquele povo-nação, “a repetição de uma pretensa história comum” que almejava submeter o real “à abstração das diferenças e ao princípio do esquecimento de um dissenso primeiro, como forma de manter unidade e coesão social” (MIRANDA, 2004: 65), em função

de uma visão de mundo, de uma estratégia política. Age, pois, como instrumento de construção de identidade e de formação de um contingente chamado de “povo brasileiro”. Categoria que pressupunha um contingente tão despolitizado quanto fosse possível para que se consumisse e se assimilasse o discurso e as representações sonoras, sem objeções ou refutações; massa populacional homogênea e crente na história e tradição inventadas; verdadeiros multiplicadores e edificadores da nação. E se acaso diferenças visíveis ainda pudessem ser encontradas, o antídoto estava em mãos e passava pelo obscurecimento delas através da superestimação dos predicados enaltecedores, pela sacralização daquela “terra abençoada por Deus e bonita por natureza” e pela incorporação desmedida de traços edênicos.

As representações de sociedade e de “povo brasileiro” encontradas nas canções de Edu Lobo são enfaticamente contrárias - ou melhor, diferentes - àquelas apropriadas pelo nacionalismo que atravessou aos anos 1930 e 1940. Ao invés da matização das diferenças, ao se privilegiar temas e construções rítmicas e melódicas, que se aproximam de uma realidade popular, dado as condições históricas da década de 1960, construía-se a imagem de um país repartido, fissurado pelas discrepâncias sociais. Eleger a fala popular, o sincretismo religioso, a questão fundiária, os pescadores como imagens poéticas renitentes, faz estabelecer um posicionamento político ancorado na realidade de uma porção apenas da sociedade brasileira. Isto fica mais evidente quando somamos a essas escolhas as opções rítmicas, melódicas e performáticas. Digo sobre o canto falado, árido e grave, quase sem fôlego, que se esvai em momentos que é preciso gritar; sobre as marchas-ranchos e sambas; sobre a incorporação melódica dos pregões de rua; sobre os usos de atabaques; sobre a citação de orações e preces; sobre a eleição do nordeste como metonímia de uma nação que falta e que não se sustenta como tal dada o desfalecimento contínuo por que passa seu corpo social. Podemos mesmo arriscar a assertiva de que o “povo brasileiro” significado naquelas imagens e representações identifica-se com o nordestino, não o do litoral, mas o do campo. Ele se afigura no toque dos

tambores, no emular do berimbau, na escassez de chuva e na falta da terra e de voz para reclamar e reivindicar. Sabe-se que naqueles idos dizer sobre o nordeste é apontar o dedo para os problemas sociais e políticos do país identificados pela esquerda militante. Não se pronuncia um canto altaneiro, pois a realidade do “povo” se adéqua mais à execução de réquiens e de ladainhas. Ao cantar o brasileiro despossuído, realiza-se um canto que almeja a politização daquele contingente, pretende-se informar uma condição impertinente, que insiste em acometer o “povo”. Esta categoria não é aqui sinal de coesão, de unificação, de todo homogêneo. Pelo contrário, nela não cabe senão a figura do homem na condição de explorado, despossuído, assalariado, num lugar social antípoda ao da elite política e econômica. As canções de Edu Lobo apontam, naquele momento histórico, visto a apropriação e instrumentalização que experimentaram, para a possibilidade de uso de suas representações como aparato de intervenção, como agente perturbador que não soou (nem reverberou) em consonância com a estrutura vigente, assumindo caráter contestador com vistas ao esfacelamento daquele *status quo*.



## **R** eferências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Editora, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, volume 1).
- BERSTEIN, Serge. A Cultura Política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (orgs.) *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-363.
- \_\_\_\_\_. *La Cultures Politiques in France*. Paris: Éditions du Seuil, 1999 apud DUTRA, Eliana R. de Freitas. “História e Culturas políticas – Definições, usos, genealogias. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Varia História – Revista do Departamento de História da UFMG*. Belo Horizonte: Departamento de História da UFMG, 2002, nº 28, p. 13-28.
- BIGNOTTO, Newton (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BOLETIM DA SBACEM, n.15, dez. 1953.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 59 p.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARVALHO, Maria Alice R. de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República: um inventário histórico e*

- político da canção moderna brasileira. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 37-68.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de Ouro da História da Música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.
- CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_. Ler: uma operação de caça. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: \_\_\_\_\_. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- CHEDIAK, Almir. *Edu Lobo – Songbook*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.
- CONTIER, Arnaldo. Música e História. In: *Revista de História*. São Paulo, Dep. de História/ FFCHL/ USP, nº 119, jul./1985, p. 69-89;
- \_\_\_\_\_. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 1993, p. 151-185;
- \_\_\_\_\_. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. *Revista Brasileira de História*. 1998. p. 15-52;
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. “Música para Educar e Exaltar a nação e o trabalho: Capanema, os projetos de Mário de Andrade e Villa-Lobos e o Estado Novo”. In: *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004;

- D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. II. – (Descobrimo o Brasil );
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- FRANCHESCI. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. s/d.
- FURTADO, João Pinto. A música popular brasileira dos anos 60 a 90: apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais. *Pós-História*, Assis SP, v.5, p123-143, 1997.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda B.; GOUVÊA, Maria Fátima S. (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia Cultural: man and his works*. São Paulo: Mestre Jou, 1963.
- HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 9-23.
- HOLLANDA, Heloisa B. de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JORNAL A TRIBUNA, 1967.
- JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 2 de out. 1968.
- KUSHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As Dimensões Subjetivas da Política: Cultura Política e Antropologia Política. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 24, 1999, p. 227-250.

- LACERDA, Osvaldo. *Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.
- LANA, Jonas Soares. *Sob o selo nacional, sobre o solo popular: ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-Lobos 1908-1940*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos.).
- LIMA, Ricardo; HERMETO, Miriam. *A História no Palco*. Rio de Janeiro: Revista de História da Biblioteca Nacional, n. 31, abr. 2008.
- LOBO, Edu; VINHAS, Luiz Carlos; TINHORÃO, José Ramos. *Confronto: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, n. 3, jul. 1965. P.311. (Entrevista).
- LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: FAPERJ, 2003.
- MARCONDES, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Itaú Cultural, 1998.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MCCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. North Caroline: Duke University Press, 2004 apud NAPOLITANO, Marcus. *Síncope das Idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a.
- MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas*. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 1.

- \_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de músicas*. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 2.
- \_\_\_\_\_. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENDES, Gilberto. *Esta é a verdadeira história da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Jornal A Tribuna, 24 dez. 1967.
- MIRANDA, Wander Melo. “Brutalidade Jardim: tons da nação na música brasileira”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a República: um inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.
- MORAES, José Geraldo V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “O conceito de cultura política”. *Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana, 1996, p. 83-91.
- NAPOLITANO, Marcus. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Síncope das Idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a.
- \_\_\_\_\_. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b, p. 119-140.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- NAVES, Santuza. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. II. – (Descobrimo o Brasil).
- OLINTO, Antônio. *Ary Barroso: A História de uma paixão*. Rio de Janeiro: Mondriand, 2003.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- PAULA, Delsy Gonçalves; STARLING, Heloísa; GUIMARÃES, Juarez Rocha (orgs.). *Sentimento de Reforma agrária, sentimento de República*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 350p.
- PLATÃO. “Livro III - A república”. In: DUARTE, Rodrigo (org.): *O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 9-24.
- REVISTA BRAVO, São Paulo, ano 7, n.74, nov. 2003. p.31-37.
- REVISTA CARIOCA, n. 105, nov. 1937.
- REVISTA INTERVALO, n. 118, 17 de abr. 1965.
- REVISTA INTERVALO, ano 3, n. 120, 01 de mai. 1965.
- REVISTA INTERVALO, n. 192. p. 14-15.
- REVISTA INTERVALO, n. 207. p. 42.
- REVISTA INTERVALO, n. 251. p. 20.
- REVISTA INTERVALO, n. 252. p. 32.
- REVISTA INTERVALO, ano 6, n. 302, 26 de out. 1968 . p. 40.
- REVISTA MANCHETE, ano 15, n. 802, 2 de set. 1967. p. 112-119.
- REVISTA MANCHETE, ano 15, n. 814, 25 de nov. 1967. p. 58.
- REVISTA PROBLEMAS BRASILEIROS, mai/jun 2003.
- REVISTA RIO ARTES, n. 21, 1996.
- RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

- SÁ, Leonardo. "O sentido do som". In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 - 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SARTRE, Jean P. "Que é literatura?". São Paulo: Ática, 1993.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 381 p.
- SKINNER, Quentin. Significado y comprensión en La historia da las ideas. In: Tully, James. *Meaning & Context. Quentin Skinner and his critics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- SOARES, Astréia. *Aquarelas Brasileiras: A exaltação nacional na música popular*. Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas – Ano VI. Nº 10, 1998, p. 95-125.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. "Lendo Canções e Arriscando um Refrão". Dossiê Racismo I, n. 68, p. 210-33, dez./2005-fev./2006.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. "Coração americano. Panfletos e canções do *Clube da Esquina*". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004a. p. 217-228. (Coleção História).
- STARLING, Heloisa, EISENBERG, José, CAVALCANTE, Berenice (orgs.). *Decantando a República: Um inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004b. 3 vol.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. II. – (Descobrimo o Brasil).

TREECE, David. “A flor e o canhão: a bossa-nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)”. *Histórias, Questões e Debate*, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VENTO Bravo. Direção de Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. (115 min), DVD.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ed. UFRJ, 2002.

VIANNA, Luiz Werneck. O Estado Novo e a “ampliação” autoritária da República. In: CARVALHO, Maria Alice R. de. *República no Catete*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2001.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho D’água, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 283 p.

\_\_\_\_\_. Getúlio da Paixão Cearense. In: ESQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 129-191.

\_\_\_\_\_. Algumas questões de música e política no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaio e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 197-212.

### ***Fontes eletrônicas***

[www.arybarroso.com.br](http://www.arybarroso.com.br) (Site oficial)

[www.cpdoc.fgv.br/](http://www.cpdoc.fgv.br/) (Site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil)

[www.edulobo.com.br](http://www.edulobo.com.br) (Site oficial)



[www.geocities.com/altafidelidade](http://www.geocities.com/altafidelidade) (Site de pesquisas histórico-musicais coordenado pelo professor Marcus Napolitano)

[www.ims.com.br](http://www.ims.com.br) (Instituto Moreira Sales)

[www.daniellathompson.com](http://www.daniellathompson.com) (Site da pesquisadora Daniella Thompson)

### ***Discografia***

Odeon, disco nº 11.402

Odeon, disco nº 11.667

Odeon, disco nº 11.768

Odeon, disco nº 11.797

Odeon, disco nº 11.890

Odeon, disco nº 11.999

Odeon, disco nº 12.040

Odeon, disco nº 12.034

Odeon, disco nº 12.112

Odeon, disco nº 13.111

Parlophon, disco nº 13.321

Victor, disco nº 34.703

Victor, disco nº 33.446

Victor, disco nº 34.947

RCA Victor, disco nº 80.0696

A música de Edu Lobo por Edu Lobo – Elenco, 1965

Edu Canta Zumbi, 1965

Edu & Bethania – Elenco, 1966

Edu – Philips, 1967

ELIS, COMO E PORQUE - Philips, 1969

## **A**nexo I – Letras das canções de Ary Barroso

### *A Batucada Começou*

Ary Barroso

Ô, ô, ô, ô, ô,

A roda de samba formou

A batucada começou

O meu amor vai se embora

Bem em cima da hora

Fica mais, meu amor

Não vai já não, por favor

Ainda não, olha a lua

Que é pra passar, bate o pé

Levanta o pó, fica mais

Não vai já não

Ô, ô, ô, ô, ô,

A roda de samba formou

A batucada começou

Canta

Esse samba com harmonia

Vem na voz muita alegria

Interpreta a melodia

Entra no meu corpo no compasso

Fica no passo, até raiar o dia, ai, ai

*Aquarela do Brasil*

Ary Barroso

Brasil, meu Brasil Brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
Ô Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar  
Ô Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil, prá mim, prá mim...  
Ô abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado  
Bota o rei congo no congado  
Deixa cantar de novo o trovador  
A merencória luz da lua  
Toda canção do meu amor...  
Quero ver essa Dona caminhando  
Pelos salões arrastando  
O seu vestido rendado  
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!

Brasil, terra boa e gostosa  
Da morena sestrosa  
De olhar indiscreto  
Ô Brasil, verde que dá  
Para o mundo se admirar  
Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil,...Brasil! prá mim!... prá mim  
Esse coqueiro que dá coco  
Oi onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar, Brasil... Brasil,  
Ô oi estas fontes murmurantes  
Oi onde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Ôi, esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil Brasileiro  
Terra de samba e pandeiro,  
Brasil!... Brasil!

*Bahia Imortal*

Ary Barroso

Salve a Bahia imortal  
Do Senhor do Bonfim  
Que toma conta de mim  
Terra tradicional  
Salve São Salvador.  
O poeta Castro Alves  
Pai da gente de cor  
Bahia que nasceu  
Cresceu forte e varonil  
Terra que foi o berço do Brasil.  
  
Bahia que canta  
Nas noites estreladas  
Das batucadas  
E as lindas baianas, faceiras  
Mexendo os quadris  
Salve a morena brasileira  
Chama o baiano pra sambar

Deixa o baiano batucar.  
  
Gosto de ver o seu jeito de batucar  
As cadeiras bolindo, que é de amargar  
Oh, baiana, faz isso comigo, não  
Presta atenção e vai vendo como é  
Que a baiana dengosa, bate o pé  
E levanta o pó do chão  
Vira pra cá, ô lelê  
E vira pra lá, ô lalá  
Tem pena, laiá, tem pena  
Se é pecado roubar um beijinho só  
Eu vou ser pecador, juro que vou ser  
Oh, baiana faz isso comigo, não  
Quem peca não vai pro céu  
Cai no samba também  
Que te faz muito bem.

*Brasil Moreno*

Ary Barroso / Luís Peixoto

Samba o o... Samba o o...

Samba meu Brasil moreno

Ouve

Quanta harmonia

Vai no batuque no sereno

Meu Deus

Samba o o... Samba o o...

Bate o teu pandeiro

Nesta canção toda de sol e luar

Brasil, grande como o céu e o mar!

Vai, vai ouvir o teu sertão

Pontear o violão

Vai ver

Como te bate o coração

Vai ver

O coqueiral todo a gingar

Vai ouvir teus pássaros cantar

Á luz das madrugadas!

Oh! Brasil, quebrando nas quebradas,

Teu samba todo o mundo há de escutar!

*Cena de Senzala*

Ary Barroso

Zabumba de bombo

Bater de ganzá

Cantiga com ...

E o negro gritou

Luanda, Luanda

Onde é que tu estás?

O dia findando

A noite vem vindo

O sol se escondendo

E a lua surgindo

E o negro onde está

Batucando na Senzala

Até se cansar

E pela noite a dentro

Só se ouve o lamento

Do negro a chamar

Luanda, Luanda

Vem me reforçar.

...

Nego tá sambando

O batuque está fervendo

*Chula - ô*

Ary Barroso

Chula - ô, pega Iaiá, Ioiô

Chula - ô, pega Sinhá, Sinhô

Que a dança é chula - ô

Chula-ô

Chula, chula ,chula, chula, chula - ô

Ô Na floresta reboou

Ô, ô, ô, ô, ô,

A cantoria de Nagô

Ô, ô, ô, ô, ô,

Nega Mina tá contando

As façanhas do cativoiro

E chora o nego dos Palmares, Nego duro

Como o coco dos coqueiros

Chula, chula, chula - ô

Chula, chula, chula - ô

Salve a Princesa Isabel (salve!)

Que fez raiar o sol da liberdade

A mãe preta chorou

E Pai João, não acreditou

Chula - ô, pega Iaiá, Ioiô

Chula - ô, pega Sinhá, Sinhô

Que a dança é chula - ô

Chula - ô

Chula, chula ,chula, chula, chula - ô

Ô Na floresta reboou

Ô, ô, ô, ô, ô,

A cantoria de Nagô

Ô, ô, ô, ô, ô,

Nega Mina tá contando

As façanhas do cativoiro

E chora o nego dos Palmares, Nego duro

Como o coco dos coqueiros

Chula, chula, chula - ô

Chula, chula, chula - ô



*Eu gosto de samba*

Ary Barroso

Eu gosto de samba

Até parece moamba

Feitiço, despacho ou mandiga,

Eu estremeço toda

Num samba de roda

Que ginga, que ginga

Ai, ai

Eu nasci tropical

Nesta terra ideal

Eu sou brasileira

Enfezada.

E no meu corpo moreno

Circula o veneno

Da batucada

Oi a cuíca: hum, hum, hum, hum

Oi o pandeiro: tche, tche, tche, tche

O tamborim: pa, pa, pa, pa.

Brasil

Quem fala

Fala de mágoa

Por que o samba mexe com a gente

Ou não mexe

Deliciosamente, ai!

Malemolentemente, ai!

Maliciosamente, ai!

Assustadoramente, ai!

*Faixa de cetim*

Ary Barroso

Bahia

Terra de luz e amor

Foi lá onde nasceu

Nosso Senhor!

Bahia!

De Iaiá e de Ioiô,

Da Mãe Preta carinhosa

Que no colo me embalouÂ...

Quando eu nasci

Na cidade baixa

Me enrolaram numa faixa

Cor de rosa, de cetim...

Quando eu cresci

Dei a faixa de presente

Prá pagar uma promessa

Ao meu Senhor do Bonfim!

Pedi que me abrisse o caminho

Da felicidade

Pedi que me desse um carinho

Pra minha mocidade

Sou feliz,

Ninguém mais feliz que eu

Bahia

Senhor do Bonfim me atendeu

*Isto Aqui, O Que É?*

Ary Barroso

Isto aqui ô ô,

É um pouquinho de Brasil, iá iá

Deste Brasil que canta e é feliz,

Feliz, feliz

É também um pouco de uma raça,

Que não tem medo de fumaça ai, ai,

E não se entrega não

Olha o jeito nas cadeiras que ela sabe dar,

Olha o samba nos quadris que ela sabe dar

Olha o passo de batuque que ela sabe dar,

Olha só o remelexo que ela sabe dar

Morena boa que me faz penar,

Põe a sandália de prata,

E vem pro samba sambar.

Morena boa que me faz penar,

Põe a sandália de prata,

E vem pro samba sambar.

*Os Quindins de Iaiá*

Ary Barroso

Os quindins de Iaiá

Cumé, cumé, cumé?

Os quindins de Iaiá

Cumé, cumé, cumé?

Os quindins de Iaiá

Cumé?

Cumé que faz chorar

Os zóinho de Iaiá

Cumé, cumé, cumé?

Os zóinho de Iaiá

Cumé, cumé, cumé?

Os zóinho de Iaiá

Cumé?

Cumé que faz penar

O jeitão de Iaiá

Me dá, me dá

Uma dor

Me dá, me dá

Que não sei

Se é, se é

Se é ou não amor

Só sei que Iaiá tem umas coisas

Que as outras Iaiá não tem

O que é?

Os quindins de Iaiá

Os quindins de Iaiá

Os quindins de Iaiá

Os quindins de Iaiá

Tem tanta coisa de valor

Nesse mundo de Nosso Senhor

Tem a flor da meia-noite

Escondida nos canteiros

Tem música e beleza

Na voz do boiadeiro

A prata da lua cheia

No leque dos coqueiros

O sorriso das crianças

A toada dos vaqueiros

Mas juro por Virgem Maria

Que nada disso pode matar...

O quê?

Os quindins de Iaiá

*Se Deus Quiser*

Ary Barroso / Alcir Pires Vermelho

Não posso mais

Vou mudar de vida de uma vez

Você há de pagar o mal que já me fez

E arrependida de sofrer

Arrependida pro resto da vida

Se deus quiser

Já pus abaixo e queimei o meu barracão

Já fui pedindo barato por meu violão

Tudo, tudo que era meu

Que me lembrava o nosso amor

Já morreu, já morreu



## anexo II – Letras das canções de Edu Lobo

### *Aleluia*

Edu Lobo / Ruy Guerra

Barco deitado na areia, não dá pra viver

Não dá...

Lua bonita sozinha não faz o amor

Não faz...

Toma a decisão, aleluia

Que um dia o céu vai mudar

Quem viveu a vida da gente

Tem de se arriscar

Amanhã é teu dia

Amanhã é teu mar, teu mar

E se o vento da terra que traz teu amor, já

vem

Toma a decisão, aleluia

Lança o teu saveiro no mar

Bê-a-bá de pesca é coragem

Ganha o teu lugar

LETRA B- Instrumental

Mesmo com a morte esperando

Eu me largo pro mar, eu vou

Tudo o que eu sei é viver

E vivendo é que eu vou morrer

Toma a decisão, aleluia

Lança o teu saveiro no mar

Quem não tem mais nada a perder

Só vai poder ganhar

*Arrastão*

Edu Lobo / Vinicius de Moraes

Ê, tem jangada no mar

Ê, iê, iêi,

Hoje tem arrastão

Ê, todo mundo pescar

Chega de sombra, João

J'ouviu

Olha o arrastão entrando no mar sem fim

Ê, meu irmão, me traz Yemanjá prá mim

Olha o arrastão entrando no mar sem fim

Ê, meu irmão, me traz Yemanjá pra mim

Minha Santa Bárbara

Me abençoi

Quero me casar com Janaína

Ê, puxa bem devagar

Ê, iê, iêi, Já vem vindo o arrastão

Ê, é a Rainha do Mar

Vem, vem na rede João

Pra mim

Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim

Nunca jamais se viu tanto peixe assim

Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim

Nunca jamais se viu tanto peixe assim

*Borandá*

Edu Lobo

Vam'borandá

Que a terra já secou, borandá

É borandá

Que a chuva não chegou, borandá (bis)

Já fiz mais de mil promessas

Rezei tanta oração

Deve ser que eu rezo baixo

Pois meu Deus não ouve não

Deve ser que eu rezo baixo

Pois meu Deus não ouve não

Deve ser que eu rezo baixo

Quanto mais eu vou pra longe

Mais eu penso sem parar

Que é melhor partir lembrando

Que ver tudo piorar

Que é melhor partir lembrando

Que ver tudo piorar

Pois meu Deus não ouve não

Vou-me embora

Vou chorando

Vou me lembrando

Do meu lugar

Vam'borandá

Que a terra já secou, borandá

É borandá

Que a chuva não chegou, borandá (bis)



*Canção da terra*

Edu Lobo / Ruy Guerra

Olorum bererê

Olorum bererê

Olorum ici beobá

Olorum bererê

Olorum bererê

Olorum ici beobá

Avê meu pai

O teu filho morreu

Avê meu pai

O teu filho morreu

Sem ter nação para viver

Sem ter um chão para plantar

Sem ter amor para colher

Sem ter voz livre pra cantar

É, meu pai morreu

É, meu pai morreu

Salve meu Pai, o teu filho nasceu

Salve meu Pai, o teu filho nasceu

E preciso ter força para amar

E o amor é uma luta que se ganha

É preciso ter terra prá morar

E o trabalho que é teu, ser teu

Só teu, de mais ninguém

Só teu, de mais ninguém

Salve meu Pai, teu filho cresceu

Salve meu Pai, teu filho cresceu

E muito mais é preciso é não deixar

Que amanhã por amor possas esquecer

Que quem manda na terra tudo quer

E nem o que é teu bem vai querer dar

Por bem, não vai, não vai

Por bem, não vai, não vai

Salve meu Pai, o teu filho viveu

Salve meu Pai, o teu filho viveu

Olorum bererê

Olorum bererê

Olorum ici beobá

*Candeias*

Edu Lobo

Ainda hoje vou-me embora pra Candeias

Ainda hoje meu amor, eu vou voltar

Da terra nova nem saudades vou levando

Pelo contrário, pouca história pra contar

Quero ver a lua vindo

Por detrás da samambaia

Rêde de palha se abrindo

Em cada palmo de praia

Quero ver a lua branca

Clareando como um dia

E nos teus olhos de espanto

Tudo quanto eu mais queria

Inda hoje vou-me embora pra Candeias

Ainda hoje meu amor, eu vou voltar

Da terra nova nem saudades vou levando

Pelo contrário, pouca história pra contar

E nas sombras lá de longe

Lá onde o céu principia

Quero ver mestre e proeiro

No vento e na valentia

Procissão de velas brancas

No sentido da baía

Procissão de velas brancas

No sentido da baía (bis)

*Canto triste*

Edu Lobo / Vinicius de Moraes

Porque sempre foste

A primavera em minha vida

Volta para mim

Desponta novamente no meu canto

Eu te amo tanto mais

Te quero tanto mais

Ah! quanto tempo faz partiste

Como a primavera

Que também te viu partir

Sem um adeus sequer

E nada existe mais em minha vida

Como um carinho teu

Como um silêncio teu

Lembro um sorriso teu

Tão triste

Ah! Lua sem compaixão

Sempre a vagar no céu

Onde se esconde a minha bem-amada

Onde a minha namorada

Vai e diz a ela as minhas penas

E que eu peço, peço apenas

Que ela lembre

As nossas horas de poesia

As noites de paixão

E diz-lhe da saudade em que me viste

Que estou sozinho

Que só existe

Meu canto triste

Na solidão

*Chegança*

Edu Lobo / Oduvaldo Viana Filho

Estamos chegando, daqui e dali  
E de todo lugar que se tem prá partir  
Estamos chegando, daqui e dali  
E de todo lugar que se tem prá partir

Trazendo na chegança  
Foice velha, mulher nova  
E uma quadra de esperança  
E uma quadra de esperança

Ah! se viver fosse chegar  
Ah! se viver fosse chegar

Chegar sem parar  
Parar pra casar  
Casar e os filhos espalhar  
Pôr o mundo num tal de rodar  
Pôr o mundo num tal de rodar  
O mundo, num tal de rodar

*Cirandeiro*

Edu Lobo / Capinan

Oh cirandeiro  
cirandeiro, oh  
a pedra do seu anel  
brilha mais do que o sol (BIS)

Ah, ciranda de estrelas  
caminhando pelo céu  
é o luar da lua cheia  
é o farol de Santarém  
Não é lua, nem estrela  
é saudade clareando  
nos olhinhos do meu bem  
é saudade clareando  
nos olhinhos do meu bem

Oh cirandeiro  
cirandeiro, oh  
a pedra do seu anel  
brilha mais do que o sol (BIS)

Ah, ciranda de sereno

visitando a madrugada  
o espanto achei dormindo  
nos sonhos da namorada  
que serena dorme e sonha  
carregada pelo vento  
num andor de nuvem clara

Oh cirandeiro  
cirandeiro, oh  
a pedra do seu anel  
brilha mais do que o sol (BIS)

São sete estrelas correndo  
sete juras a jurar  
Três Marias, Três Marias  
se cuidem de bom cuidar  
do amor e o juramento  
que a estrela d'Alva chora  
de nos sete acreditar  
que a estrela d'Alva chora  
de nos sete acreditar

*Corrida De Jangada*

Edu Lobo / Capinan

Meu mestre deu a partida

É hora, vamos embora

Pr'os rumos do litoral

Vamos embora

Na volta eu venho ligeiro

É hora, vamos embora

Na volta eu chego primeiro

Pra tomar seu coração

É hora, vamos embora

É hora, vamos embora

É hora, vamos embora

É hora, vamos embora

Viração, virando vai

Olha o vento, a embarcação

Minha jangada não é navio, não

Não é vapor nem avião

Mas carrega muito amor

Dentro do meu coração

Sou meu mestre, meu proeiro

Sou segundo, sou primeiro

Olha a reta de chegar

Olha a reta de chegar

Mestre, proeiro, segundo, primeiro

Reta de chegar

Reta de chegar

Meu barco é procissão

Minha terra é minha igreja

Minha noiva é meu rosário

No seu corpo vou rezar

Minha noiva é meu rosário

No seu corpo vou eu rezar

*Dois Tempos*

Edu Lobo / Capinan

Tenho só dois tempos  
no meu mundo  
teu amor foi o primeiro  
desespêro o segundo  
por cada canto desse mundo  
meu amor, perdi o rumo  
não sei onde te encontrar

Vi tanta coisa  
vi um luar  
e nesse lugar tu não estavas  
não estavas  
nem do luar sabias  
estando aqui te achava  
desse luar não fugias

E por cada canto desse mundo  
meu amor, me ensine o rumo  
onde devo te encontrar.

*Embolada das Dádivas da Natureza*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

De toda forma e qualidade tem  
oi tem pindoba, embiriba e sapucaia  
tem titara, catulé, ouricurí  
tem sucupira, sapucais, putumujú  
teu pau-de-santo, tem pau d'arco, tem  
tatajubá

sapucarana, canzenzé, maçaranduba  
tem louro paraíba e tem pininga (bis)

Pare meu irmão  
de falar em tanta mata  
com tanta planta eu não sei o que fazer  
mas diga lá se tem bicho pra comer  
se tem bicho pra comer. se tem bicho pra  
comer

De toda forma e qualidade tem,  
onça pintada, sussuarana e maracajá  
E tem guará, jaguatirica e guaxinim  
e tem tatu, tatu-peba, tatu-bola  
tem preguiça, tem quatí, tamanduá

E coelho que tem, tem, tem  
queixada que tem, tem, tem  
caititú oi tem também  
oi diz que tem, tem  
oi diz que tem, tem (bis)

Pare meu irmão  
de falar em tanta fera  
com tanto bicho eu não sei o que fazer  
ah, um bichinho pra comer  
eu só quisera  
com tanto assim eles vão é me comer

Mas tem os peixes que ainda não falei  
de toda forma e qualidade tem  
oi tem traíra, tem cará e jundiá  
e tem caborge, tem piaba e carapó  
e pitú e caranguejo e aruá (repete mais 3  
vezes)

Mas também tem cobra  
que é um nunca se acabar



tem jacaré, cobra-rainha e tem muçu  
tem caninana, tem jibóia e tem jericoá  
tem jararaca, cascavel, surucucú  
e papa-ovo e cobra verde assim não dá  
(bis)

Mas tem sabiá, tem canário e curió  
tem passarinho tão bom de se olhar  
papa-capim, cardeal e arumará  
e tem xexéu, guriatã e tem brejá  
E se quiser comer galinha  
tem de todas pra fartar  
tem pomba de três cocos, tem pato  
mergulhão  
aracuã, jaçanã e tem carão  
juriti e cardigueira e paturí (repete mais 3

vezes)  
Mas e nessa abençoada região  
será que tem o que faz falta na verdade

O que é, o que é, o que é ?  
O que é, o que é, o que é ?

Me diga meu irmão  
se nessa grande mata (BIS)  
é possível, é possível ter mulher

Aí está uma coisa que não...  
Aí está uma coisa que não...

Pois sendo assim eu prefiro o cativoiro  
Meu irmão tá com toda razão!

*Estatuinha*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

Se a mão livre do negro tocar na argila  
o que é que vai nascer?

Vai nascer pote pra gente beber

nasce panela pra gente comer

nasce vasilha, nasce parede

nasce estatuinha bonita de se ver

Se a mão livre do negro tocar na onça

o que é que vai nascer ?

Vai nascer pele pra cobrir nossas

vergonhas

nasce tapete pra cobrir o nosso chão

nasce caminha pra se ter nossa Ialê

e atabaque pra se ter onde bater

Se a mão livre do negro tocar na palmeira

o que é que vai nascer?

Nasce choupana pra gente morar

e nascem as rêdes pra gente se embalar

nascem as esteiras pra gente deitar

nascem os abanos pra gente se abanar

oi que é pra gente abanar

pra gente abanar (BIS)

*Jogo De Roda*

Edu Lobo / Ruy Guerra

É hora, é hora  
é hora de roda (BIS)

Jogo a vida, jogo a tarde  
jogo a faca e a razão  
jogo o mundo à sua sorte  
e a mentira eu jogo ao chão  
a roda vai rodar  
eu jogo o meu amor então  
e se eu puder entro na roda e vou rodar  
também

Vira a roda, roda o tempo  
nasce um samba em minha mão  
olha a praia, chama o vento  
abra os braços e a canção  
eu sei aonde estou  
e sei onde é que eu quero ir  
e quem quiser entre na roda e vá rodar  
também na roda e vá rodar também

Ah, meu amor o mundo assim não pode ser

é só tristeza e noite pra se ver  
sozinho estou no mundo em que o mal é rei  
e o meu canto vem fora de lei  
Ah, meu amor vem pra perto de mim  
cantar que nessa roda a dor vai se entregar  
a minha voz é fraca mas em meu olhar  
um novo mundo roda sem parar  
sem parar, sem parar, a rodar  
a rodar, a rodar, a rodar...  
e assim

Ganho o Norte

ganho a vida  
ganho um samba de cordão  
tenho a noite já vencida  
na palma da minha mão  
o samba já chegou  
canta a tristeza até também  
e o teu amor samba na roda do meu  
coração  
na roda do meu coração  
samba na roda do meu coração

*No cordão da saideira*

Edu Lobo

Hoje não tem dança,  
Não tem mais menina de trança  
Nem cheiro de lança no ar  
Hoje não tem frevo  
Tem gente que passa com medo  
E na praça ninguém pra cantar

Me lembro tanto  
E é tão grande a saudade  
Que até parece verdade  
Que o tempo inda pode voltar

Tempo da praia  
De Ponta de Pedra  
Das noites de lua  
Dos blocos de rua  
Do susto e a carreira  
Na caramboleira, do bumba-meu-boi  
Que tempo que foi  
Agulha frita, mungunzá  
Cravo e canela  
Serenata eu fiz pra ela

Cada noite de luar  
Agulha frita, mungunzá  
Cravo e canela  
Serenata eu fiz pra ela  
Cada noite de luar

Mas hoje não tem dança  
Não tem mais menina de trança  
Nem cheiro de lança no ar  
Hoje não tem frevo  
Tem gente que passa com medo  
E na praça ninguém pra cantar

Me lembro tanto  
E é tão grande a saudade  
Que até parece verdade  
Que o tempo inda pode voltar

Tempo do corso na Rua da Aurora  
É moço no passo  
Menino e senhora  
Do bonde de Olinda

Pra baixo e pra cima

Do caramanchão

Esqueço mais não

E frevo ainda

Apesar da quarta-feira

No Cordão da Saideira

Vendo a vida se enfeitar

E frevo ainda

Apesar da quarta-feira

No Cordão da Saideira

Vendo a vida se enfeitar

E frevo ainda

Apesar da quarta-feira

No Cordão da Saideira

Vendo a vida se enfeitar

*O Açoite Bateu*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

O açoite bateu, o açoite bateu  
bateu tantas vezes  
que matou meu pai (BIS)

Ah, sol que já tá pra nascer  
nada de novo vai dar  
meu sonho de vida acabou  
nem teu amor vai me valer

O açoite bateu etc.

Não, não quero mais ser assim  
viver tão dentro de mim  
vou, vou procurar um amor  
feito de gente sem fim

eu quero só viver, enfim

Vontade de existir  
ter modo de saber

o que a gente não tem  
pra ser gente também

O açoite bateu, o açoite ensinou  
bateu tantas vezes  
que a gente cansou (BIS)

Tanto cansou, entendeu  
que lutar afinal  
é um modo de crer  
é um, modo de ter  
razão de ser

*O Tempo e o Rio*

Edu Lobo / Capinan

O tempo é como o rio  
onde banhei o cabelo  
da minha amada  
água limpa  
que não volta  
como não volta aquela antiga madrugada

Meu amor, passaram as flores  
e o brilho das estrelas passou  
no fundo de teus olhos  
cheios de sombra, meu amor

Mas o tempo é como um rio  
que caminha para o mar  
passa, como passa o passarinho  
passa o vento e o desespero  
passa como passa a agonia

passa a noite, passa o dia  
mesmo o dia derradeiro  
ah, todo o tempo há de passar  
como passa a mão e o rio  
que lavaram teu cabelo

Meu amor não tenhas medo  
me dê a mão e o coração, me dê  
quem vive, luta partindo  
para um tempo de alegria  
que a dor de nosso tempo  
é o caminho  
para a manhã que em seus olhos se anuncia  
apesar de tanta sombra, apesar de tanto  
medo  
apesar de tanta sombra, apesar de tanto  
medo

*Pra Dizer Adeus*

Edu Lobo / Torquato Neto

Adeus

Vou pra não voltar

E onde quer que eu vá

Sei que vou sòzinho

Tão sòzinho, amor

Nem é bom pensar

Que eu não volto mais

Desse meu caminho

Ah! pena eu não saber

Como te contar

Que o amor foi tanto

E no entanto eu queria dizer

Vem, eu só sei dizer

Vem

Nem que seja só

Pra dizer adeus



*Resolução*

Edu Lobo/Lula Freire

É, vou contar o que há

É tempo de dizer quem sou

Sim, eu cansei de lutar

E agora quero descansar

Tanto eu esperei para vencer

E agora vejo que perder

Nada mais é do que cansar

Eu cansei e perdi

Em tanta coisa acreditei

Se ninguém viu o que vi

Ninguém sabe mais do que eu sei

Mas se a esperança vai me deixar

E nem mais vou saber chorar

Nem sorrir, sem amor para dar

Não, é preciso não morrer

É preciso decidir de uma vez

O que há pra fazer

Ou viver ou morrer

Há tanto para se fazer

Ou viver ou morrer

Há tanto para se fazer

Todas as canções que eu já cantei

Agora têm de me valer

E me fazer acreditar

Que é preciso viver

E o resto é só deixar pra lá

E mesmo, só vou seguir

E nada me fará mudar

Nada me fará mudar

*Reza*

Edu Lobo / Ruy Guerra

Por amor andei, já

Tanto chão e mar

Senhor,

Já nem sei

Se o amor não é mais

Bastante para vencer

Eu já sei o que vou fazer

Meu senhor, uma oração

Vou cantar para ver se vai valer

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Ó meu santo defensor

Traga o meu amor

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Se é fraca a oração

Mil vezes cantarei

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

*Sinherê (Venha Ser Feliz)*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

Venha,

venha ser feliz, ah venha

largue seu senhor e venha

venha que o amor só nasce aqui

venha que essa terra é nossa

e o trabalho é bom, sinherê !

Tenha paz no coração, sorria enfim

venha que essa terra é santa

e melhor não há, sinherê !

Aruanda pode ser a paz

mas não é pra já

paz na terra é um nunca se acabar

do amor que a gente quer, ah venha

vem meu bom irmão, vem ser feliz

Ganga Zumba é moço Ganga é menino rei, sinherê!

Ganga Zumba é moço Ganga é menino rei, sinherê!

*Só Me Fez Bem*

Edu Lobo / Vinicius de Moraes

Não sei se foi um mal

Não sei se foi um bem

Só sei que me fez bem ao coração

Sofri, você também

Chorei, mas não faz mal

Melhor que ter ninguém no coração

Foi a vida

Foi o amor quem quis

É melhor viver

Do que ser feliz

Foi tudo natural

Ninguém foi de ninguém

Mas me fez tanto bem

Ao coração...

Foi a vida

Foi o amor quem quis

É melhor viver

Do que ser feliz

Foi tudo natural

Ninguém foi de ninguém

Mas me fez tanto bem

Ao coração...

*Tempo De Guerra*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

É um tempo de guerra

é um tempo sem sol

sem sol, sem sol, tem dó

sem sol, sem sol, tem dó

Só quem não sabe das coisas

é um homem capaz de rir

ah, triste tempo presente

em que falar de amor e flor

é esquecer que tanta gente

tá sofrendo tanta dor

*Upa Neguinho*

Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri

Upa, neguinho na estrada

Upa, pra lá e pra cá

Virge que coisa mais linda

Upa neguinho começando a andar

Upa, neguinho na estrada

Upa, pra lá e pra cá

Virge que coisa mais linda

Upa neguinho começando a andar

começando a andar

começando a andar

E já começa a apanhar

Cresce neguinho me abraça

Cresce e me ensina a cantar

Eu vim de tanta desgraça

Mas muito te posso ensinar

Mas muito te posso ensinar

Capoeira, posso ensinar

Ziquizira, posso tirar

Valentia, posso emprestar

Mas liberdade só posso esperar

*Veleiro*

Edu Lobo / Torquato Neto

Ê, ô

tá na hora e no tempo

vamos lá que esse vento

traz recado de partir

beira de praia

não faz mal que se deixe

se o caminho da gente

vai pro mar

Eu vou

tanta praia deixando

sem saber até quando eu vou,

quando eu vou, quando eu vou

voltar

Ê, ô

tá na hora e no tempo

vamo embora no vento...

Ê, ô

vou pra terra distante

não tem mar que me espante

não tem, não

Anda, vem comigo que é tempo

vem depressa que eu tenho

o braço forte e o rumo certo

ah, que o dia está perto

e é preciso ir embora

ah, vem comigo

nesse veleiro

*Zambi*

Edu Lobo / Vinicius de Moraes

É Zambi no açoite - Êi, êi, é Zambi

É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi

É Zambi na noite - Êi, êi, é Zambi

É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi

Chega de sofrer, ê! Zambi gritou

Sangue a correr - É a mesma cor

É o mesmo adeus - E a mesma dor

É Zambi se armando - Êi, êi, é Zambi

É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi

É Zambi lutando - Êi, êi, é Zambi

É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zumbi

Chega de viver na escravidão

É o mesmo céu

O mesmo chão

O mesmo amor

Mesma paixão

Ganga-Zumba, êi,êi - Vai fugir

Vai lutar, tui, tui, tui, tui, com Zumbi

E Zumbi gritou: Êi, êi, meu irmão

Mesmo céu, tui, tui, tui, tui, mesmo chão

Vem, filho meu - Meu capitão

Ganga-Zumba - Liberdade, liberdade

Ganga-Zumba - Vem, meu irmão

É Zambi lutando - É lutador

Faca cortando - Talho sem dor

É o mesmo sangue - E a mesma cor

É Zambi morrendo - Ê, ê, é Zumbi

É Zumbi, tui, tui, tui, tui, é Zumbi

Ganga-Zumba

Êi,êi, vem aí

Ganga-Zumba, tui, tui, tui, tui, é Zumbi

Ganga-Zumba

Ê, ê, é Zambi

Ganga-Zumba, tui, tui, tui, tui, é Zambi



This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)