

Cultura Crítica

revista cultural da apropuc-sp nº 2 - 2º semestre de 2005

Música Brasileira

Ensaaios

TRABALHO E MÚSICA  ESTÉTICA
DE RESISTÊNCIA  VITOR MARTINS
ANTÔNIO MARIA  NOITE ILUSTRADA  CANNON
ERNESTO NAZARETH  LUIZ GONZAGA  MÚSICA E
PROPAGANDA  MÚSICA E IDENTIDADE

APRESENTAÇÃO

A decisão de publicarmos uma revista com o objetivo de divulgar a cultura crítica foi temerária, num momento em que o exercício da crítica se encontra diluído. Principalmente nas universidades, desvinculadas da produção social e amplamente mercantilizadas, “a arma da crítica e a crítica das armas” comparecem como um fundamento alheio ao conhecimento.

Há uma mentalidade generalizada de que venceu a cultura do mercado. Sem o menor constrangimento, pratica-se o mercado da cultura. É claro que nem sempre se admite tal pressuposto.

Elaboramos o primeiro número da revista Cultura Crítica. Expusemos trabalhos de poetas que viveram momentos de grandes confrontos sociais – guerra, opressão, desintegração, ações coletivas, transformações. Agora, estamos com o segundo número. Aceitamos o desafio de tratar o tema da música brasileira.

Adentramos em um terreno sensível. Trata-se de uma manifestação que exacerba o universo emocional e subjetivo próprio das artes. Nem por isso a linguagem da música deixa de ser parte do choque entre consciência e alienação.

O ritmo, a canção e a poesia nasceram com o trabalho. Desde suas formas mais primitivas, intimamente ligadas aos movimentos da natureza e aos movimentos físicos do homem coletivo, a música humanizou a espécie. É parte das transformações históricas a separação da música dos movimentos físicos do homem – do trabalho. A descoberta da beleza e do prazer pela prática musical permitiram construir ouvidos sensíveis às variações rítmicas e à poesia como uma forma da música.

Premido pela necessidade de existência, o homem coletivo foi obrigado a imitar primitivamente os sons da natureza; a partir de então, pôde criar livremente a música. Por mais que tenha deixado de ser uma forma espontânea de criação coletiva e se separado dos condicionamentos diretos do trabalho, a música não deixou de ser expressão social.

Em nosso tempo, vemos como a música tem raízes de classe e como está amplamente influenciada pela máquina comercial. Uma linguagem universal, com profundas diferenças sociais.

Esperamos que este número da revista da Apropuc contribua para melhorar nosso compromisso com a crítica.

Erson Martins de Oliveira

IMAGENS MUSICAIS

As fotos produzidas pela câmera de Marco Aurélio Olímpio são, antes de tudo, feitas para serem ouvidas.

Só quem conhece (e ama) profundamente a música popular brasileira se apercebe do momento exato em que a genialidade dos versos de um Paulo César Pinheiro aflora (o momento incerto em que a solidão fez seu bem sobre os acordes de Eduardo Gudín), ou ainda a hora em que um maestro tão querido como Laércio de Freitas quase entra em êxtase, tamanha a sua identificação com a canção executada.

Ver as fotos do Marcão é estar imerso naquele instante mágico descrito por Paulinho da Viola: “uma pausa de mil compassos”, lapso de tempo tão breve, mas que reúne em si toda a memória musical de um povo, plasmada naquele pedaço de papel ou na tela de um computador.

Creio não ter competência para julgar tecnicamente o trabalho de Marco Aurélio. Acredito que suas inúmeras premiações e constantes exposições digam-no por si só. O que me toca em seu trabalho (como diria o velho e bom Roland Barthes) é a historicidade que perpassa cada imagem, tornando-nos (mesmo sem tê-lo vivido) cúmplices de tempos imemoriais, dos saraus da Tia Ciata, dos choros de Callado e Ernesto Nazaré, tempos que são feitos da mesma essência de nossas rodas de samba e das agitadas sessões de hip-hop, que passam despidamente pelas lentes de nosso fotógrafo.

Enfim, pra quem ainda não percebeu, a câmera do Marcão é um instrumento musical.



Valdir Mengardo



NA PARTE SUPERIOR, DONA IVONE LARA, CHICO BUARQUE E JOÃO NOGUEIRA. ABAIXO, O MAESTRO LAÉRCIO DE FREITAS, ARRIGO BARNABÉ, PAULINHO DA VIOLA E PAULO CESAR PINHEIRO

A revista Cultura Crítica é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2 mil exemplares.

APROPUC-SP - Rua Monte Alegre, 984
 Sala p-70 - CEP. 05014-001
 Fones: 3872-2685 • 3865-4914 • 3670-8209
 apropuc@uol.com.br • www.apropucsp.org.br

DIRETORIA DA APROPUC

PRESIDENTE

Priscilla Cornalbas

VICE-PRESIDENTE

Hamilton Octavio de Souza

1º SECRETÁRIO

Erson Martins de Oliveira

2º SECRETÁRIO

Graciela Deri de Codina

1º TESOUREIRO

Luiz Carlos de Campos

2ª TESOUREIRA

Victória Claire Weischtordt

SUPLENTES

Carlos Alberto Shimote Martins,

Maria Beatriz Costa Abramides,

Nicola Centrone,

Sandra Gagliardi Sanchez e

Vera Lúcia Vieira

EDITOR GERAL

Erson Martins de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Alberto Shimote

Erson Martins de Oliveira

Victória Claire Weischtordt

EDITORES

Ricardo Melani (MTPS 26.740)

Valdir Mengardo

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Vera Regina Alves Maselli

PROJETO GRÁFICO

Mauro Teles

ILUSTRAÇÕES

Ana Aly

CRIAÇÃO DE CAPA

Ricardo Melani

SUMÁRIO

“Ninguém me ama, ninguém me quer”: roteiro boêmio de Antonio Maria Maria Izilda Santos de Matos	6
Luiz Gonzaga: referencial da Música Popular Brasileira..... José Farias dos Santos	16
Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle..... Walter Garcia	26
O dia em que virei Noite Ilustrada Valdir Mengardo	40
Música popular, tradição e política Eduardo Granja Coutinho	46
Estética de resistência: revisitando “Arena conta Zumbi” Laura de Paula Rago	62
O trabalho e a arte da música..... Arnaldo José França Mazzei Nogueira	78
Produção musical em São Paulo. O violão de Américo Jacomino, o Canhoto Sérgio Estephan	86
“O futurista” de Ernesto Nazareth: imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de uma modernidade paradoxal?..... Henri de Carvalho	92
Sobre animais, cristais e florais Talitha Ferraz de Souza	110
Música e identidade Urbano Nobre Nojosa	120
Vitor Martins: uma história de música brasileira Edwin Ricardo Pitre-Vásquez	132
Melodia (poema) Marília da Silva Pardini	144

“Ninguém me ama, ninguém me quer”:

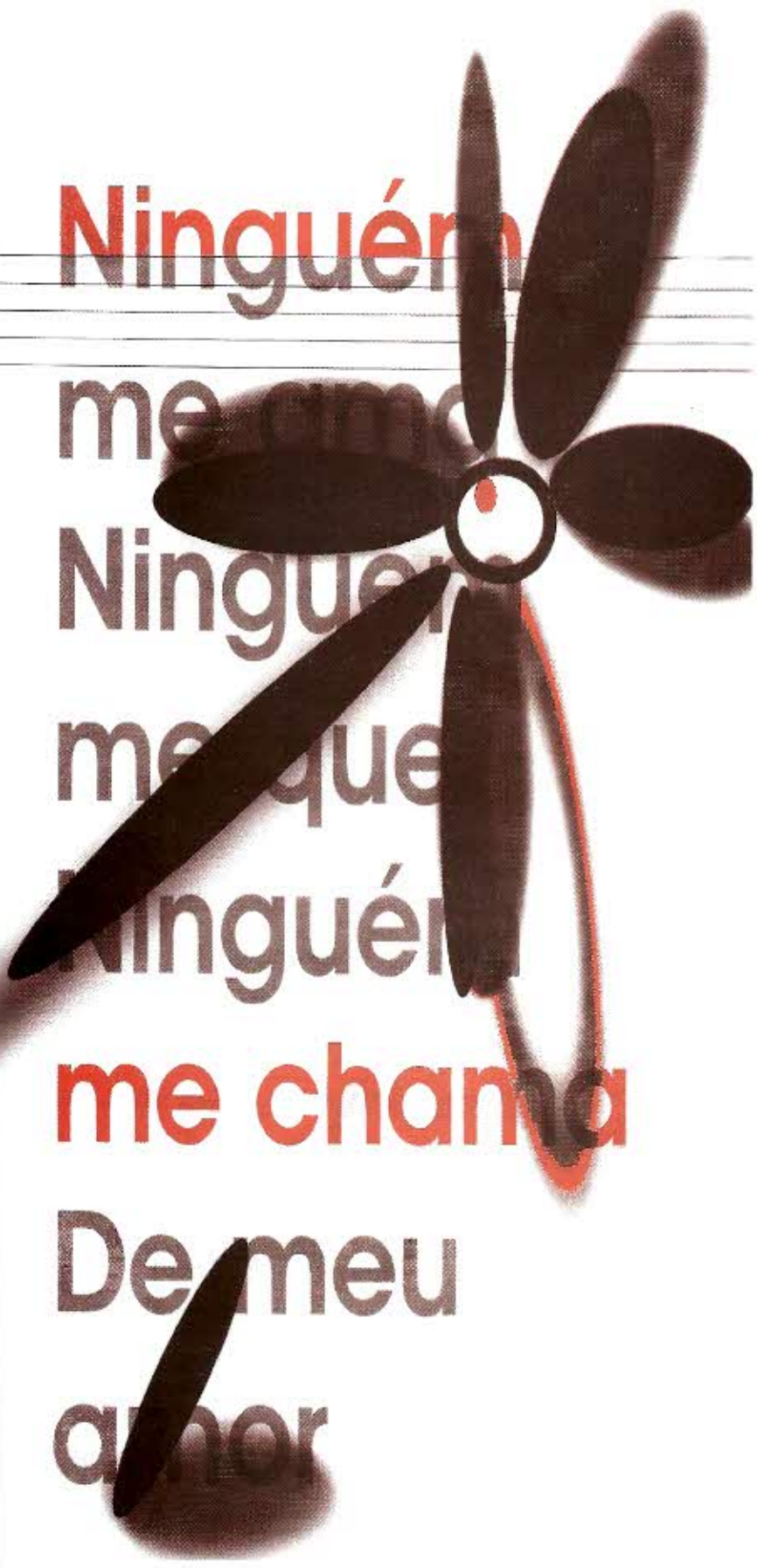
roteiro boêmio de Antonio Maria

Maria Izilda Santos de Matos
Profa. Dra. da PUC-SP



Apesar de todas as transformações ocorridas na produção das Ciências Humanas, pouca atenção vem sendo dada às experiências boêmias e à cidade à noite. A noite ainda é território oculto nas penumbras, e só recentemente é que pesquisadores vêm se debruçando sobre esse tema.

O foco privilegiado das investigações recai sobre as atividades diurnas, com abordagens que priorizam o mundo do trabalho, e ainda são poucas as pesquisas que focalizam as experiências boêmias. Estas acabam por interpretá-las como rejeição ao mundo do trabalho e à disciplina. O “ser boêmio” é múltiplo, mas na presente investigação significa viver diferentemente, estabelecer regras de modo distinto, ter



Ninguém
me chama
Ninguém
me chama
Ninguém
me chama
De meu
amor

uma vida que escape à monotonia e ao previsível, respeitando, contudo, certos códigos de conduta estabelecidos nesse universo.

No contrafluxo dessa tendência, trago o desafio de rastrear a trajetória de vida e a produção (composições e crônicas) de Antonio Maria, priorizando os circuitos e as experiências boêmias em Copacabana, mais diretamente centradas nos anos dourados.

Copacabana: a Princesinha do mar

Nos anos 50, Copacabana era o centro da vida da então Capital Federal, e o samba-canção tinha como moldura esse Rio de Janeiro de Copacabana, o bairro “quente” da noite carioca.

Na calçada preta-e-branca da praia, um vai-e-vem de príncipes, ladrões, banqueiros, pederastas, estrangeiros que puxam cachorros, mulheres de vida fácil ou difícil, vendedores de pipocas, milionários, cocainômanos, diplomatas, lésbicas, bancários, poeta, políticos, assassinos e *bookmakers*. Passam estômagos vazios e outros empanurrados, em lenta digestão.

Copacabana era um território com suas imagens e sons, carregando representações fragmentárias, suporte de memó-



rias diferentes, contrastadas, múltiplas, presentes nas pedras e luzes da cidade. Aparecia como monumento o luxuoso Copacabana Palace - que ainda se mantém vivo, memória desses anos de ouro de Copacabana -, tendo como pano de fundo a praia, signo de beleza que caracteriza a cidade tanto no âmbito do país como no exterior.

Assim, esse efervescente espaço rapidamente se distinguiu da Copacabana de vinte anos atrás, um areal procurado pelos que defendiam os milagres curativos do banho de mar. O processo acelerado de transformação relaciona-se à própria ocupação urbana, primeiramente vinculada a uma elite e, posteriormente, a uma expansão de imóveis mais acessíveis, quitinetes baratas, atraindo para a Zona Sul outros setores sociais.

Enquanto certos habitantes de Copacabana dormiam, em algumas ruas, nos bares, restaurantes, nas boates, em salas pouco iluminadas e enfumaçadas,

as tensões urbanas emergiam, vivenciadas de forma fragmentada e diversificadas por seus freqüentadores, fazendo desse território lugar para trabalhar, se divertir, viver as aventuras e desventuras da noite.

Durante a administração de Henrique Dodsworth (1937-1945) na prefeitura do Rio de Janeiro, intervenções urbanas atingiram a área da boêmia, particularmente na Lapa, colocando abaixo centenas de edifícios, abrindo parques e avenidas e ao mesmo tempo fechando os prostíbulos no Mangue (1942) e reprimindo a boêmia malandra da Praça Onze. Em nome dos bons costumes, o coronel Etchegoyen determinava que fossem presos malandros, prostitutas, boêmios e gigolôs. Esse ambiente repressivo afastou intelectuais e freqüentadores da vida noturna da Lapa e do Centro. Em 1946, o presidente Dutra fechou os cassinos (seguindo os conselhos da então primeira-dama, D. Santinha, de

que acabasse com aqueles “antros de pouca-vergonha”), atingindo diretamente o meio artístico.

A recuperação viria com uma transferência da boêmia para as boates em Copacabana. O cotidiano noturno passava a ser vivenciado dentro dos bares, restaurantes e boates. Alguns atraíram frequentadores fiéis e polidos, mantendo-se assim por longos períodos; outros se degradaram em pouco tempo.

Como cronista e boêmio, Antonio Maria se movia com destreza nesse espaço que conhecia como ninguém, identificando com esse universo suas regras e formas de expressão que se diferenciavam das do dia - seus escritos captavam muito dessa atmosfera da boêmia carioca dos anos 50, do samba-canção, de emergentes sociais, de outros cronistas e artistas.

O samba-canção ficou na memória desse território como representação dos anos dourados de Copacabana, em que se vivenciava um clima de pós-guerra com crescente esperança de se redescobrir o ser humano, com um querer crescer e ultrapassar barreiras, num país assentado numa “tenra democracia” que duraria pouco. As pessoas começavam a libertar-se de tabus ancestrais e dependências existenciais. Com rara sensibilidade, conseguiu flagrar



Cartaz da cidade do Rio de Janeiro, 1939.

o mistério: sem esclarecê-lo, expressou de forma melódica o que todos sentiam.

“O homem só tem duas dimensões importantes: amar e escrever a máquina.”

Antonio Maria Araújo de Moraes nasceu em 17 de março de 1921, filho de pai usineiro que tudo perdera num desastroso lance de especulação com os preços do açúcar. Teve uma infância privilegiada: o desvelo materno, os tempos do colégio, as lições de francês, os banhos de rio e de praia e as férias na usina do avô.

Em Recife, aos 17 anos, começou a trabalhar na Rádio Clube de Pernambuco irradiando futebol, mas o sonho da carreira na Capital Federal o levaria para o Rio, onde ficou hospedado no apartamento 1005 do edifício Souza, na Cinelândia, em que partilhava as dificuldades com Fernando Lobo, Abelardo Barbosa e Dorival Caymmi. Foi um período duro. A princípio tentou o rádio como locutor esportivo, mas não tardou por perder o emprego - envolveu-se em muita encrenca, com mulheres e até com a polícia - e logo voltou para Pernambuco.

Permaneceu em Recife até 1944, trabalhando na Rádio Clube de Pernambuco. Já casado e com dois filhos, também atuou na Rádio Clube Ceará, passou por Salvador, onde foi diretor das Emissoras Associadas, e foi constituindo uma carreira produtiva e audaciosa. De volta ao Rio de Janeiro, em 1947, recomeçou sua trajetória

na Capital pela Rádio Tupi, como diretor artístico, a convite de Henrique La Roque. “Um menino grande”, era como alguns o chamavam - pesava cerca de 120 quilos, distribuídos em 1,80 m de estatura.

A Rádio Nacional era a líder de audiência, seguida pela Tupi, na qual Antonio Maria dirigia e redigia programas humorísticos e musicais. Em agosto de 1947, estreou com o programa “Minha terra é Assim”, uma série de especiais curtos, de meia hora, com grandes nomes da música brasileira. Também dirigia e apresentava “O tempo e a música”. O destaque cabia para os programas humorísticos como a “Rua da Alegria”, tendo como personagens mulheres assanhadas, maridos traídos, caipiras e outros clássicos do gênero, criando um texto humorístico centrado no cotidiano e de perfil ingênuo.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ou moderno era colocado, o antigo tornava-se arcaico, a inversão possibilitava dizer o não-dito ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir os anti-heróis, os trocadilhos, as paródias, personagens tragicômicos e outros elementos, e levando os criadores a construir conexões com os ouvintes.

Em 1952, graças ao dinheiro que o governo Getúlio Vargas investiu em troca de apoio político na Rádio Mayrink Veiga, Antonio Maria transferiu-se para lá com um contrato de 50 mil cruzeiros - o mais alto salário do rádio no país. Ele levou para nova emissora o seu bem-sucedido "Rua da Alegria", invertendo o nome para "Alegria da Rua". Também escreveu "Teatro de comédia", "Levertimentos", "Cássio Muniz, o cronista do mundo", o musical "Antártica", "Coisas da vida", "Regra-três", "A cidade se diverte".

Além, do rádio, Antonio Maria ainda tinha as composições musicais, as colunas dos jornais, os *shows* da boate Casablanca, alguma nova revista como *A mulher é o diabo*, revista de Ary Barroso.

Em 1951, foi convocado para participar da TV Tupi no Rio, atuando em programas de entrevistas, musicais, humorísticos e outros. Já em 1957, atuava na TV Rio com o programa "Rio, eu gosto de você" com Ary Barroso, destacava-se em "Preto no Branco", programa de sucesso em que formulava as questões sempre com bom-humor e ironia. Solicitado para o trabalho, também participou de "Noites cariocas", em "O riso é o limite". Como entrevistador era um sedutor, tinha boa conversa, des-

tacando-se no programa "Encontro com Antonio Maria".

Paralelamente a essas atividades no rádio e na TV, havia as crônicas, em sua maioria centradas em Copacabana, permitindo uma viagem por esse território. Antonio Maria escrevia a coluna "Mesa na pista", em *O Globo*, tendo como centro das notícias os fatos ocorridos na Boate Vogue. Foi um cronista da noite de Copacabana. É dele a celebre frase "A noite é uma criança". Escreveu na *Revista da Semana* e na *Manchete*, e também em *O Jornal*, *O Globo*, *Última Hora* e *Diário da Noite*, totalizando mais ou menos 3 mil crônicas.

As colunas de Antonio Maria eram de agradável leitura, tinham humor, vivacidade, clareza, se encontravam carregadas de espontaneidade, refletiam um estilo leve e coloquial; as crônicas tinham um estilo literário marcante naquele momento: leve e rápido, conectado com o cotidiano do Rio, das ruas, em particular, de Copacabana e da sua noite.

Nas suas crônicas, Antonio Maria não poupava ninguém. Até mesmo Vinícius de Moraes, um dos amigos de boêmia e um dos mais reverenciados nos textos de jornais, andou levando suas farpas. Quando Antonio Maria se meteu no duelo com

a Bossa Nova e viu o poeta na facção inimiga, ele bombardeou: “Se Vinícius abandonou o primeiro time de poesia para jogar no juvenil da música foi porque ele quis”.

Amar e viver em Copacabana

Para além de toda essa produção, a música era a realização de Antonio Maria. Seus primeiros trabalhos musicais foram frevos, toadas, xotes e dobrados. Fez até embolada (*Nós era sete*), mas os destaques foram para os sambas-canções. Eles eram centrados na temática da dor-de-cotovelo, recuperando desencontros e decepções amorosas. Em 1952, Nora Ney gravou a polêmica “Ninguém me ama”, dele, em

parceria com Fernando Lobo. Era sofisticado e até sombrio.

Nos anos 50, amar era sinônimo de sofrer, cantado num estilo musical em voga nesse período: o samba-canção, que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Antonio Maria foi porta-voz especial e sensível das inquietações e frustrações amorosas de seu tempo e de seu lugar. Cantava e compunha sobre as dores do amor e dos rompimentos, descrevendo as experiências das noites passadas nos bares e boates da Zona Sul, entre goles de uísque e sambas-canções.

Assim, as narrativas põem em cena instantâneos do dia-a-dia, nos quais geralmente Antonio Maria estivera envolvido e que, com rapidez, eficácia e inspiração, ele resgatava. O coloquial e o prosaico irrompem no poético, assumindo ora a forma de diálogo, ora a de confissão.

Ninguém me ama

*Ninguém me quer
Ninguém me chama
De meu amor
A vida passa
E eu sem ninguém
E quem me abraça
Não me quer bem*



Av. Atlântica, Rio de Janeiro.

Vim pela noite tão longa
De fracasso em fracasso
E hoje, descrente de tudo
Me resta o cansaço
Cansaço da vida
Cansaço de mim
Velhice chegando
E eu chegando ao fim

O amor em Antonio Maria era um sentimento difícil, complicado, sofrido, sempre temperado com perdas, desesperanças, desencontros e solidão. O amor implicava tristeza, desejo e dor. Nas composições, o sujeito apaixonado ama intensamente sem ser amado; vivendo sob o jugo da paixão, a ela entrega o corpo e o coração. Esse sujeito amoroso encontra-se freqüentemente afastado do ente amado e se consome nas dores da ausência e do abandono.

Das 62 composições gravadas de Antonio Maria, boa parte delas foram sambas-canções, cantando a dor e o amor. Para alguns, era uma técnica de sedução; para outros; ele era realmente esse homem do seu tempo marcado pelas sensibilidades dessa época. Cada novo romance uma canção como *Suas mãos* (1958) uma súplica de reconciliação com Dorothy Faggin, *showgirl* de Carlos Machado. *O amor e a Rosa* (1960), uma disputa amo-

rosa com Sérgio Porto pelos carinhos de Rose Rondelli (do elenco da Mayrink Veiga, da TV Rio e uma das certinhas do Lalau), é uma resposta à crônica de Sérgio "O amante de plantão".

Podemos relacionar pelo menos 9 obras-primas de Antonio Maria: *Ninguém me ama*, *As suas mãos*, *O amor e a Rosa*, *Menino grande*, *Se eu morresse amanhã*, *Frevo número 1 do Recife*, *Valsa de uma cidade*, *Canção da volta*, *Manhã de Carnaval* - contudo as referências ao seu nome nos estudos sobre música brasileira são esporádicas e praticamente imperceptíveis.

A Bossa Nova, gestada nas mesmas noites de Copacabana, procurando se impor enquanto novidade, questionava o samba-canção e o atacava, particularmente a forma como esse estilo cantava a dor e a desesperança, criando polêmica entre Antonio Maria e Ronaldo Bôscoli, que o elegeu como vilão e ele, brigão, aceitou.

Apesar de tudo, pode-se reconhecer o diálogo de Antonio Maria com Carlos Lyra, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e com outros letristas da frase enxuta, bem como as influências da linguagem cinematográfica e da poesia coloquial que passavam a marcar suas composições. Nesse sentido, cabe destacar *Manhã de Carnaval* (1958),

parceria com Luís Bonfá, para o filme *Orfeu Negro*, já num estilo *cool-and-happy*.

*Manhã, tão bonita manhã
Na vida, uma nova canção
Cantando só teus olhos
Teu riso, tuas mãos
Pois há de haver um dia
Em que virás
Das cordas do meu violão
Que só teu amor procurou
Vem uma voz*



Antonio Maria

*Falar dos beijos perdidos
Nos lábios teus
Canta o meu coração
Alegria voltou
Tão feliz a manhã
Deste amor*

Antonio Maria freqüentava os *shows* de Johnny Alf na boate Plaza, apoiou os novos arranjos de Tom Jobim aos seus sambas-canções de 1952 e 1953, praticamente lançou Nora Ney, com seu timbre elegante e extensão vocal curta (um estilo diferente para a época), era amicíssimo de Vinicius e admirador de Tom Jobim. Após suas composições com Ismael e Bonfá, ele se aproximava da Bossa Nova.

Procuraram tirar a importância de Maria em outros dez sucessos pré-Bossa Nova, em parceria com Ismael Neto, de Os Cariocas, quase todas em 1954. Com ele, compôs *Canção da volta* e *Valsa de uma cidade*, na qual a letra enxuta antecipa alguns versos da Bossa Nova.

*Vento do mar no meu rosto
E o sol a queimar, queimar
Calçada cheia de gente a passar
E a me ver passar
Rio de Janeiro, gosto de você
Gosto de quem gosta
Desse céu, desse mar,
dessa gente feliz.*

*Bem que eu quis
Escrever um poema de amor
E o amor
Estava em tudo que eu vi
Em tudo quanto eu amei
E no poema que eu fiz
Tinha alguém mais feliz
Que eu
O meu amor
Que não me quis*

Antonio Maria era, antes de tudo, antenado com o seu tempo. Frequentador da noite, ouvia outros artistas e dialogava sobre o movimento com Vinicius e Dolores Duran. Sua música foi se transformando, mas se conectando com sua trajetória de amores e desamores. Aos poucos os desencontros amorosos foram deixando espaço para a paisagem do Rio, o olho da câmara cinematográfica e saindo da noite para o dia, focalizando o sol e o amanhecer: é o *Rio amanhecendo*, de 1954.

Em outubro de 1964, Miguel Gustavo procurou Antonio Maria para um convite: a produção de um programa de TV. Maria respondeu com um bilhete: “Nome Antonio simples telefone 36 12 55, mas só até o dia 14 porque saio do ar...”. Parecia que estava prevendo.

Antonio Maria morreu de um enfarte fulminante do miocárdio na madrugada

de 15 de outubro de 1964, na calçada da Rua Fernando Mendes, em Copacabana, quando caminhava para o restaurante Le Rond Point. Amigos saíram da boate O Cangaceiro e tentaram aplicar-lhe os primeiros socorros, mas em vão. Seu enterro, no cemitério São João Batista, foi acompanhado por centenas de pessoas.

Foi lembrado na peça *Brasileiro, Profissão Esperança*, espetáculo que rememorou suas canções e crônicas e as músicas de Dolores Duran.

Antonio Maria e Dolores Duran, se tivessem sido irmãos, não seriam tão parecidos. Os dois gostavam de viver mais de noite do que de dia, os dois faziam canções, os dois precisavam de amor para respirar, eram puxados para gordos e, mesmo na hora da morte, os dois foram atingidos por um só inimigo: o coração. A obra que deixaram, hoje espalhada pelos jornais e gravadoras do país, reflete essa indistintível identidade. Mas prestando atenção nas coisas que disseram e escreveram e nas músicas que fizeram é que a gente descobre a expressão maior dessa semelhança: os dois se refugiavam do absurdo do mundo, que revelaram com humor e amargura, na desesperada aventura afetiva. O amor era o último reduto de ambos.

Luiz Gonzaga:



...percebi que cantar as alegrias e tristezas do homem da terra é também uma forma de ajudá-lo a conhecer seus problemas.

Luiz Gonzaga¹

referencial da Música Popular Brasileira

José Farias dos Santos

Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP

jzfarías@yahoo.com.br

A estrela do pernambucano da cidade de Exu, Luiz Gonzaga do Nascimento, estacionou sobre a terra no dia 13 de dezembro – dia de Santa Luzia – de 1912. A partir desse dia, a Música Popular Brasileira foi apresentada com o maior símbolo telúrico do Nordeste e do Brasil.

A carreira artística do Rei do Baião iniciou-se em 1940, na cidade do Rio de Janeiro. A capital da República era o pólo aglutinador de diversos artistas e ritmos musicais. A concentração de inúmeros veículos de comunicação e o estabelecimento das primeiras gravadoras multinacionais transformaram a Cidade Maravilhosa em espaço essencial para a divulgação das manifestações musicais. Esse cenário promissor foi

o principal fator de incentivo para que Luiz Gonzaga, após ter trabalhado por dez anos no Exército brasileiro, desembarcasse no porto carioca e iniciasse sua carreira artística.

As primeiras apresentações do sanfoneiro foram realizadas em casas noturnas e cabarés, localizados no centro da cidade. A música *Baião de São Sebastião*, lançada no ano de 1950, retrata, com pura exatidão, o momento de chegada do ex-corneteiro do Exército brasileiro na cidade e seu encantamento com a novidade do principal centro de divulgação da música brasileira:

Baião de São Sebastião

(Humberto Teixeira)

Vim do Norte, o quengo em brasa

Fogo e sonho do Sertão

E entrei na Guanabara

Com tremor e emoção

Era um mundo todo novo, diferente meu irmão

Mas o Rio abriu meu fole, me apertou em suas mãos

É Rio de Janeiro do meu São Sebastião

Pare o samba três minutos pra eu cantar o meu baião



O processo de migração dos nordestinos para os grandes centros foi um dos fatores que incentivou Luiz Gonzaga a cantar e a divulgar as manifestações culturais e musicais do Nordeste. Sua música, além de amenizar o sentimento de saudade do migrante nordestino – consumidor em potencial de sua obra – cumpria a função de demonstrar aos sulistas a novidade cultural e a riqueza rítmica de um sertão até aquele momento desconhecido.

A percepção do contexto sociocultural da cidade do Rio de Janeiro impulsionou Luiz Gonzaga a procurar um

parceiro que tivesse uma apurada sensibilidade nordestina e que fosse capaz de manifestar, ao migrante, toda a beleza cultural de sua região. O nordestino, embora distante de sua terra querida, sentiria orgulho dessa região e teria contato com a sua vasta cultura musical através da atuação do sanfoneiro.

No entanto, naquele contexto de transformações, os então parceiros de composição do sanfoneiro não tinham a vivência necessária para a nova tarefa que se atribuía à sua música:

“Eu queria cantar o Nordeste. Eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que sabia escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto pra me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui um bom ouvidor.”²

O encontro com Humberto Teixeira, advogado e compositor cearense, foi o momento inicial para a realização de suas intenções. Logo no primeiro contato a dupla compõe a singela canção *No meu pé de serra*. Percebemos nessa música, lançada em 1946, a intenção declarada do sanfoneiro em cantar o Nordeste e demonstrar a saudade sentida pelos nordestinos que habitavam os grandes centros urbanos:

No meu pé de serra

(Luiz Gonzaga - Humberto Teixeira)

*Lá no meu pé de serra
Deixei ficar meu coração
Ai, que saudades tenho
Eu vou voltar pro meu sertão*

*No meu roçado eu trabalhava todo dia
Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria
Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava
E tome xote a noite inteira*

Em 1946, ano de surgimento do baião, a figura artística de Luiz Gonzaga estava em processo de consolidação no meio musical. No entanto, foi necessária uma estratégia de lançamento do novo ritmo, que contou com a participação de outros artistas.

Coube ao conjunto de música regional Quatro Ases e Um Coringa, que na época desfrutava de relativo sucesso, o lançamento da música que projetou o baião -- e a conseqüente notoriedade da dupla Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga no cenário musical. O próprio título da música -- *Baião* -- contemplava o projeto de lançamento do ritmo nos meios de comunicação e seus versos expressavam a intenção de difundir o baião, cantado e dançado. Percebe-se a comparação com outros ritmos musicais e o esforço do artista em apresentar a novidade musical.

Baião

(Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)

*Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção
Morena, chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião*

*Eu já dancei balanceio
Chamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que as outras danças não têm*

*Quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião...*

*Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém*

*Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião*

Com a repercussão da música *Baião*, iniciou-se o processo de consolidação do sanfoneiro nordestino e de sua música no cenário artístico nacional. No período de 1946 a 1955, reinou na música brasileira o período de auge do baião e, conseqüentemente, de Luiz Gonzaga, seu maior representante:

“(...) Dançando em bailes da cidade e do campo, o baião chegou a dominar 80% das execuções musicais em todo o território brasileiro. Em toda parte só se ouvia o baião e compositores do Sul, como Hervê Cordovil e Waldir Azevedo, logo aderiram. Foi uma revolução. A música popular brasileira, que então oscilava entre o samba-canção e os ritmos importados, foi surpreendida por algo completamente novo e gostoso: o baião.”³

Partindo do pressuposto de que a obra do artista possui vinculações com o seu meio, podemos dizer que as músicas de Luiz Gonzaga apresentam uma demonstração da sociedade nordestina em seus mais variados temas e contras-

tes, ou seja, que a sua música é o meio transmissor dos aspectos da realidade do Nordeste para os demais habitantes do país.

A seca e a migração constituem dois eixos da expressão social e poética de Luiz Gonzaga, e – direta ou indiretamente – estão presentes na maioria de suas composições. Como citamos anteriormente, fazia parte do projeto musical do artista demonstrar, de forma poética, a crueldade e o sofrimento causado pelas constantes secas na região – principal motivo das migrações. Os seguintes versos são exemplos dessa manifestação:

Asa Branca

(Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)

Quando oiei a terra ardendo

Qual fogueira de São João

Eu perguntei

A Deus do céu, ai

Pru que tamanha judiação

Qui braseiro, qui fornáia

Nem um pé de prantação

Pru farta d'água

Perdi meu gado

Morreu de sede meu alazão

Légua tirana

(Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)

Quando o Sol tostou as foia

E bebeu o riachão

Fui inté o Juazeiro

Pra fazer minha oração

Paraíba

(Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)

Quando a lama virou pedra

E mandacaru secou,

Quando o ribaçã de sede

Bateu asa e voou

Vozes da seca

(Luiz Gonzaga – Zé Dantas)

(...)

Pois doutô, dos vinte estados

Temos oito sem chover,

Veja bem, quase a metade

Do Brasil tá sem comer

Em uma breve reflexão referente à evolução da música popular brasileira, percebemos que o Rei do Baião é constantemente citado como um artista que exerce rítmica e referência musical na obra de expoentes dos mais variados estilos musicais. Influência manifestada, desde aqueles artistas consagrados nacionalmente, entre os quais Alceu Valença, Raul Seixas, Elba Ramalho, Fagner, Zé Ramalho, etc., aos da nova geração da MPB, como Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, etc. O cantor e compositor Gereba, um dos maiores herdeiros e divulgadores da obra do Rei do Baião presta um depoimento em que nos revela a incursão da sanfona em pleno carnaval da Bahia:

“Em dezembro de 1985 fui até a fazenda do nosso Mestre Luiz Gonzaga com dois objetivos: participar dos festejos pelos 73 anos dele (o 13 de dezembro) e fazer um convite muito especial para ele e Dominginhos participarem, como convidados, em

meu projeto ‘CARNAFORRÓ’. Esse projeto consistia em um trio elétrico tocando forró no carnaval de Salvador. Para mim era fundamental que tivesse a presença dos dois. Aliás, era um velho sonho meu como folião da praça Castro Alves, que era ver descer pela avenida um trio elétrico de Forró e com os dois lá em cima.

Foram 3 dias de festa na região e principalmente no Parque Asa Branca, em Exu, na casa de Luiz Gonzaga. Lá estavam presentes Gilberto Gil, Dominginhos, Gonzaguinha, Marines, Carlos Pita e muitos outros. Toda tardezinha a gente ficava ouvindo as histórias que ele contava pra gente, assim como o avô conta pros netos, muitas delas tenho gravadas, pois sempre gostei de registrar em meu pequeno gravador momentos como esses. Me lembro que num desses momentos, apareceu Gilberto Gil com uma

letra escrita em um pedaço de papel de pão. Ele tinha acabado de letrificar o famoso choro de Luiz Gonzaga o 13 de dezembro. Gil mostrou a música, deu um beijo na testa de Seo Luiz e ele emocionado falou para Dominginhos:

-- Dominginhos eu acho que vou criar esse neguinho

Parti então para o tal convite sobre o carnaval!

-- Seo Luiz, considerando que o Senhor é o Rei dos shows em carrocerias de caminhões pelo Brasil afora, o Senhor não toparia se apresentar comigo em cima de um trio elétrico pelas ruas de Salvador o ano que vem? (1986).

Ele me respondeu:

-- Gereba, como é que você me convida para subir em um trio elétrico; eu já estou velho para essas coisas, já tenho 73 anos e o trio é uma coisa muito quente

Veio-me na cabeça uma idéia e tasquei:

--- Seo Luiz, o trio não é nada quente; tem geladeira, água de coco, banheiro e eu prometo para o senhor que nós vamos tocar em um lugar que tem muito vento. Nós vamos hospedar o senhor em um hotel que fica no Porto da Barra, vamos parar o trio, descer a escadinha e lá o senhor vai ter o maior conforto possível, o nosso trio Carnaforró vai rodar só na orla marítima (fomos o primeiro trio a rodar na orla em 1986), ele vai do Porto da Barra até o Cristo, passando pelo farol da Barra e voltando para o hotel no Porto.

Ele pensou, pensou e falou:

-- Dominginhos! Vamos?

Aí estava selado o acordo de cavalheiros. Contrato? Foi no fio do bigode e a Prefeitura de Salvador nos pagou dois meses depois do carnaval.

Tudo deu certo, um milhão de pessoas por dia para dançar quadrilha com a gente, foi um sucesso, não fizemos nenhum contrato e em nenhum momento me cobraram, fiquei muito orgulhoso. Ah! Já ia me esquecendo: graças a isso tudo que acabei de contar, o carnaval de Salvador passou a ter 60% a menos de violência, pois houve com isso o deslocamento do curso do carnaval do centro para a orla, resultando em menos violência, outro orgulho que me deu e assim foi criado sem querer o tão consagrado 'CIRCUITO BARRA—ONDINA'. Luiz Gonzaga e Dominginhos gostaram tanto de fazer forró no Carnaval que voltaram nos anos de 1987 e 88.

Até hoje, eu toco, com muito sacrifício, o nosso 'CARNAFORRÓ', que no ano de 2002 saiu com o nome de 'CARNAFORRÓ PEDRA 90', em homenagem aos 90 anos do nosso Rei³⁴.

Entre as várias homenagens e títulos recebidos pelo Rei do Baião podemos citar a mais recente, que simboliza, na figura do sanfoneiro, uma merecida homenagem a todo o povo e a riqueza da cultura nordestina. Trata-se da Lei nº 11.176, sancionada pelo Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em 6 de setembro de 2005. Essa lei institui o dia 13 de dezembro como o "Dia Nacional do Forró".

É ainda, importante lembrar que Luiz Gonzaga é considerado o artista brasileiro com maior número de biografias, além de ser um dos principais personagens brasileiros – ao lado de Padre. Cícero, Getúlio Vargas e do cangaceiro Lampião – presentes nos poemas da literatura de cordel:

*É por isso que eu digo
Você preste atenção
O Luiz escreveu tudo
No Nordeste e no Sertão
Fazer que nem o Luiz
No Brasil não tem mais não*

*Leonel do Samba – Poeta improvisador
da Cidade de Caruaru - PE*

1 Última apresentação pública do Rei do Baião, realizada no Teatro Guararapes, dia 6 de junho de 1989, na cidade do Recife.

2 Dominique DREYFUS. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. p. 109.

3 Gildson OLIVEIRA. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. p. 48-49.

4 Ver imagens desses encontros no site www.paulus.com.br/site/sertao

AL BUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ÂNGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CASTRO, Josué de. *Documentário do Nordeste*. 2. ed, São Paulo: Brasiliense, 1959.

CHAGAS, Luiz. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990 (Col. Vozes do Brasil).

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FERRETTI, Mundicarmo M. R. *Baião dos dois: A música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Massangana, 1988.

HEAD, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s.d.

OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. 7 ed. Brasília: Letra Viva, 2000.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & Identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SÁ, Sinal. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida*. Fortaleza: Realce Editora, 2002.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Anablume, 2000.

Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle

Walter Garcia
Músico e professor da PUC-SP

1

Em 1965, a Coca-Cola oferece US\$ 68 mil a Tom Jobim e Vinícius de Moraes para utilizar Garota de Ipanema em um anúncio. A proposta é recusada. Duas décadas depois, em 1983, Jobim compõe para a General Motors seu primeiro jingle, confessando que, se antes tinha um certo preconceito em relação a esse tipo de trabalho, agora percebe que ele é bem legal: “Publicidade é igual a assaltante: fala direto”. Dois anos depois, Águas de março é negociada com a Coca-Cola por US\$ 200 mil. Tom defende a campanha que transforma a tristeza dessa canção em alegria, acrescentando ainda que precisava de dinheiro para sustentar seus cinco mil pobres. Veiculada inicialmente

nos Estados Unidos, México, Colômbia e Venezuela, a trilha da Coca-Cola com Águas de março é lançada no Brasil em 1987, mesmo ano em que Samba do avião e Ela é carioca (parceria com Vinícius de Moraes) são cedidas gratuitamente para campanhas publicitárias da prefeitura do Rio de Janeiro. Após outro jingle de Tom Jobim, desta vez para o laboratório Johnson & Johnson, em 1991 um comercial da Cervejaria Brahma traz juntos Tom e Vinícius – este, falecido em 1980 e presente no filme graças à miraculosa intercessão da tecnologia.¹

É certo que esses fatos não inauguram as relações entre a canção popular brasileira e o negócio publicitário. Já em 1543, os mercadores anunciam cantando na Capi-



tania de São Vicente, o que leva o donatário Martim Afonso de Souza a baixar uma ordem censurando pregões que falem mal da concorrência. No final do século XIX, a polca (dança importada da Boêmia via Paris, que integra a formação do maxixe, um dos pais do samba) também é usada para divulgar remédios e fumo. O chefe da folia que passa para a história como personagem do primeiro samba, Pelo telefone, apenas um ano após seu pioneiro registro e gravação (realizados em 1916), propaga "que há em toda parte/ Cerveja Fidalga/ para se beber".² Durante a década de 1930, elogios a padarias e exaltações a lojas de louças e ferragens são compostos por Nássara, Noel Rosa, Orestes Barbosa,

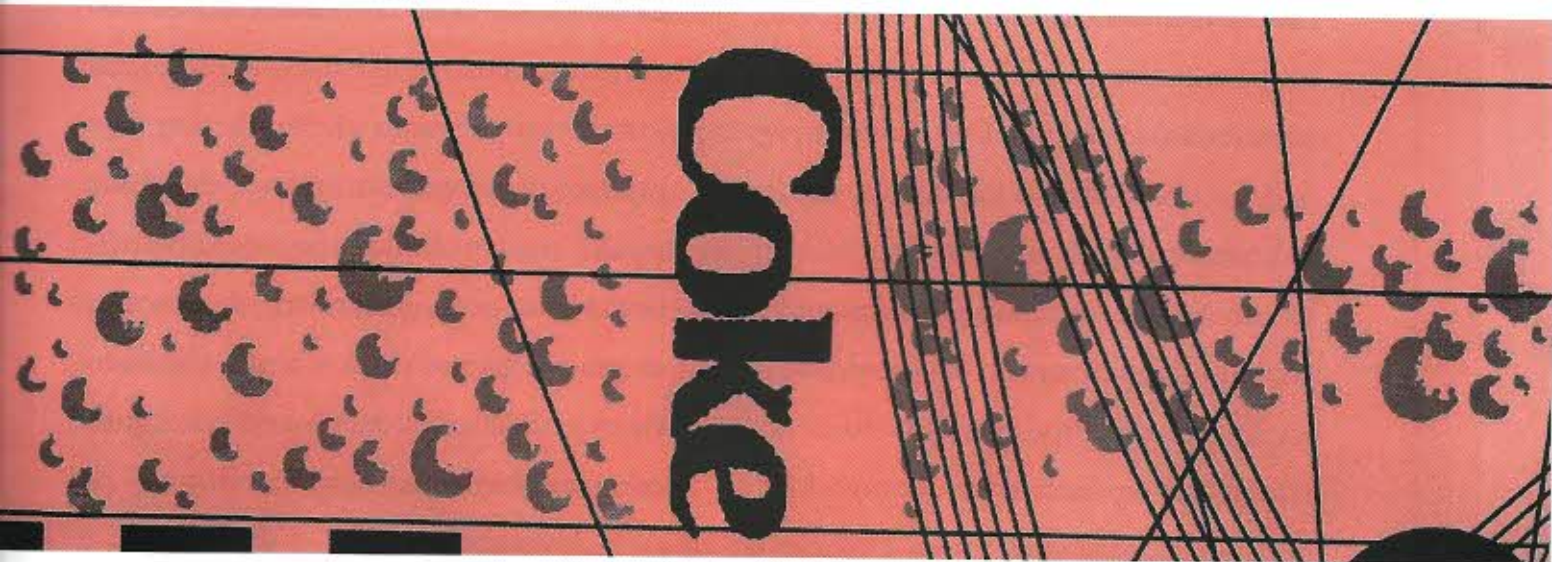
Marília Batista, Lamartine Babo, Hervê Cordovil e Custódio Mesquita, os quais também produzem para as rádios cariocas o grande repertório de sambas, sambacação, marchas e foxes, que constitui uma das bases mais sólidas da música brasileira tal como hoje a conhecemos.³ Por fim, quando Radamés Gnattali cria a Orquestra Brasileira na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 1943, o caráter nacionalista de seu acompanhamento com violões, cavaquinho, acordeão, pandeiro, ganzá e prato de cozinha tocado com faca é patrocinado... pela Coca-Cola, então em lançamento no Brasil. Vale destacar que, dentro da concepção do programa "Um milhão de melodias", para o qual essa orquestra é formada, o anunciante ganha lugar de destaque equivalente ao da parada de sucessos, escolhida segundo a fórmula de duas canções brasileiras do momento, duas antigas e três estrangeiras selecionadas no disco ou no cinema.⁴

Tudo isso, porém, via de regra é relatado mais por seus aspectos pitorescos do que por qualquer importância decisiva no desenvolvimento da canção popular brasileira. Nota-se a proximidade com que sempre se realizaram a canção tornada mercadoria, vendendo-se a si mesma

(primeiro na forma de partitura, com difusão em bailes e saraus, depois em disco, com difusão nos meios de comunicação de massa) e a canção que vende uma outra mercadoria (o jingle, descendente do pregão de rua); mas a sensação geral é que ligações com o anúncio publicitário em nada prejudicam a qualidade estética da música brasileira, a qual permanece historicamente como “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça”, conforme escreve Mario de Andrade em 1928 (referindo-se ali, todavia, à música folclórica;⁵ quanto à canção de rádio, onze anos depois Mario enalteceria a tristeza do samba carioca lamentando, porém, a falta de uma tradição capaz de assegurar esse caráter).⁶ Nessa avaliação consagrada, o trabalho de nossos cancionistas diretamente com a propaganda surge como uma eventualidade justificada pelo ganho, positivo à medida que livra a arte da necessidade de sustentar o artista. Por outro lado, as reações contrárias à negociação direta de uma obra com a Coca-Cola, por exemplo, são capazes de gerar polêmica nos jornais em torno do vínculo produto nacional/produto estrangeiro, mas não se discute o próprio mecanismo publicitário

de identificação entre mercadorias, o qual tenta persuadir o consumidor a sentir com um refrigerante a emoção primeiro experimentada com o cancionista e sua obra, nem o porquê de a estética da canção se prestar a tal utilização, à parte seu sucesso comercial anterior.

Este último ponto, considerado irrelevante nas várias análises que se fazem da canção brasileira, deve ser pensado, contudo, em virtude dos recentes caminhos do mercado fonográfico. É claro que, quando repele o assédio da Coca-Cola em 1965, Tom Jobim está recusando vincular sua obra, vista como alienada pela politizada segunda geração da Bossa Nova de então, ao principal símbolo do capitalismo imperialista norte-americano. Ao mesmo tempo, entretanto-- e talvez principalmente --, o compositor está apostando na capacidade de Garota de Ipanema difundir-se e ser consumida por suas qualidades intrínsecas, tanto no mercado brasileiro quanto no norte-americano, o que promoveria, inclusive, uma espécie de revanche. É o que acontecera um ano antes, por meio do álbum Getz/Gilberto (com João Gilberto, Astrud Gilberto, Stan Getz e Tom Jobim), vindo a ser reforçado em 1967, com o disco Francis



Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim. Vinte anos depois, ao finalmente ceder, o prestígio do compositor é inquestionável, seja no Brasil, seja nos EUA, mas sua popularidade, não. Ao lado, portanto, de seu elevado cachê, a possibilidade de divulgação de sua obra pode ter contribuído para Tom Jobim negociar Águas de março com a Coca-Cola, na crença de que, por meio dessa veiculação, tanto mais pessoas ficariam conhecendo seu trabalho como não haveria qualquer prejuízo em se associar ao famigerado produto, dado que a qualidade artística de sua canção já se encontra assegurada no mercado.

Dessa forma, se a Coca-Cola lucra com o prestígio que lhe é conferido por Tom Jobim, este também sai satisfeito não só por conta do cachê mas pela propaganda de sua obra feita em

união com a marca mais valiosa do mundo. Ao que parece, um negócio bom para ambas as partes, que no entanto não deixa de indicar um tempo em que os anunciantes são definitivamente os novos mecenas, com conseqüências catastróficas para a canção popular que se pretenda artística, além de comercial.

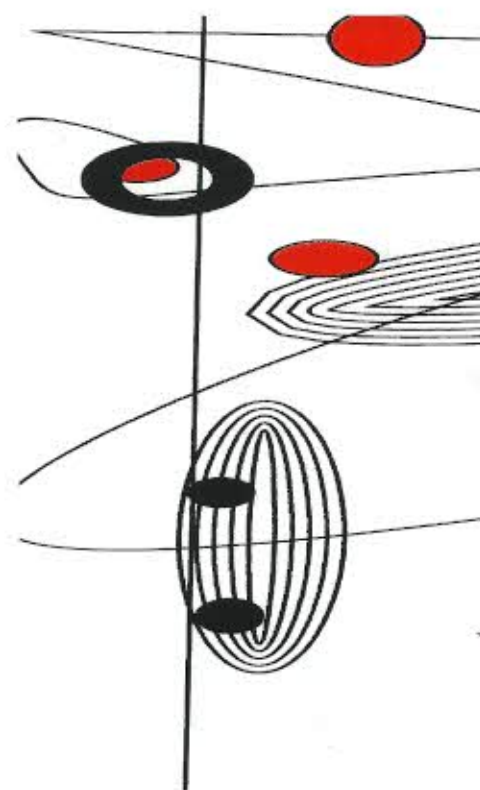
2

Antes de analisar esse novo tempo e refletir sobre seus efeitos, é necessário, contudo, lembrar por que afinal se confere a certas manifestações da canção popular brasileira o estatuto de arte, sem

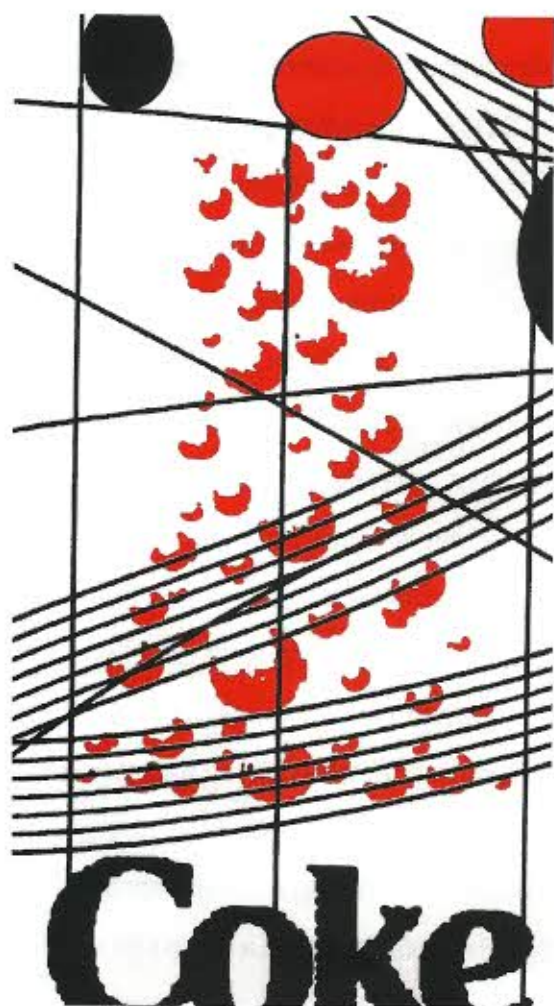
que se desconheçam as suas intenções comerciais. Em alguns momentos, de fato, a canção realizada no mercado fonográfico soube conciliar esses dois domínios e, ao acender uma vela para Deus e outra para o diabo, como diz o velho ditado, vendeu ao consumidor não apenas entretenimento, atrativo e prazer, mas também conhecimento, proporcionado pela novidade da linguagem dos produtos e do conteúdo crítico que apresentaram (conteúdo de que a linguagem com a qual a canção se expressa também é parte). Como isso foi alcançado? Utilizando a técnica de equilibrar palavras no fio melódico, no limite entre o ritmo do pensamento, do encaimento das idéias, e o ritmo do corpo, dos sentimentos e sensações, um certo número de cancionistas construiu obras com valor intrínseco.⁷ Esse valor consiste no fato de suas obras exprimirem, por si e em si mesmas, formas de representação de bases profundas da experiência brasileira, entendendo-se o adjetivo pátrio como uma particularização da história que singulariza tal experiência sem determinar que ela não tenha pontos de contato com outras culturas. O conjunto desses cancionistas forma o que se convencionou chamar linha evolutiva da música

popular brasileira, expressão cunhada por Caetano Veloso em depoimento de 1966.⁸ O consenso sobre tal linha, estabelecido entre músicos, produtores, acadêmicos, jornalistas, homens de marketing e o público predominantemente de classe média, confere ainda hoje prestígio artístico a uma certa quantidade de canções, as quais constituem um sistema articulado de experiências estéticas com resultados comercialmente satisfatórios.

Assumindo os riscos da brevidade, tentarei sintetizar três momentos desse



processo, vistos em continuidade que permita enxergar certa unidade entre as obras. Primeiro, a consolidação do samba nas rádios cariocas, durante a década de 1930, em seu papel de emblema da identidade brasileira. Tendo como elemento básico de sua estrutura musical o ritmo e, neste, a síncope legada pelos batuques de escravos originários de Angola e do Congo, o samba cristalizou um modo de cantar que reconhece a existência do tempo forte do compasso a fim de se antecipar ou de se atrasar em relação a ele, propondo um jogo de corpo que dribla a marcação, ocupando brechas do tecido



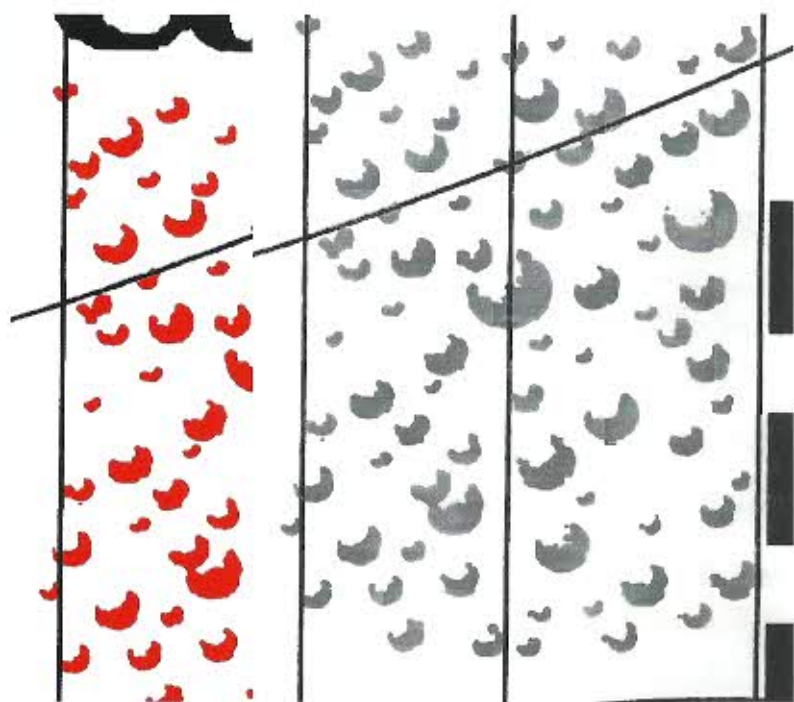
rítmico.⁹ Compondo a partir dessa “dialética da malandragem”,¹⁰ Noel Rosa assim condensou o processo de formação histórica do Brasil em uma estrofe de O orvalho vem caindo, samba em parceria com Kid Pepe, gravado para o carnaval de 1934:

*A minha terra dá banana e aipim,
Meu trabalho é achar quem descasque por mim...*

Vivo triste mesmo assim! E...

Com um caráter sintético análogo ao da literatura moderna, aqui se reúnem: a “Canção do exílio,” de Gonçalves Dias (parafraseada até na letra do Hino Nacional), evocando-se o ufanismo e o saudosismo românticos; a vocação econômica extrativa e agrícola; a herança vocabular e alimentar dos índios tupis; a relação entre o dominador (branco, como aliás era Noel) e o dominado (negro), a partir da qual se desenvolvem as atividades produtivas graciosamente proporcionadas pela terra (graciosidade já apontada na carta em que Pero Vaz de Caminha relata o descobrimento do Brasil a D. Manuel, rei de Portugal); e o mito de que nessa “terra radiosa vive um povo triste”.¹¹

Duas décadas mais tarde, o samba sofreu uma revisão que lhe alterou o ritmo, por



meio da batida da Bossa Nova criada ao violão por João Gilberto. Abandonando a marcação sincopada do surdo e adotando o bordão contínuo nos dois tempos de cada compasso binário (herança do samba-canção ou influência do jazz norte-americano); sobrepondo a esse bordão ataques de acordes que perfazem tanto uma mesma base rítmica (derivada do padrão típico do samba) quanto variações dela (repetindo, em meio a essas variações, o antigo padrão do samba); conciliando, assim, um movimento regular (do bordão) com um movimento não-regular (dos acordes), a batida da Bossa Nova se apresenta como uma unidade contraditória em que esses termos opostos atuam de

modo complementar, neutralizando-se os conflitos. O mesmo princípio de organização (contradição sem conflitos) estrutura todos os demais elementos da canção, desde o jogo rítmico entre voz e violão, passando pela exploração do limite entre canto e fala na voz de João Gilberto, daí ao acompanhamento deste por músicos que se submetem ao caráter personalista da obra, chegando por fim à relação entre o artista e seu público.

Nesse último estágio de realização, mais exterior e por isso mais aparente, a Bossa Nova de João é apresentada de modo que o ouvinte deve silenciar e se entregar incondicionalmente à audição. Se é verdade que suas interpretações “apontam para a utopia de uma perfeição que brote espontaneamente, sem esforço”, mantendo ao vivo “o correr indefinido das horas em que ficamos em casa”,¹² também é verdade que a recriação de uma experiência doméstica na esfera pública de um show constitui uma contradição que leva a uma relação de dominação, comportando-se o artista nos moldes da autoridade patriarcal. Esse caráter cordial explica tanto os conflitos entre João e a platéia durante algumas apresentações, os quais nunca evoluem a ponto de modificar

essa relação, quanto a generosidade com que o intérprete vai diminuindo a intensidade de sua voz a fim de permitir que o público cante, sem que ele integre o uníssono.¹³

Terceiro momento: procurando retomar a linha evolutiva “na medida em que João Gilberto fez”,¹⁴ o tropicalismo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil constrói, a partir da segunda metade da década de 1960, uma alegoria do Brasil feita pela justaposição do antigo e do novo, a qual representa o destino nacional de se ligar ao capitalismo moderno “estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz ao invés de se extinguir”.¹⁵ Essa montagem é didaticamente exemplificada pelo refrão de “Geléia geral” (1968), letra de Torquato Neto para música de Gilberto Gil, que consta do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*:

Ê, bumba-yê-yê-boi

Ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê

É a mesma dança, meu boi

A avaliação tropicalista dessa conjunção de tempos aparentemente díspares é de uma ironia melancólica, considerando-se Parque industrial, de Tom Zé, gravada no mesmo disco:

O avanço industrial

Vai trazer nossa redenção (...)

Pois temos o sorriso engarrafado

Já vem pronto e tabelado

É somente requeutar

E usar

Porque é made, made, made, made in
Brazil

Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, Tom Zé diz que a cidade de Irará, onde nasceu e cresceu, “era um sítio fugaz entre o passado e o ‘progresso’ que a invadia”, “era um jogo de espelhos contrapondo tempos. Instâncias de insubstância”. Adiante, compara sua própria vida ao carvão que, na concepção filosófica do Tao, “é uma espécie em suspensão”: “ele refletia com exatidão a também incerta natureza e categoria de minha vida. Quer olhada em seu plano geral, quer na particular atividade musical: sem porto, entre dois oceanos, à deriva, sujeita à atração de forças inadvertidas”.¹⁶ Creio que, nos seus melhores momentos, os tropicalistas souberam cantar a insubstância de uma experiência – nacional e pessoal – de suspensão entre o passado e o “progresso”, suspendendo igualmente juízos prévios. O efeito, contrário à didática da MPB popu-

lista dos anos 60, provocava no público a reflexão e o debate.

A ironia e a melancolia, contudo, já adquirem tons otimistas em duas canções de Gilberto Gil de 1969, compostas quando este se encontrava preso pela ditadura militar do período: “Cérebro eletrônico” e “Futurível”. Nelas, a idéia central é de que a tecnologia se desenvolve “a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios”, segundo comentário do autor.¹⁷ Roberto Schwarz já notara a respeito do tropicalismo, em fins da década de 1960, que “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”.¹⁸ De fato, os tropicalistas apostaram na alternativa do *produssumo* (síntese entre arte de produção erudita e arte de consumo popular),¹⁹ na esteira do sucesso de João Gilberto, Tom Jobim, Beatles e Jimi Hendrix, quando “a novidade passou a ser um dado da exigência do mercado”, conforme defenderam na época Gilberto Gil e Caetano Veloso.²⁰ Não é incompatível, portanto, que também procurassem “expor o aspecto de mercadoria do cantor de TV”,²¹ interiorizando na

produção o aspecto publicitário e comercial do movimento.²² Enquanto a ironia e a melancolia estiveram presentes, a crítica sobrepujou o conformismo, com a montagem tropicalista apresentando “a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual” nesse momento,²³ o que atingia inclusive o corpo do artista, “no palco e no cotidiano, uma espécie de escultura viva”.²⁴ Tanto a ironia quanto a melancolia, no entanto, foram sendo reavaliadas pelas obras de Gil e Caetano durante as décadas seguintes. Há canções de Gil que, nas suas próprias palavras, vêm consagrando à tecnologia uma “dimensão religiosa, um valor espiritual”.²⁵ E Caetano parece um tanto conformado com o fato de que os tropicalistas, também nas palavras dele, “teriam cedo ou tarde que exibir, de forma mais ou menos nobre em cada caso, as marcas de origem da atividade que escolheram: produção de canções banais para competir no mercado. (Sendo que, no Brasil, o crescimento desse mercado significa, em si mesmo, uma conquista nacional)”.²⁶

3

Essa postura, agora referida, retoma a reflexão sobre o atual mecenato dos anun-

ciantes e a pergunta em relação às características estéticas da canção popular que possibilitam sua veiculação na forma de jingle. Ocorre que esses aspectos apontam para uma mesma questão de fundo: o deslocamento no foco de interesse da canção de sua fase de composição/produção fonográfica, que proporcionou a formação da linha evolutiva, para a etapa de difusão. O fenômeno não é estranho à produção capitalista desde pelo menos o final da década de 1950, a se acreditar em avaliação do departamento econômico da McGraw-Hill: “Atualmente as sociedades produtoras orientam-se cada vez mais no sentido do mercado ao invés da produção. Em certos casos essa modificação vai tão longe, que a General Electric Company, para citar um exemplo, se considera hoje muito mais uma organização de vendas do que de produção”.²⁷ É certo que Adorno e Horkheimer não deixaram de notar que as canções de sucesso, assim como outros produtos da indústria cultural, “já estão adaptados de antemão à publicidade”, e mesmo uma crônica de Machado de Assis, ainda em 1885, afirmava que nosso tempo “padece de uma coisa que poderemos chamar erotismo de publicidade”.²⁸ O deslocamento verificado, contudo, aponta uma modificação decisiva no processo, uma vez que as condições de difusão parecem agora reger tanto a organização da produção quanto o próprio consumo.

De acordo com essa tendência verificada em escala mundial, as quatro grandes produtoras de discos (Sony-BMG, Universal, EMI e Warner Music) vêm se transformando, no atual mercado fonográfico brasileiro, “em escritórios de gerenciamento de produto e elaboração de estratégias de mercado”, com a crescente terceirização das “etapas de gravação, fabricação e distribuição física do produto, ficando nas mãos das transnacionais o trabalho com artistas e repertório, marketing e difusão”.²⁹ As conseqüências dessa atuação explicam muito da passagem da linha evolutiva de prática estética a embalagem conceitual, e podem responder à questão sobre a facilidade com que a linguagem da canção se torna linguagem publicitária.

Lembremos, inicialmente, que várias composições consagradas sempre tenderam à própria exaltação ou à enunciação do ato de comunicação com o ouvinte. Os exemplos são vários: “Samba da minha terra/ deixa a gente mole/ quando se canta/ todo mundo bole”; “Eu vou mostrar pra vocês/ como se dança o baião/ e quem quiser aprender/ é favor prestar atenção”; “Eu, mesmo mentindo, devo argumentar/ que isto é bossa nova, que isto é muito natural”; “Eu organizo o movimento/ eu

oriento o carnaval”; “Não chore ainda, não/ que eu tenho um violão/ e nós vamos cantar”; “Subo nesse palco/ minha alma cheira a talco”. Dessa exaltação persuasiva que a mercadoria fazia de si mesma, reafirmando-se como fetiche mas ao mesmo tempo acenando com a possibilidade de permanecer por suas qualidades intrínsecas (como acontece com a arte), chegamos hoje à venda descarada do artista-fetiche. Exemplos de anúncios surgem na Jovem Guarda, sendo Festa de arromba (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) o mais óbvio; duas décadas mais tarde, nos anos 1980, reaparecem com força no mercado do rock: “Os Paralamas do Sucesso vão tocar na capital”; “–Blitz, documentos!/ –Só temos instrumentos!”; prosseguem no filão infantil: “É a Turma da Xuxa que vem dar o seu alô”; e determinam, já na década de 1990, o tema da dança de sucesso: “A nova loira do Tchan/ é linda, deixa ela entrar [na roda]”. De acordo com as estratégias de marketing, a canção se transforma em jingle dos artistas, enquanto estes se tornam marcas a serem gerenciadas. E se Hollywood administra continuações, a indústria fonográfica brasileira administra regravações.

Além disso, também foram bastante comuns na linha evolutiva cantos de exal-

tação a um personagem (mulheres como a “Garota de Ipanema”, homens como o “Menino do Rio”) ou a qualquer coisa (cidade, país, natureza, amor, prazer, sofrimento, vida, morte) digna de seduzir o cancionista e, por meio da canção, o público.³⁰ Ora, firmando-se o contrato com a agência de publicidade, não é difícil imaginar a facilidade com que se vincula qualquer uma dessas exaltações a bebidas, iogurtes, carros ou pacotes de viagem.

Esses dois aspectos também clareiam a indefinição sobre a finalidade com que várias obras são criadas dentro da lógica atual, quando se produzem canções que são verdadeiros jingles à procura de um produto, conforme definiu um publicitário (rádio e tevê brasileiros oferecem vários desses exemplos). Mesmo porque, conforme observação de Roberto Schwarz, ainda de 1967, “a própria linguagem cotidiana – o material do artista – se reconstela de forma tal, que é como se espontaneamente aspirasse à publicidade, à forma da mercadoria”.³¹ Sob as ordens da capacidade de difusão, transita-se da programação musical para o intervalo comercial somente reduzindo-se o tempo de veiculação (por vezes, isso significa apenas quantas vezes menos ouviremos o refrão) ou mediante adaptações mínimas. Esse procedimento, todavia, também está de acordo com a estética tropicalista:

Índigo blue, índigo blue
Índigo blusão (Santista!)

A marca entre parênteses foi acrescentada posteriormente para a propaganda, mas a canção já poderia ter sido assim gravada em 1984, pelo autor, Gilberto Gil, o qual confirma: “A lógica do convencimento, do apelo à sedução, através do ressaltar de traços e elementos constituintes de alguma coisa, típica da linguagem de jingles, é uma característica que de vez em quando aparece nas minhas canções”.³² A indefinição entre canção e jingle na obra de Gil, entretanto, alcança seu ápice em *Pela internet*, de 1996, que nasce como promoção do site do músico e depois se presta tanto para um comercial de instituição bancária quanto para faixa do álbum *Quanta*, todo ele de “ênfase, ou delírio, científico-esotérico”.³³

A ironia com que se afirma que o “delírio” integra e celebra os novos tempos, contudo, deve ser contrabalançada com defesas sérias, articuladas, escritas já em 1969. Veja-se o texto de Nelson Motta na contracapa do disco em que os tropicalistas Mutantes gravaram o jingle *Algo mais*, criado para campanha por eles estrelada: “Quem vive numa sociedade de consumo tem duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela. Não há saída fora desta opção”. Ainda que se concorde com o pensamento, a participação dispensaria necessariamente a crítica?

Caetano Veloso, por sua vez, lança a canção *Livros*, incluída no CD *Livro*, logo após publicar seu livro, em 1997. No ano seguinte, registra em disco o show em que lê um excerto de seu... livro, no qual fala sobre Gilberto Gil, momento eternizado também por foto no encarte. A seguir, envolve-se em polêmicas nas quais defende seu “grande esforço de superação da visão estreita de mercado que dominava a produção e o consumo de música no Brasil”, durante a década de 1960, esforço esse que hoje o torna “sensível a virtudes de natureza as mais diversas”.³⁴ Entretanto, sendo a difusão o foco do mercado atual, Caetano parece “matar o velhote inimigo que morreu ontem”,³⁵ agindo como um simulacro de si mesmo enquanto cuida da manutenção da própria marca. E o mais triste, quem sabe, é que essa marca acaba soterrando as canções – se o dedo que aponta a lua quer brilhar mais do que ela, olhar a lua, nesse momento, é ir de embrulho.

Assim, se Tom Jobim conseguiu “vender a alma ao diabo” (a expressão é dele)³⁶ e ser resgatado ao céu pelo coro que canta o valor intrínseco de sua obra, composta em um passado no

qual notas, acordes e versos dependiam mais de trabalho artístico do que de imagem na mídia, o presente de grandes gravadoras e meios de comunicação de massa reserva aos cancionistas o sucesso através de autopromoção e bajulação de mercadoria alheia. Em meio a essa ruína, contudo, a esperança se agarra à crônica da periferia cantada em *Raio X Brasil* (1993), *Sobrevivendo no inferno* (1997) ou *Nada como um dia após o outro dia* (2002), e não somente por seu valor intrínseco: os Racionais MC's, ao que parece, não se deixaram fascinar. Não se trata de eleger mártires, mas sim de apostar em uma nova forma artística. Ao optar por viver em um mercado periférico, talvez o rap esteja inaugurando uma outra linha evolutiva.

Notas

1 Cf. Sérgio CABRAL, Antônio Carlos Jobim: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. p. 237, 363, 382, 395, 399, 403, 419 e 420.

2 Cf. Roberto Simões, "Do pregão ao jingle". In R. C. BRANCO, R. L. MARTENSEN & F. REIS (co-ords.) História da propaganda no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz, 1990. p. 171-173.

3 Cf. José Ramos TINHORÃO, Música popular: do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Ática, 1981. p. 90-94.

4 Cf. Luiz Carlos SAROLDI & Sonia Virginia MOREIRA, Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNARTE, 1988. p. 30-32.

5 Cf. Mario de ANDRADE, Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962. p. 24.

6 Idem, "Música popular", in Mario de ANDRADE, Música, doce música. São Paulo: Martins, 1963. p. 281-282.

7 Nessa passagem, procuro dialogar com T. W. ADORNO, "O fetichismo na música e a regressão na audição", in W. BENJAMIN et alii, Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-199. Sobre a linguagem da canção, ver Luiz TATTI, O cancionista. São Paulo: Edusp, 1996.

8 Apud Augusto de CAMPOS, Balanço da bossa e outras bossas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 63.

9 Sobre o assunto, ver Carlos SANDRONI, Feitiço decente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001; Muniz SODRÉ, Samba: o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; Hermano VIANNA, O mistério do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995; José Miguel Wisnik, "Algumas questões de música e política no Brasil", in Alfredo BOSI (org.), Cultura Brasileira, temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 114-123.

10 A expressão é de Antonio Candido, referindo-se à construção artística do romance Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almei-

da. Cf. Antonio CANDIDO, "Dialética da malandragem". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8. São Paulo: IEB, 1970. p. 67-89.

11 Cf. Paulo PRADO, Retrato do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 53.

12 Cf. Lorenzo MAMMI, "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". Novos Estudos Cebrap, n. 34. São Paulo: Cebrap, nov. 1992. p. 63-70.

13 Cf. Walter GARCIA, Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999. Sobre o caráter cordial brasileiro, ver Sérgio Buarque de HOLANDA, Raízes do Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

14 Cf. Caetano VELOSO, apud Augusto de Campos, op. cit., p. 63.

15 Cf. Roberto Schwarz, "Cultura e política, 1964-69", in Roberto SCHWARZ, O pai de família e outros estudos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 76-77.

16 Cf. Tom ZÉ, Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publi-folha, 2003. p. 20 e 61.

17 Cf. Gilberto GIL, Gilberto Gil: todas as letras. 2. ed. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 112-115.

18 Cf. Roberto SCHWARZ, op. cit., p. 75.

19 A formulação é de Décio Pignatari. Cf. Augusto de CAMPOS, op. cit., p. 185-186.

20 Idem, op. cit., p. 199-202.

21 Cf. Caetano VELOSO, Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 231.

22 Cf. Celso FAVARETTO, Tropicália: alegoria, alegria. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996. p. 21, 35, 124 e 125.

23 Cf. Roberto SCHWARZ, op. cit., p. 75.

24 Cf. Celso FAVARETTO, op. cit., p. 30-31.

25 Cf. Gilberto GIL, op. cit., p. 446. A idéia também está em "O dom da ilusão", ensaio de José Miguel Wisnik incluído no mesmo livro.

26 Cf. Caetano VELOSO, op. cit., p. 238.

27 Apud P. A. BARAN & P. M. SWEEZY, "Teses sobre a propaganda", in Gabriel COHN (org.), Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Nacional, 1977. p. 206.

28 Cf. T. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 153. MACHADO DE ASSIS, Obra completa. v. III. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. p. 443 (crônica de 14 mar 1885).

29 Cf. Maria Tosta DIAS, Os donos da voz. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000. p. 17.

30 Cf. Luiz TATTI, op. cit., p. 23.

31 Cf. Roberto SCHWARZ, "Nota sobre vanguarda e conformismo". In R. SCHWARZ, O pai de família e outros estudos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 45.

32 Cf. Gilberto GIL, op. cit., p. 184-185. Sobre o assunto, ver também p. 205-206.

33 O comentário, do próprio compositor, se refere no contexto original às canções Cérebro eletrônico, Vitrines e Futurível (cf. Gilberto GIL, op. cit., p. 113). Comentários específicos do artista sobre canções do disco Quanta podem ser lidos nas páginas 429 a 448. Em essência, penso que não se distanciam da citação que faço.

34 Cf. Caetano VELOSO, op. cit., p. 281.

35 A frase foi utilizada por Caetano Veloso em seu discurso contra o público universitário de esquerda que o vaiou no III Festival Internacional da Canção, em 1968.

36 Cf. Sérgio CABRAL, op. cit., p. 237.



Foto: Marco Aurélio Olímpio

“Noite Ilustrada”

O dia em que virei Noite Ilustrada

Valdir Mengardo

Professor do Departamento de Jornalismo PUC-SP

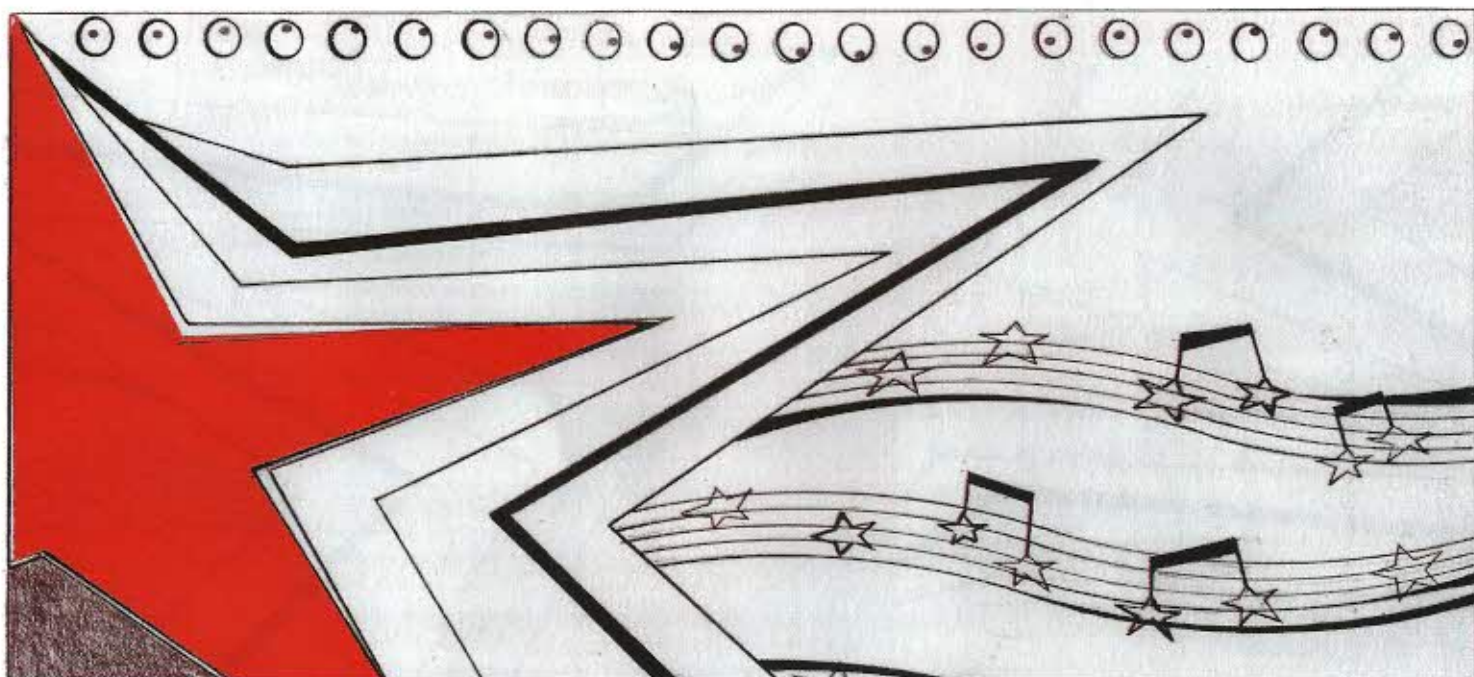
A bem da verdade, não me lembro com segurança da primeira vez em que encontrei o Mário. Tenho quase certeza de que foi numa cidade do interior de São Paulo - Atibaia -, onde outro bamba, Silvio Caldas, passou seus últimos dias. Mas o Marcão, o grande fotógrafo da noite, jura que foi no Guanabara, lá no Anhangabaú. Só pra me espezinhar, Marcão ainda descreve a cena do bonde Payssandu chegando e Mário, de terno risca-de-giz, descendo todo esbaforido.

Em todo caso, o resto da narrativa parece ser consensual. Estava empenhado em ajudar o Marcão a produzir uma série de *shows*, nos quais ele procurava mostrar a carreira de grandes nomes da música

brasileira através das fotos que marcaram suas vidas. Era uma coisa que me entusiasmava muito, poder falar com Germano Mathias, Carlinhos Vergueiro, Oswaldinho da Cuíca, Doris Monteiro...

Quando encontrei pela primeira vez com Mário, percebi seu jeito franco: um negro decidido a enganar a morte: “Desculpem o atraso. Eu fui até o médico, coisa de rotina. Ele me disse que tá tudo bem comigo. Cem por cento”.

No bolso do paletó, uma revista meio amassada chamava a atenção. Parecia um exemplar de *O Cruzeiro* ou da *Manchete*. Estava aberta nas palavras cruzadas, seção que Mário adorava. E aí, matando a nossa curiosidade, ele contou: “Sabe, fui cantar, no



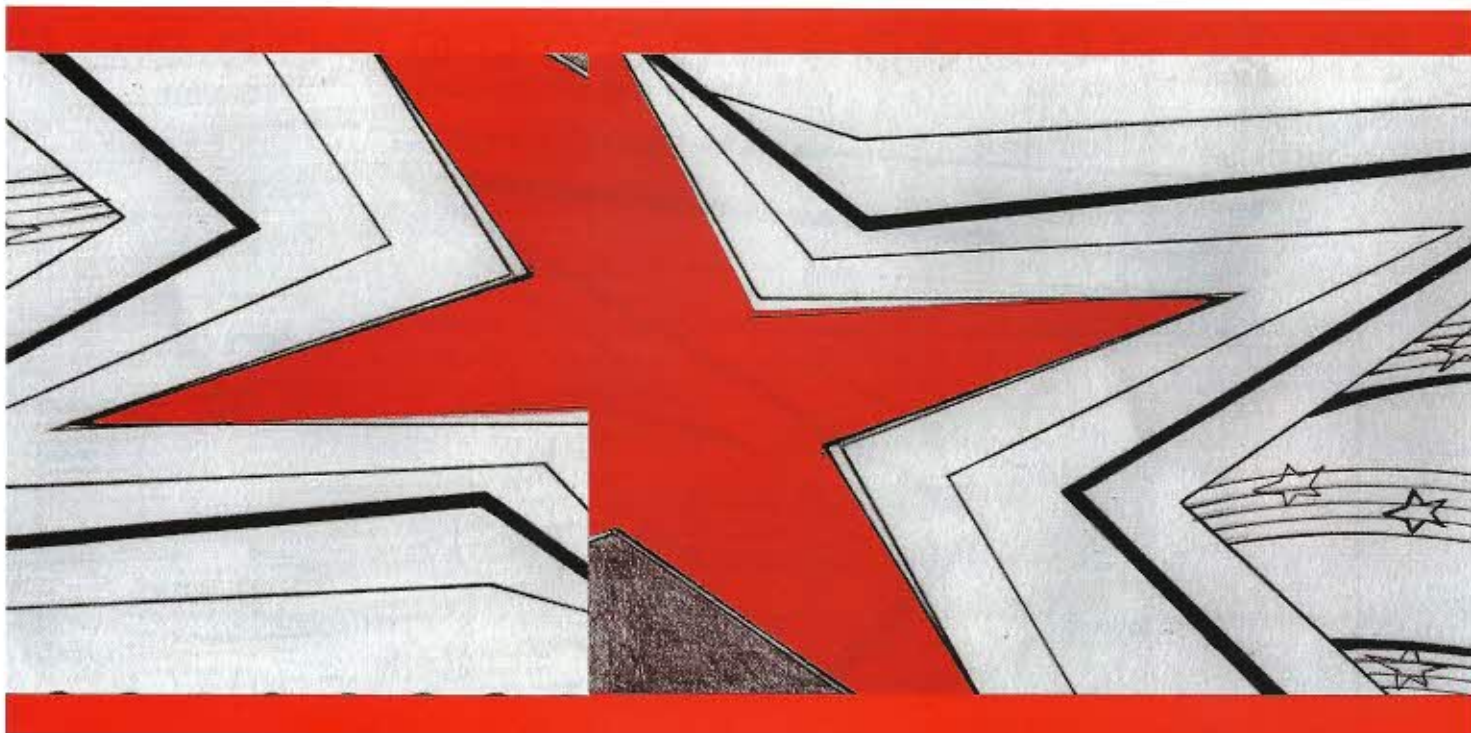
programa de calouros do Zé Trindade - vocês sabem quem é, não sabem?. Pois é... quando chegou a minha vez, ele perdeu a ficha. Só viu lá no fundo do camarim um negão, franzino, meio nervoso, com uma revista *Noite Ilustrada* no bolso. Aí o Zé começou a gaguejar: 'Agora vamos chamar o... ah... é... Entra aí o Noite Ilustrada'. Aí me empurraram e eu entrei. Sabe que depois disso ninguém me chama mais de Mário?! É só 'Noite Ilustrada' pra cá, 'Noite Ilustrada' pra lá... Eu já nem sei o que faço."

"Mas daí pra frente foi só sucesso, não foi, Noite?", perguntei, dando o pontapé inicial na nossa entrevista.

"Graças a Deus! Depois foi um contrato com a Rádio Nacional, com a

Mocambo e aí ninguém segurou mais!".

Noite Ilustrada lembrava da tarde em que entrara no estúdio e Aaulfo Alves, vendo-o gravar a sua *Lagoa Serena*, irrompeu no *set* de gravação e começou a declamar a letra. Isso ficou registrado no disco, junto com a maestria do compositor de Mirai. O que pouca gente sabia, e Noite ficava até constrangido em contar, eram os percalços das pastoras do Aaulfo, mulatas que ele fazia questão de apresentar no palco sempre muito perfumadas. Para isso ele pegava uma daquelas bombas de inseticida (Flitz ou Detefon, como a gente costumava chamar), e borrifava nas escurinhas antes de começar os *shows*.



Conversa vai, conversa vem, Marcão lembrou a minha profissão de jornalista. Pressenti um brilho nos olhos do Noite. Parecia que havia encontrado a solução para um grande problema: “Rapaz, você vai me quebrar um grande galho. É que estou lançando um novo disco - tá uma beleza! -, produzido pelo Fernando Faro. Tem uma música inédita do Aduato Santos, que ele fez pra mim... Só que a gravadora está me pedindo um texto pra colocar no tal do *display* de divulgação. Eles querem uma coisa meio autobiográfica, sabe como é que é... Como se eu estivesse escrevendo a minha história. Tô com a maior dificuldade de produzir essa coisa. Será que você não poderia escrever

o texto pra mim? É curtinho, uns dois três parágrafos”.

Fiquei meio atrapalhado. Embora já tivesse feito vários tipos de texto no jornalismo, era a primeira vez que me pediam para ser *ghost writer*: “Mas eu sei muito pouco da sua vida, Noite! Eu posso escrever um punhado de besteiras e isso vai comprometê-lo”.

Noite insistiu: “Bobagem! Eu te conto algumas histórias e você passa para o papel do seu jeito que eu sei que é bom”.

Meio a contragosto, aceitei. Para falar a verdade, estava muito contente pela confiança que uma figuraça como o Noite depositava em mim. Pensei que teria um

tempo para elaborar o texto e pesquisar, mas ele foi tirando papel e caneta do bolso e me intimando a escrever ali, no ato.

Enquanto o Marcão elaborava junto com o Noite o roteiro do *show*, fui rabis-cando algumas idéias. É claro que não eram somente as impressões do cantor; eram muito mais as lembranças de um ouvinte da Rádio Nacional de São Paulo... *nos céus do Brasil, "Parada de Sucessos", com Hélio de Alencar, apresentando hoje mais um sucesso, gravação Phillips, com o grande Noite Ilustrada, Volta por cima, de Paulo Vanzolini... "Chorei, não procurei esconder, todos viram fingiram, pena de mim não precisava"... Este é o programa Manoel da Nóbrega, transmitido todos os dias pela Rádio Nacional, sempre ao meio-dia, e não se esqueçam: neste sábado, trinta de outubro, na cidade de São José do Rio Preto, a caravana do Peru que Fala, apresentando Ronald Golias, Carlos Alberto de Nóbrega, Noite Ilustrada, o Regional do Rago, Venâncio e Corumbá, Anastácia e grande elenco.*

Pondo a modéstia de parte, como diria o Paulo Vanzolini falando sobre Napoleão, acho que o texto ficou bom. Minha impressão era corroborada pela cara de contentamento do cantor que havia se identificado com o texto. "Parece que você

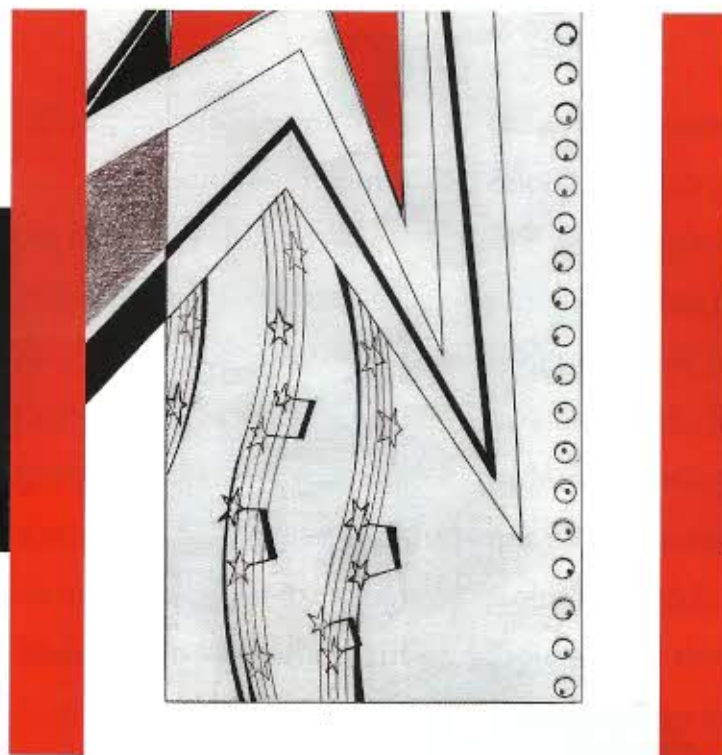
adivinhou o que eu queria dizer!", disse o meu retratado.

Mas tudo era muito esquisito. Aquelas memórias tiveram sempre um valor predominantemente de uso. Elas serviam como lembrança de momentos em que, ao meio-dia, eu largava o garfo de lado, arregalava o ouvido, tirava a chiadeira do rádio e batucava no copo uma cantiga de Elza Laranjeira ou um samba rasgado de Germano Mathias.

Agora elas estavam ali, expostas ao distinto público... Iam fazer com que um disco saísse das prateleiras e engordasse os bolsos do dono da voz. É claro que era uma causa justa, e o sorriso do Noite Ilustrada não me deixava duvidar. Se o texto ajudasse na venda do disco, além de ser bom para o dono da gravadora, também ia sobrar algum para as próximas rodadas de suco do Noite. Mas como acreditar nisso se, nos tempos bicudos do pós-modernismo, até sorriso vira valor de troca? Mas, enfim, do que é que é feita a matéria do jornalismo senão da fabricação cotidiana de mercadoria?

Fiz.

O *show* foi muito bonito. Ainda hoje escuto a gravação que fizemos daquela hora e meia maravilhosa com o Noite Ilustrada.



Perguntei ao cantor pelo tal material de divulgação, que eu havia feito. Disse que ainda não havia sido impresso.

Acho que foi a última vez que falei com ele.

Depois, só a sua voz nos vinis, nos CDs e nas conversas inevitáveis de botiquim. Numa delas um estudante de comunicação contou-me como conheceu o negão: “Estou começando agora a me enfronhar nessa coisa de samba, mas só quero saber do samba de raiz! Tava passando lá pelo Centro, quando vi um cartazinho numa loja, que anunciava esse Noite Ilustrada. Gostei do que o cara tinha escrito e comprei no ato. E não é que o samba do sujeito era de primeira!?”

Não falei nada para o garoto. Passou por mim uma sensação estranha, um misto de satisfação (pois alguém conhecia uma das maiores lendas do samba paulistano por meio de um texto escrito por mim), e de frustração (por saber que involuntariamente havia “ludibriado” alguém - com todas as aspas que se queira colocar na palavra).

Veio-me claramente a imagem do *Total Recall*, aquele filme baseado na história do Phillip Dick, em que o Schwarzenegger tem implantada uma memória artificial em seu cérebro. Embora o estudante tivesse a memória de um sambista em sua cabeça, ela também era, em parte, um pouco da minha memória, que agora transformava um conceito pré-estabelecido.

Ah! O que esta indústria cultural nos obriga a fazer!

Saí do bar remoendo aqueles pensamentos, entre a lembrança de Toalha de Mesa e Pedra Noventa, entre o vozeirão do Noite e os agudos de Ataulfo Alves, esperando talvez que o taxista que me levava pra casa, outro negro, que tocava cavaquinho nos momentos de menos movimento no ponto, encontrasse naquele seu rádio alguma emissora onde estivesse cantando Jackson do Pandeiro ou Jorge Costa, “um samba só por Deus Nosso Senhor”, como dizia Sidney Miller.

Inútil! Depois de procurar um bom tempo entre vozes de pastores de araque e DJs estressados, deixou-se ficar, meio que por inércia, numa estação barulhenta, na qual um cara contava as maravilhas de um conjunto de pagodequalquercoisa, que sabia tanto de samba como eu de física quântica.

Felizmente minha casa estava ali, ainda viva na minha memória conturbada: “Embica no último portão de ferro à esquerda”, disse eu, para que o motorista não errasse o caminho. Nem precisava: ele já sabia de cor o caminho do meu apartamento.

Este texto é uma homenagem àqueles que preservam a memória musical brasileira de uma maneira transformadora como o Clube Caiubi de Música, o Clube Etilico Musical, o Projeto Nosso Samba, o GR Morro das Pedras, o Samba da Vela e o pessoal da Parangolé.

Música popular, tradição e política

Petrificação e complacência não são apenas os piores inimigos da beleza, mas da razão política.

Bertolt Brecht

Eduardo Granja Coutinho
Prof. Dr. da URFJ

A música popular, como todo fato artístico, é também um fato político: tanto pelo que diz -- por expressar, no plano do discurso, diferentes conteúdos de idéias, mesmo que não declaradamente políticos --, quanto pela maneira como o diz, isto é, por constituir um *locus* de linguagens ou formas de expressão que conferem identidade a diversos grupos socioculturais: nações, comunidades, grupos comportamentais (punks, funqueiros, metaleiros, sambistas, chorões, etc.). Este ensaio pretende demonstrar que a música popular se caracteriza, do ponto de vista ideológico, pela sua atitude com relação à tradição, isto é, pela maneira como reelabora os signos culturais do passado

e constrói uma historicidade conveniente às perspectivas de determinado sujeito social. Assim, mostramos como a canção de protesto se caracteriza, de modo geral, pela subordinação de uma forma tradicional a um conteúdo revolucionário; como a canção política de vanguarda - pensamos aqui particularmente nas canções de Bertolt Brecht -- supera dialeticamente a tradição para atingir novos conteúdos; e como, na indústria cultural, a música popular perde a sua condição de fala da história na medida em que ocorre um predomínio da *fórmula* sobre a forma e o conteúdo históricos.

O que e como

Em seu livro *A necessidade da arte*, o austríaco Ernest Fischer observa que o



conceito de “conteúdo” nas artes não se refere ao tema ou ao assunto, mas ao *significado* da obra. O mesmo tema pode ser abordado de diferentes maneiras, assumindo conteúdos ou significados diversos. Pense-se, por exemplo, no tratamento que um tema como o despejo” recebe em canções como *Saudosa maloca* (1955) de Adoniran Barbosa e em *Grileiro vem, pedra vai* de Rafael de Carvalho, compositor do CPC da UNE. Se esta última expressa um conteúdo político revolucionário, aquela limita-se a expressar o lamento profundo de um proletário. Ambos os conteúdos expressam tendências sociais do seu tempo.

No terreno da música, a ênfase no conteúdo político originou as canções de crítica social e agitação revolucionária - hinos como

as universais *Marselhesa* e *A Internacional*; cantos de resistência ao fascismo na Europa (*Oh Bella Ciao*, *Ay, Carmela*, *Le chant des partisans*, *Ceux du maquis*) e à ditadura militar no Brasil (*Pra não dizer que não falei das flores*, *Apesar de você*).

Contudo, canção política não significa necessariamente canção revolucionária ou de agitação. Sem se colocar frontalmente contra o regime, uma canção pode ser política por expressar críticas sociais e de costumes (como um samba de Noel Rosa ou uma marchinha de Lamartine Babo), ou por se colocar abertamente a favor do regime,

negando as contradições sociais e fazendo a apologia da realidade (como os sambas-exaltação, no período do Estado Novo, e as canções ufanistas que marcaram o governo Médici, como *Eu te amo, meu Brasil* (1971), de Don, *Pra frente, Brasil* (1970), de Miguel Gustavo, *O amor é o meu país* (1971), de Ivan Lins, etc.).

Uma canção pode ser política por desviar a atenção das massas das contradições sociais, realizando aquilo que Lukács chamou de “apologia *indireta* do existente” (pense-se nas canções sentimentais de Custódio Mesquita nos anos 1930/1940 ou nas de Roberto Carlos durante a ditadura militar); ou ainda por reproduzir o modelo de comportamento, aspirações e ideais hegemônicos (consumismo, individualismo e exaltação da vida privada), como a maioria das canções ditas “de massa” ou, inversamente, por tematizar a tradição subalterna: valores, práticas e aspirações não-hegemônicos.

Partindo do reconhecimento de que não existe ideologia socialmente neutra, pode-se dizer que a canção popular é política na medida em que expressa um conteúdo ideológico que age ética e politicamente na transformação da história. Deve-se sublinhar, entretanto, que grande

parte da produção musical das camadas populares se apresenta como um misto de “conformismo e resistência”, como uma manifestação ambígua, diria Chauí, “tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar”¹. Enquanto forma de conhecimento, o canto popular encontra-se no domínio do *senso comum*, entendido como “filosofia não-sistemática”, fragmentária e muitas vezes servil. Frequentemente, no entanto, ele atinge aquilo que Gramsci chama de “senso comum crítico”.

O lamento do tipo *Saudosa maloca* é um exemplo dessa ambigüidade do saber popular. Esse samba tem um caráter crítico no sentido de constituir uma crônica da vida social paulista nos anos 1950. Nele, o compositor representa a expulsão dos proletários de suas casas, que serão destruídas para dar lugar aos imóveis da cidade em crescimento - um dos tantos casos de desembaraço judicial de uma favela para a restituição do terreno ao seu “dono”. Adoniran Barbosa soube *descrever* como ninguém a modernização e a urbanização da cidade de São Paulo, apontando as conseqüências do “progressio” para as classes subalternas.

A constatação e a descrição de um aspecto da realidade são, sem dúvida, uma condição de possibilidade da crítica social. O passo seguinte, o da crítica propriamente política, seria o de *situar* historicamente o fato observado e estabelecer relações entre a realidade representada e suas causas e motivações histórico-sociais. “Resistente” na descrição realista da vida popular, a visão de mundo de Adoniran assume um caráter “conformista” quando, em sintonia com a ideologia dominante, aceita a realidade como dada, deixando-se, como diria Gramsci, “desviar por fatasmagorias e obscuridades metafísicas”², como neste trecho do samba: “*Mato-Grosso quis gritar! Mas de cima eu falei! Os home tá com a razão! Nós arranja outro lugar! Só se conformemo quando Joca falou! Deus dá o frio conforme o cobertor...*”. Produzindo um conhecimento que expressa ao mesmo tempo recusa e aceitação da situação social a que está sujeito, Adoniran Barbosa é Joca e Mato-Grosso, personagens símbolos da cultura popular.

Até agora nos referimos ao conteúdo político-ideológico manifesto nas letras das canções. Deve-se observar, no entanto, que tanto ou mais do que nas letras, o elemento social da canção popular encontra expressão na linguagem musical, na medida em que a música propriamente dita atua sobre a sensibilidade dos ouvintes no sentido de produzir uma emoção

coletiva, reforçando no indivíduo o sentimento de pertencimento ao grupo³.

Certa vez, o pianista Thelonius Monk afirmou que o *jazz* não é um “quê” e sim um “como”. Isso quer dizer que a sua significação não se define apenas pelas palavras e notas escritas na partitura - o tema - mas, sobretudo, pela maneira como se toca, com ênfase no sentimento, no calor humano, na dinâmica de troca das *jam sessions*. Essa linguagem, que faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes, está associada, em sua origem, à visão de mundo dos negros e das classes oprimidas norte-americanas, apresentando-se, de acordo com Hobsbawm, como uma “música de protesto e rebelião”⁴. Não necessariamente de protesto explícito, mas seguramente a expressão de uma tradição popular que se contrapõe ao tradicionalismo norte-americano em suas múltiplas manifestações -- o racismo, o republicanismo, o chauvinismo, o belicismo, etc. Nesse sentido, o simples ato de escutar e tocar o *jazz* pode ser pensado como um gesto de discordância social.

Platão percebe o componente político da linguagem musical quando



Foto: Marco Aurélio Olímpia

Paulinho da Viola

afirma que “os encarregados da cidade devem zelar para que não haja inovações contra as regras estabelecidas na ginástica nem na música”⁵. Sua preocupação não é com o conteúdo imediato dos cantos, mas com a sua forma. É a alteração desta, segundo Platão, que pode subverter as leis, os costumes, as convenções sociais, as constituições e, por fim, todas as coisas na ordem pública e na particular. Evidencia-se, nesse discurso, a essência formalista e idealista do tradicionalismo: a defesa de uma forma, cujo conteúdo se quer conservar.

Acautelem-se o mais possível, com receio de, se alguém disser que *os homens apreciam acima*

de tudo o canto que tiver mais novidade, se julgar talvez que o poeta quer referir-se não a cantos novos, mas a uma maneira nova de cantar, e que a elogia. Tal coisa não deve louvar-se nem entender-se assim, porquanto deve ter-se cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade⁶.

A defesa platônica de uma linguagem musical tem como objetivo explícito a manutenção das leis aristocráticas da cidade idealizada. No entanto, nem sempre o resguardo da forma significa conservadorismo. Em compositores como Paulinho da Viola, a luta pela preservação das formas musicais populares faz parte da estratégia de afirmação de uma cultura viva, na medida em que as formas são também portadoras da memória, da sabedoria e da identidade política de grupos sociais subalternos.

Formas folclóricas e conteúdos revolucionários

Em uma passagem dos *Cadernos do Cárcere*, Gramsci notou que o que distin-

gue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, é o “seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial”⁷. Sem fugir ao espírito da teoria gramsciana, poderíamos acrescentar que esse canto adquire um caráter *crítico*, transformando-se em protesto e propaganda política, no momento em que os intelectuais de esquerda reinterpretem as formas da tradição, atribuindo-lhe significação libertária.

Os compositores de protesto, normalmente oriundos da classe média e com nível de escolaridade elevado, se aproximam das massas com a intenção de desenvolver a consciência política popular, seja de forma paternalista (tentando impor uma cultura revolucionária a partir do exterior), seja de forma orgânica (buscando uma relação de aprendizado mútuo com as classes populares). Pode-se dizer, esquematicamente, que nesse encontro entre uma cultura letrada e a cultura do povo (folclórica), os intelectuais entram com o conteúdo e o povo com a linguagem. De fato, os chamados compositores de protesto se apropriam de uma linguagem popular tradicional para fazer chegar ao povo, nessa linguagem que é sua, uma visão de mundo crítica.

Essa característica da canção de protesto se evidencia, com clareza, na música popular latino-americana que, nos anos 1960 e 1970,

constituiu-se como uma das principais formas de criação e afirmação da consciência contra-hegemônica dos povos oprimidos do continente. Basta pensar na produção de compositores como os chilenos Víctor Jara e Violeta Parra, os cubanos Pablo Milanez e Silvio Rodríguez, a argentina Mercedes Sosa e tantos artistas que cantaram e contaram a história dos povos da América na perspectiva dos vencidos. Nas mais diversas linguagens, gêneros, ritmos e estilos tradicionais, a canção libertária latino-americana insiste num conteúdo: a tradição revolucionária, a luta dos antepassados, o exemplo deixado pelos combatentes mortos, a identidade determinada pela história comum. Tradição legada por revolucionários como José Martí que, no início do século, escreveu os versos musicados por Joseíto Fernández que se tornariam símbolo da Revolução Cubana e latino-americana: *La guantanamera*. Tradição ou visão de mundo afirmada por compositores contemporâneos que, em suas canções, recuperaram personagens, fatos, idéias, valores, práticas, símbolos da história latino-americana, “recriando” a identidade dos oprimidos, como na canção *Un río de sangre* (1960-1963), na

qual Violeta Parra homenageia homens (“emblemas”) assassinados; homens “*que vivían los problemas de la razón popular*”: Federico García Lorca, Patricio Lumumba, Emiliano Zapata, Vicente Peñalosa e Manuel Rodríguez. Os versos referentes ao assassinato do poeta espanhol são considerados uma das mais belas quadras políticas da cantora chilena:

*Que luto para España
Que vergüenza en el planeta
De haber matado un poeta
Nacido de sus entrañas*

Violeta Parra, como muitos outros compositores latino-americanos, percorreu sua terra para encontrar os antigos cantadores, a fim de trocar conhecimentos com eles, aprender sua linguagem e extrair de sua história o conteúdo do seu próprio canto, dando voz e consciência ao sentimento latente de revolta contra a injustiça. É dessa identificação dos intelectuais com a cultura popular, portanto, que surgiam, nos anos 1960, as canções revolucionárias. Há, contudo, um outro aspecto dessa produção musical que não convém negligenciar: os diferentes movimentos musicais de caráter político ter-

minam por operar uma transformação na própria linguagem popular. A ala esquerda da bossa nova, por exemplo, apropriando-se de uma forma de expressão popular e utilizando-a como veículo de um discurso nacionalista de esquerda - como fizeram Carlos Lyra em relação ao samba, Edu Lobo com a música nordestina e Geraldo Vandré com a *moda* de viola - trouxe novos elementos para esses gêneros, modernizando uma linguagem tradicional. De maneira semelhante, movimentos como a *nova canção chilena* ou a *nova trova cubana* não apenas utilizaram linguagens populares com o objetivo de exprimir conteúdos políticos, como “reprocessaram” as antigas formas de expressão tradicionais das camadas subalternas, buscando novos caminhos dentro da cultura popular da América Latina. Essa elaboração formal da tradição pode ser percebida tanto na busca de novas soluções musicais - utilização de novos instrumentos, incorporação de influências externas em uma postura criativa e não-dogmática -, quanto no aprimoramento e na sofisticação das letras das canções. Essas características da música de protesto latino-americana estão presentes numa das mais belas canções do compositor Víctor Jara, *Te recuerdo, Amanda*:

*Te recuerdo, Amanda,
La calle mojada,
Corriendo a la fábrica,
Donde trabajava Manuel.
La sonrisa ancha,
La lluvia en el pelo,
No importaba nada,
Ibas a encontrar-te con él (...)*

Filho do povo -- Amanda e Manuel são os nomes de seus pais -, Victor Jara é o compositor-mártir não só da ditadura de Pinochet, mas de todo o ciclo militar Latino-americano. Sua postura é uma prova de que entre os compositores de protesto dos anos 60 nem todos tinham uma relação paternalista com as massas. Havia aqueles que não consideravam a cultura popular algo estático, e sim uma expressão viva que poderia ser contemporânea e suscetível a transformações. Quando Jara gravou, por exemplo, uma canção folclórica muito antiga de humor crítico como *Paloma, quiero contarte*, com jogos de palavras que ridicularizavam a paixão de uma beata pelo padre a quem confessava seus pecados, sua intenção era a de recolher na tradição não apenas uma forma, mas também um conteúdo histórico, uma sabedoria que contestava o poder da Igreja sobre os camponeses⁸.



Victor Jara

A pedra da estereotipia

Os autores da tradição marxista enfatizam o conteúdo político da canção popular, considerada, freqüentemente, o um instrumento de conscientização das massas. Habermas teria alegado que a música popular expressa uma “esfera pública ressurrecta”; Marcuse pensou o *jazz* e o *blues* como formas artísticas críticas; Lênin referiu-se à canção proletária como “arma de agitação” a ser “implantada no seio das classes trabalhadoras” a fim de “unir e elevar seus sentimentos, pensamentos e vontade”, e ressaltou a importância de uma canção popular “bem viva sobre a futura emancipação da humanidade da escravidão salarial”. Segundo Lênin, a excessiva

preocupação formal da vanguarda era, na realidade, de importância secundária. O mais importante era a arte “pertencer ao povo”.

Para Adorno, no entanto, a música popular não expressa uma contra-hegemonia nascente, uma visão de mundo crítica emergindo para desafiar a total reificação da consciência produzida pela indústria cultural. Para ele, a música popular, ao ser fetichizada pelos *mass media*, se constitui um instrumento de *mistificação* e não de libertação das massas. Por essa razão, Adorno e Horkheimer preferiram a expressão “indústria cultural” à “cultura popular”, a fim de excluir a visão de que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente do próprio povo. A música popular considerada por Adorno é a música das massas alienadas e coisificadas da sociedade industrial capitalista.

No seu importante ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno faz uma crítica da música popular produzida pela indústria cultural, a partir da teoria marxiana do “fetichismo da mercadoria”. Marx mostra, em *O capital*, que o caráter fetichista do mundo das mercadorias provém do fato de que a alienação do produtor em relação

ao seu trabalho faz com que ele perceba as mercadorias não como resultado do trabalho social, mas como objetos que existem fora dele¹⁰. No mundo da cultura como mercadoria, ocorre o mesmo tipo de fenômeno, diz Adorno: “as reações dos consumidores de música parecem desvincular-se da relação com a música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado. O público ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém não consegue se reconhecer nele¹¹”.

Esse é o verdadeiro segredo do sucesso e do estrelato, o qual, por sua vez, não pode ser explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos senhores da indústria.

A análise do caráter fetichista da música popular envolve, segundo Adorno, uma crítica sistemática à produção e ao consumo da cultura de massa, cujo traço característico é a *standardização*. Uma canção copia a outra em cadeia, decalcando-se em seus parâmetros e repetindo-nos sempre o que esperávamos escutar. Ao escutá-la, diz Adorno, “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz



quando ele tem lugar como previsto”¹². Nesse processo, verifica-se a predominância dos clichês, do efeito, do toque óbvio, do detalhe técnico, enfim, da *fórmula* sobre a própria obra, cuja idéia foi liquidada no mesmo movimento de standardização da forma. Na canção de consumo, o pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas¹³.

A padronização da produção tem como complemento a standardização dos próprios hábitos de audição. É enganadora - diz Adorno - a idéia de que a indústria dá às massas o que elas querem e de que a música popular é objeto da livre-escolha dos ouvintes. Na verdade, os consumidores de entretenimento musical são

eles próprios produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. A standardização da canção de consumo mantém os usuários enquadrados; e a promoção dos *hits parades* por meio da propaganda massiva quebra a resistência e fecha as “vias de fuga ao sempre igual”¹⁴. Uma mistura completamente sintética, padronizada, pré-digerida é imposta às massas de forma cínica e vertical, objetivando “reações canalizadas”.

Segundo o filósofo da Escola de Frankfurt, a música popular tem uma função clara em nossa sociedade: como objeto estético padronizado e massificado, ela se presta à liquidação da subjetividade, à destruição do não-idêntico, à reprodução do sempre-igual, conferindo a tudo um ar de semelhança. Longe de servir ao desenvolvimento da subjetividade, a música apenas contribui para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. (...) A música de entretenimento serve ainda - e apenas - como fundo.

Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir¹⁵.

É importante notar que, embora a teoria crítica de Adorno seja de fundamental importância para a análise da canção de consumo como um dos instrumentos mais eficazes de coerção ideológica do indivíduo na civilização industrial de massa, ela reflete, em sua hostilidade ao conjunto da atividade artística popular, uma atitude conservadora e mandarinesca. Não admitindo a possibilidade de existência, na música das massas, de uma contratendência aos fenômenos da reificação, Adorno recusa-se a reconhecer o *jazz*, por exemplo, como uma forma de expressão da vida, canto de liberdade de uma minoria efetivamente explorada. Para ele, o *jazz* é um lamento e, como toda música emocional, uma “catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Quem chora resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade

reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa ‘liberação’”¹⁶.

A *crítica passiva* adorniana, no fundo idealista e politicamente impotente, encontra sua antítese no pensamento de um outro frankfurtiano, Walter Benjamin, e de autores mais recentes, como Eco ou Morin, que nos permitem pensar, no próprio âmbito da indústria cultural, a música popular como uma fala histórica. Fala que, embora prejudicada pela cultura de massa, não é certamente suprimida por ela.

Abordando o problema da criação artística no sistema industrial, Morin observa que um mesmo sistema permite a difusão de canções ditas “de qualidade” (Brassens, Brel, Trenet) e daquelas canções ditas “de consumo”: “o critério industrial-comercial não é a linha de demarcação radical, clara, nítida entre a arte e a não-arte, a riqueza e a pobreza humanas”¹⁷. É interessante que Morin tenha citado compositores ligados à tradição, pois, no nosso entender, o critério de qualidade da canção é precisamente o diálogo criativo com o legado histórico-cultural. Georges Brassens, um dos grandes nomes da música popular francesa, dá continuidade a uma visão de mundo e uma linguagem

que remontam a um passado distante. Brassens e todos os grandes compositores populares modernos só foram grandes na medida em que souberam, mesmo no interior da indústria cultural, conservar o “valor de uso” da canção, que é a sua condição de *fala da história*.

Paulinho da Viola, a despeito de sua crítica à expropriação mercadológica da cultura popular, nunca teve uma atitude purista em relação ao mercado e tampouco acredita que a “linha de demarcação” entre o samba “bom” e o “ruim” seja o critério industrial-comercial. O compositor reconhece, mesmo no samba mais comercial, como aquele do conjunto “É o Tchan”, uma linguagem popular tradicional, algo que não foi inteiramente petrificado pela indústria cultural. “Se a gente ouvir de olhos fechados, vai descobrir naquela música muita coisa do samba de roda da Bahia”¹⁸, diz ele.

Na verdade, o que deve ser criticado não é tanto a música em si, mas a utilização que se faz dela. Absorvida pela indústria, a música popular perde progressivamente o seu valor de uso regional e comunitário. Esse esvaziamento histórico da canção popular se verifica, por exemplo, na produção do citado grupo “É o Tchan”, no qual a linguagem samba, mistificada, torna-se pretexto para performances eróticas estereotipadas de ídolos sexuais. De manifestação tradicional, que postulava um

saber, um passado, uma memória, o samba é tomado em sua configuração superficial, recebendo uma significação nova, com função conciliatória e apologética da realidade social existente.

Observe-se, porém, que a cultura técnico-capitalista não destrói simplesmente a tradição: ela vampiriza a cultura popular, aproveitando-a como matéria-prima da indústria. O que ela realmente destrói é o seu sentido contra-hegemônico. Incorporados pela indústria cultural, gêneros marginais como o samba, o *rock*, o *jazz*, o *funk* deixam de expressar uma historicidade alternativa, subalterna, perdendo suas características “explosivas”. Como assinala Edgar Morin, referindo-se à comercialização do *rock*, é próprio de todo esse sistema da cultura de massa circunscrever a tendência dionisíaca, mas sem destruí-la, abafar o subversivismo latente, de maneira a explorá-lo e integrá-lo num *star-sistem clássico*, descartando toda tendência rebelde incontrolável¹⁹.

A canção política de vanguarda

O problema da estética revolucionária tem como pano de fundo a questão da *tradição*, isto é, da incorporação da herança cultural universal. Dos pensadores



marxistas, Adorno é o que menos transige com essa herança, recusando não apenas a “cultura afirmativa” e idealista da época burguesa, mas também a própria cultura socialista de propaganda e agitação revolucionária, que se utiliza de antigas formas de representação. Para Adorno, não basta negar os conteúdos da cultura tradicional. A arte “crítica”, ligada à luta pela destruição da consciência reificada, pressupõe o repúdio à comunicação discursiva, que caracteriza a própria linguagem manipulada pela indústria cultural. Nesse aspecto fundamental, sua teoria se choca com a de contemporâneos - vanguardistas como Bertolt Brecht -, empenhados na reelaboração crítica da cultura

da sociedade burguesa. Para Brecht, não se trata simplesmente de romper com as velhas formas da cultura universal, mas de superá-las dialeticamente.

Tal processo envolve certamente um momento de negação. Como observa Eisler, que escreveu canções de agitação com Brecht, inspirado nos cantos operários da Alemanha de Weimar, o compositor revolucionário deve evitar armadilhas como a “reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa”²⁰, pois esta é usada principalmente como recreação: para aquietar o povo e dopar seu intelecto. A música revolucionária, ao contrário, deve ter como função ativar os trabalhadores para as reivindicações e o

encorajamento da educação política. Ela rompe com conteúdos e formas da tradição hegemônica, como se evidencia na *Cantata ao trigésimo aniversário da morte de Lênin*, em que Eisler e Brecht pretendem realizar uma homenagem ao líder soviético de um modo novo e original, rejeitando o *pathos* tradicional da música burguesa. “Um lamento dedicado a Lênin não devia ter a emoção sacra; não devia ser um réquiem religioso ou um oratório barroco. Nem mesmo o *pathos* da *Eroica* -- o *pathos* da revolução democrático-burguesa -- era apropriado para a natureza da revolução socialista”²¹. Os compositores deveriam encontrar um estilo que permitisse representar a morte e a permanência de um líder socialista no interior da classe operária. Esse problema de conteúdo implicava um problema de forma. A solução é buscada no interior do sistema dodecafônico, uma linguagem nova que lhes possibilitou a expressão de novas significações.

A busca de novas formas para novos conteúdos não significa que esses compositores vanguardistas neguem a importância da *herança histórica* para o desenvolvimento da música revolucionária. Contudo, diz Eisler, à diferença do “formalismo” tradicionalista - que se apropria do material musical “clássico” como algo estático, intemporal -, trata-se de recolher e assimilar a tradição como uma “herança viva”,

como um fato inscrito no processo histórico, no qual tanto as obras quanto os sujeitos estão em permanente transformação. Os grandes mestres do passado compreenderam a herança como processo. O que nós devemos aprender com eles é essa relação concreta com o agora. Só assim entenderemos e recriaremos as suas formas. Só assim a herança cultural poderá ser produtivamente assimilada. É preciso, portanto, colocar a questão do “ponto de vista da produção”, da construção de uma nova música. “Herança produtiva”, nesse sentido, não é um objeto, mas um método, uma perspectiva de seleção, assimilação e elaboração crítica da história. Ela é a expressão de uma “relação viva do homem progressista contemporâneo com o seu passado”²².

A atividade dialética de assimilação e recriação da tradição constitui, segundo Mayer, a parte essencial - e talvez decisiva - da obra de Bertolt Brecht²³. Essa atitude implica a rejeição de dois tipos de formalismo: o experimentalismo formalista e sem significação de



certas vanguardas, cujas inovações são inteiramente superficiais, e o tradicionalismo, que consiste na reapropriação do repertório clássico, mumificado e mistificado pela burguesia em declínio. Em contraposição a essas tendências, Brecht defende a tradição como *assimilação crítica do passado*. Trata-se de colocar ao alcance do homem de hoje o conteúdo social profundo das grandes obras. Nesse sentido, diz ele num poema, “popular” é o que, “partindo da tradição, a leva adiante / o que transmite ao setor do povo que aspira ao poder / as conquistas do setor que presentemente o sustenta”²⁴.

- 1 Marilena Chauí, *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 124.
- 2 Antonio Gramsci, *Concepção dialética da história*, 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 35.
- 3 Ernest Fischer, *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. p. 214.
- 4 Eric J. Hobsbawm, *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 272.
- 5 Platão, *A República*, Livro IV (424).
- 6 *Ibid.*
- 7 Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional*.
- 8 Cf. Joan Jara, *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998. Porta-voz musical do governo socialista da Unidade Popular, Victor Jara foi preso poucos dias depois do golpe que destituiu Salvador Allende, teve os *Venceremos, venceremos, mil cadenas habrá que romper...*
- 9 Citado em Phil Slater, *Origem e significado da Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 201.
- 10 Karl Marx, *O capital: crítica da economia política*, v. 1. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985. p. 71.
- 11 T.W. Adorno, "O fetichismo na música e a regressão da audição". In BENJAMIN, W. *et alii*, *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 2. ed., 1983. p.
- 12 T.W. Adorno, *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 118.
- 13 *Ibid.*, p. 128.
- 14 T.W. Adorno, "Sobre música popular" In *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 125.
- 15 T.W. Adorno, "O fetichismo na música e a regressão na audição"; *op. cit.* p. 166.
- 16 T.W. Adorno, "Sobre a música popular".
- 17 Edgar Morin, "On ne connaît pas la chanson". In *Communications (Chansons et disques)*. Paris: Seuil, 1965. p. 2.
- 18 "Chama que nunca morre", *A Tarde*, 22/11/1996.
- 19 Edgar Morin, "On ne connaît pas la chanson", *op. cit.*, p. 8.
- 20 Hanns Eisler, "Nossa música revolucionária". Publicado originalmente no *Illustrierte Rote Post (Correio Vermelho Ilustrado)* n. 11, março de 1932, Berlim.
- 21 Ernest Fischer, *op. cit.*, p. 211.
- 22 Hanns Eisler, *Musique et société*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. p. 109-113.
- 23 Hans Mayer, *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977, p. 16.
- 24 Bertolt Brecht *apud* Nestor García Canclini, *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 137-138.

Estética de resistência: revisitando “Arena conta Zumbi”

Laura de Paula Rago

Aluna do Curso de História

Faculdade de Ciências Sociais – PUC-SP

O filósofo alemão Walter Benjamin consagrou a expressão “história dos vencidos” e descortinou a lida do historiador no sentido de decifrar as “ruínas” da história, de escrever contra a corrente, resgatando os projetos e intentos derrotados nos embates sociais pelas classes dominantes e que, construindo uma história progressiva e homogênea, apagam as alternativas buscadas da perspectiva do trabalho. Em nossa dramaturgia, logo após a consolidação do Golpe de Estado de 1964, em continuidade às experiências do teatro épico brasileiro, o Teatro de Arena buscou criar uma estética de

resistência, proposta de esquerda, bem sucedida ou não, visando a elevação da consciência política de seus espectadores.

Num momento histórico decisivo para as classes subalternas brasileiras, jovens filiados a partidos políticos de esquerda ou com formação politizada, em sua maioria de extração pequeno-burguesa, decidiram utilizar sua condição de artistas, e uma visão cultural independente, para conscientizar e educar parcelas da população. Esses pretensos “intelectuais orgânicos” objetivavam não só representar um “sujeito histórico-social”, mas interpretar suas necessidades e seus desejos. A partir dessa perspectiva, o Teatro de Arena começa sua história tendo como mola propulsora o período que se vivia, bastante rico, com as experiências inovadoras



do “cinema novo”, a Bossa Nova, o Centro Popular de Cultura¹.

Instaurada a autocracia burguesa de molde bonapartista, o Golpe Militar rompeu com o caminho democrático que estava em marcha com o vigoroso ascenso de massas em torno de um projeto de reformas estruturais, derrubando o presidente democraticamente eleito, João Goulart. Todavia, a contrapartida à reação conservadora não se efetivou; a classe trabalhadora não se encontrava mobilizada para reagir à ofensiva golpista. “O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as conseqüências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos

escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de Igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*, etc. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.”².

É interessante notar que, na seqüência do golpe, várias produções artísticas de esquerda tentaram



Finalmente HOJE às 20 e 22,30 hs. volta o musical que continua a quatro meses lotados em PRIMEIRO LUGAR na Bolsa de Teatro

ARENA CONTA ZUMBI

de gianfrancesco guarnieri e augusto boal — musicas de edu lobo

direção musical de carlos castilho
direção geral de augusto boal

COM guarnieri, lima duarte, david José, suzana de Moraes, vannya sant'anna, marília medalha, anthero de oliveira, isaías almada, carlos castilho, anunciação e neném.

N O

TEATRO DE ARENA

em frente à igreja da consolação
rua teodoro baíma, 94 - 35-7973
- INGRESSOS A VENDA NA BILHETERIA - domingo: 18 e 21 h



por meio da função social da arte manter essa hegemonia no plano da cultura. Após o *Show Opinião*, de fins de dezembro de 1964, o Teatro de Arena encena, em 1.º de maio de 1965, *Arena conta Zumbi*³, e, em suas apresentações, reuniu atores, atrizes e músicos de expressão: Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, David José, Suzana de Moraes, Vannya Sant'Anna, Marília Medalha, Anthero de Oliveira, Izafas Almada, Carlos Castilho, Theo de Barros, Anunciação e Neném.

A forma "Arena" obrigou a reformulação completa das relações teatrais, quer entre os atores em cena, quer entre estes e o público, que, no entanto, deu prestígio ao conjunto. Seguindo as pala-

bras do crítico teatral Décio de Almeida Prado, "o Teatro de Arena, por sua vez, foi imaginado de início como uma nova forma de espetáculo, uma forma mais econômica de fazer teatro, e depois se transformou num grupo teatral de esquerda... Os espectadores que caracterizavam o teatro de arena era um público aberto, estudantil".⁴

Quando o Teatro Paulista de Estudantes - o TPE - se fundiu com o Arena, já organizado por José (Zé) Renato, levou consigo seus integrantes mais politizados: Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e Gianfrancesco Guarnieri, ambos da juventude comunista e o último também vice-presidente da União Paulista dos Es-



tudantes Secundaristas. Somou-se a eles um jovem com idéias revolucionárias: Augusto Boal, que revigorou o grupo trazendo dos Estados Unidos a técnica *play writing*, que diz respeito ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, conseqüência já do “método Stanislávski”, difundido por intermédio do Actors’ Studio de Nova York. Desse modo, esses artistas propunham um teatro voltado à realidade política.

O objetivo principal do Teatro de Arena buscava, assim, engendrar uma conscientização mais atinada aos acontecimentos recentes, uma maior aproximação dos problemas sociais e políticos. Segundo Mostaço, “[...] foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo da sua prática artística um ininterrupto

diálogo entre duas funções sociais: arte e política.”⁵

Não podemos esquecer que o Teatro de Arena, entre 1958 a 1968, teve forte inspiração marxista e foi moldado pelo teatro de Brecht. Esse período, que marcou o momento mais produtivo do Arena e do teatro brasileiro, revelou não só atores e autores, mas um trabalho de teorização que visava à transformação social e a conscientização política. Pela primeira vez, no cenário de nossa dramaturgia, emergem as idéias estéticas do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Essas concepções que arrimam um

forte compromisso com a realidade social – recorde-se que o dramaturgo alemão enfrentava a fúria do nazifascismo, a estetização da política e o controle totalitário sobre a sociedade civil – irão caracterizar a forma de fazer o Arena: o teatro épico. A base do épico habita no fato de que ele se apóia na saga de um povo, nas lutas sociais que fazem a história dos vencidos, não apelando ao sentimento, como o faz o drama burguês, mas sim à razão do espectador; o efeito-distanciamento induz o receptor a não vivenciar as representações, comovendo-se, e sim problematizar os conteúdos políticos dos dramas socialmente determinados.

Segundo Chico de Assis, ator e um dos criadores do CPC, o Arena tornou-se um “divisor de águas” quando encenou a peça *Eles não usam black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, em que, pela primeira vez na história da dramaturgia brasileira, ou talvez de modo mais consistente, a classe operária é a protagonista da vez. Vera Gertel, de sua parte, considera que a fase que marcou o Arena foi posterior ao *Black-tie*. Podemos considerar que *Arena conta Zumbi*, estreada naquele 1.º de maio de 1965, em São Paulo, é uma das mais corajosas tentativas de represen-

tar a luta de um povo oprimido contra a dominação dos proprietários. Os dramaturgos Boal e Guarnieri, refletindo sobre as lutas populares em nossa história, se apropriaram da luta de Zumbi e do Quilombo dos Palmares para compor a peça. O musical reverencia a luta de nossos escravos em busca de sua libertação, uma história apagada da história oficial: história que se repete no presente e narra a epopéia de Palmares, a história do rei Zumbi.

Desde sua gênese, o projeto causou polêmicas. Mesmo entre seus protagonistas. Vale dizer que mesmo a questão do seu caráter de “tarefa partidária” estava dividida. Vera Gertel afirmava que sim, pois era “[...] uma maneira de obter infiltração na vida cultural e artística da época”. Chico de Assis, ao revés, achava que o partido tinha “uma visão curta da realidade brasileira”. Basta pensar sua aposta etapista na “revolução democrático-nacional” com a burguesia à testa. Mais à distância, o ator e diretor Paulo José defendia a importância da luta cultural de então: “[...] o golpe de 64 deu uma energia extraordinária para todo mundo. A reação aos militares deu uma vitalidade para o país. Vejam a quantidade de coisas que se fez entre 64 e 68!



Havia uma urgência em responder, havia a explosão dos anos 60, as coisas não podiam ficar assim. O ator é uma pessoa pública, está no alto de um púlpito, que é o palco, e não pode deixar de falar do que está acontecendo. As peças de teatro passaram a ser emergência (...) Aí em 68, com o AI-5, censuraram as liberdades democráticas”⁶. No entanto, não devemos negar aquilo que Lukács bem precisou. No que tange às obras de arte, ao contrário do seguimento às “verdades do partido”, o sentido do *partidarismo* só é válido quando há a busca pelo interesse e necessidade da elevação da humanidade e não de um grupo ou/e ideologia⁷.

O teatro de Arena, a partir dessa peça, possibilitou a conjugação de dois gêneros dramáticos tradicionais: o musical e a estrutura

épica. O fato de suas canções tocarem a alma das pessoas e, além disso, ganharem o estatuto de produto visado pela indústria cultural, fez com que essas músicas se autonomizassem do seu contexto teatral.

Nas palavras de Cláudia Campos: “Enquanto musical, veremos a seu tempo, criou-se um espetáculo que já em nada parece com a forma sob a qual conhecíamos o gênero. Quanto ao tema histórico, interpretado à luz da análise política atual, ganhará função evidentemente analógica, permitindo que se comentem ao mesmo tempo o passado e o presente”.⁸

Já no começo da peça, os atores fazem alusão a este traço analógico: “O número de mortos na campanha dos 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 cantar 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 ajuda o homem” (*Arena conta Zumbi*, do original, p. 2).

Primeiro ato

*Ritmo – atabaque; bateria.
Todos os atores entram e cantam. Os atores não saem nunca de cena, assumindo os seus diferentes personagens diante do público.*

Ator A:

*Nada se faz sem razão,
Contar história já é boa
E difícil profissão*

Elenco: *O Arena conta a História...*

História de gente negra

Da luta pela razão

Que se parece ao presente, pela verdade em questão...

É uma luta que vence os tempos

Luta pela liberdade.

A história que o Arena conta é a epopéia de Zumbi....

Há lenda e há mais lenda.

Há verdade e há mentira.

De tudo usamos um pouco.

Mas de forma que servira,

A entender, nos dias de hoje,

Quem está com a verdade,

Quem está com a mentira.

Esta tentativa de aproximação de tempos históricos foi um dos instrumentos que o Teatro de Arena usou para conseguir a elevação da consciência de seu público - em verdade, jovens da classe média, intelectualizada. Era um chamamento à reflexão. O Quilombo tomado como alternativa histórica pela busca da liberdade. Impunha-se resistir à nova escravidão. Pretendia-se desvelar a contradição viva e uma forma de investir contra a nova situação histórica, por meio da reconstituição comparativa da luta e da resistência dos negros contra a escravidão.⁹

Vale destacar, nesse sentido, um trecho da peça:

Ganga-Zumba: “*Quilombolas! Tivemos tempo de paz e fertilidade. Chegou a hora, porém, de mostrar na luta o que nós quer e preza (sic)*”.

O conceito de luta e resistência que utilizavam na peça, como forma de conscientização política, era meramente didático. Ainda mais, como adverte Roberto Schwarz, “[...] as formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheia do óbvio materialista que antes fora de mau-tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era este o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua platéia culta – que existe imperialismo, que a justiça é de classe – vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo”.¹⁰

No que tange a isso, verifica-se que as próprias músicas eram construídas segundo a teoria maniqueísta¹¹. Razão pela qual a luta libertária se enfraquece, não se valida, já que é formada uma imagem idílica na própria caracterização dos personagens. Para Décio de Almeida Prado, “*Arena conta Zumbi é uma história narrada sem nuances, apenas em preto e branco – mas com as cores trocadas. Os ne-*

gros têm o ‘alvor das asas dos anjos’: constroem um paraíso de pujança econômica, de justiça social, e ainda por cima com deliciosos toques de erotismo. A fórmula perfeita: o trabalho livre e o amor livre”¹².

Há de ser levada em conta, todavia, a tentativa do grupo teatral Arena em validar a luta dos negros, a justiça para com os outros e o mais importante o trabalho como sinônimo de liberdade -- expressa nas falas de Zambi e nas de Nico, respectivamente:

“Pára meu povo, que quem fala agora, é rei!... Rei de vós! Rei dos negros que procura ser livre!... Ser livre, num é encostar o corpo! Ser livre é trabalhar e vigiar e poder continuar senhor de si! Quem procura na vida só o que é doce não vai ter doce nem fel, vai ser vazio e sem resina; homem perdido para a vida; escravo, no fato e na verdade.

Pois que Zambi é rei, Zambi vai dar as ordens! É no trabalho que, um dia, a gente pega o sol

com a mão. É no trabalho que se faz o mundo mais de jeito! Em cada coisa que a mão livre do negro encostar, novas coisas vão nascer! Não vamos viver das coisas já nascidas, das coisas que Deus deu! Vamos fazer o mundo mais do nosso jeito!"; "É preciso ter mulher que nos faça companhia. Liberdade somente não dá, é preciso de um nego e de uma nega. Para a gente ser feliz!". (Trechos da peça Arena conta Zumbi)



Não há como negar, deixadas as zombarias para os brancos, que as principais e mais belas letras se concentram no cotidiano e na luta dos escravos, como é o caso de *Upa, Neguinho; Sinherê; O açoite bateu; Tempo de guerra*, esta última inspirada no poema de Bertolt Brecht, *Aos que vão nascer*. Belas canções da lavra de compositores como Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri e cantadas por jovens cantoras como Elis Regina e Maria Bethânia, que transcenderam a dramaturgia e floresceram no movimento cultural dos anos 60, contribuindo para consolidar a MPB.

No período da ditadura militar, esse florescimento criou uma situação

paradoxal, já que surgia um “[...] outro estilo de canção moderna, que se arvorava como um ponto médio entre a tradição ‘folclorizada’ do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova. Neste sentido, por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar ‘toda’ a tradição musical popular brasileira. [...] A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A ‘ida ao povo’, a busca



do 'morro' e do 'sertão', não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como 'reserva cultural' da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna".¹³

Em nosso próximo passo, examinaremos as letras das músicas, segundo o disco do próprio Arena. Friso isto, pois existe também a gravação dessa peça feita pelo compositor e arranjador Edu Lobo, no disco *Edu canta Zumbi*¹⁴.

Isto fica claro nas músicas *Upa, Neguinho*, que mostra justamente a fuga para palmares de Ganga-Zumba, bisneto de Zumbi; *Sinherê (Venha ser feliz)*, que conclama a lutar e resistir, além de mostrar

seu festejo a paz e o progresso, ignorando a mudança súbita do governador; *O açoite bateu*, que reforça a violência com que eram tratados os negros, a morte de Ganga Zona pelos brancos enquanto comerciava em Serinhaém (e por isso Ganga-Zumba pede ao rei Zumbi vingança e guerra); *Zumbi no açoite*, homenagem aos que morrem e morreram na luta pela liberdade; *Tempo de guerra*, que mostra a passagem do velho rei dos Palmares e o novo rei Ganga-Zumba.

A canção *Upa, Neguinho* narra os primeiros passos de uma criança negra que aparenta estar livre. No entanto, na segunda estrofe do último verso, a realidade muda, impondo-se tal como ela é: "*Começando a andar, e já começa apanhar*". Mas há uma esperança, na medida em que o menino se mune da história da resistência de seu povo -- a capoeira, a valentia, *ziquizira* --, ainda que tenha que esperar a liberdade se impor, pois existe essa possibilidade na raiz da valentia que é vista como anseio.

Em *Sinherê*, que ficou conhecida como *Venha ser feliz*, em especial na voz de Maria Bethânia, o futuro, a esperança, começam a ser realizados. Essa canção faz um chamamento à construção de um mundo melhor; lutar pela emancipação significa livrar-se dos tormentos, romper com seus

proprietários. A isso se soma intrinsecamente o amor, o trabalho no qual “o homem ajuda o homem”, a bondade, a paz. Entretanto, a harmonia de Aruanda, “*mas não é pra já*”. A construção de uma nova terra de indivíduos livres enfrentará ainda as armas dos brancos. “*Paz na terra é o nunca se acabar / Do amor que a gente quer / Venha! / Vem, meu bom irmão / Vem ser feliz Ganga-Zumba é moço / É menino-rei*”.

Na canção *O açoite bateu* se repisa a seguinte passagem:

*O açoite bateu, o açoite ensinou
Bateu tantas vezes que a gente
cansou*

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

O açoite bateu, o açoite bateu.

Ou seja, o fato de serem explorados de todas as formas conhecidas, só legitimou a maneira de resistência e de luta. Contudo, a mensagem moral se coloca através da luta, esta dignifica o homem e dá sentido a sua vida. “*O açoite bateu, o açoite ensinou / Bateu tantas vezes que a gente cansou*”.

De autoria de Vinícius de Moraes, *Zambi no açoite* sugere a saga de

Ganga-Zumba, desde sua fuga até sua morte. Com o cuidado de minimizar o significado da derrota, não deixa de sublinhar toda a bravura de Ganga-Zumba.

Zambi no açoite

Ganga-Zumba eiei eiei vai fugir
Vai lutar tui tui tui tui bom Zumbi
E Zumbi gritou eiei eiei 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
Galho sem dor
É o mesmo céu
E a mesma cor

É Zambi morrendo ei, ei, ei, ei é Zambi
É Zambi tui, tui, tui, tui, tui é Zambi
Ganga-Zumba ei, ei, ei, ei, ei, ei vem aí
Ganga-Zumba tui, tui, tui é Zumbi

O Arena foi um esboço de abertura para uma cultura nacional e popular, ao trabalhar com uma epopéia musicada. Não há como negar, foi algo inovador e ao mesmo tempo atrativo, no bojo de um movimento político-cultural significativo dos anos 60. No entanto, o grupo Arena padeceu de problemas incontornáveis. Deformou toda a realidade e importância histórica dos quilombolas, além de rebaixar um grau de consciência que poderia ser gerado no espaço público. Ou seja, poderia ser mais fiel ao tempo passado, mostrando a real resistência dos negros, já que, ao enfatizar a revolta, não problematizou as razões da ausência de resistência popular à conspiração de 1.º de abril de 1964. *Arena conta Zumbi* foi, nesse sentido, uma resposta ingênua aos acontecimentos que geraram a ditadura militar, posto que esse processo de contra-revolução foi um mero “acidente de percurso”, inerte de resistência popular. A identificação da luta dos negros de Palmares, como lembra Iná Camargo Costa, minimizou a própria “estatura dos palmarinos que durou cerca de cem anos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções”.¹⁵ De sua parte, Cláudia Campos mostrou que “soa falso” a construção desses dois mundos para-

lelos, haja vista que “O fato é que, por mais que pretendam os autores tornarem magnífica a luta libertária, esta se diminui quando o povo heróico enfrenta personagens de farsa, vilões de melodrama.”¹⁶

Por fim, mas não por último, há que assinalar a importância da inclusão da cultura negra em nosso país. Os pares exclusão/inclusão social sempre tiveram um contraste muito forte nas formações sociais que conheceram a via colonial de objetivação capitalista. Esse caminho se caracterizou pela exclusão dos setores populares, desconheceu formas democráticas em sua instauração, adotando métodos brutais de poder autocrático. Com o Golpe Militar de 1964, no Brasil, a música popular emerge, assim como outras esferas artísticas, como foi visto, como forma de resistência contra os desmandos das classes dominantes.

A obra é dedicada “a todos os homens e mulheres que morreram e morrem na luta pela liberdade”. Há que se destacar a influência do dramaturgo alemão Bertolt Brecht



na construção de nossa estética da resistência. A épica construída se valeu de vários estudos históricos. Assim, teatro musical e política se entrecruzavam para não somente narrar a epopéia dos escravos, como também incluir a saga de um povo explorado e excluído, e conscientizar amplas camadas populares, certamente, dentro do alcance e dos limites da determinação social de seus agentes.

Essa vinculação íntima entre o teatro e as canções da MPB fazia parte de uma estratégia com pretensões revolucionárias, mais próxima de dimensões utópicas e revelando, em alguns aspectos, incompreensões históricas; naquele “tempo de guerra”, buscava-se, mais uma

vez, denunciar as perseguições, as práticas repressivas e punitivas, e, dessa forma, incluir os setores populares alijados de nossa história.

Concluimos, assim, com uma passagem da peça, da qual o dramaturgo Brecht é tomado como modelo em sua resistência às barbáries que assolavam o outro lado do mundo. Vivia-se, como vivemos, um tempo de guerra, por isso há que lutar.

Tempo de guerra

*Eu vivi nas cidades no tempo da desordem.
Vivi no meio da gente minha, no tempo
da revolta... Assim passei os tempo que me
deru pra vivê. Eu me levantei com a mi-
nha gente, comi minha comida no meio
das batalha... Amei sem tê cuidado... Olhei
tudo que via, sem tempo de bem ver... por
querer liberdade. A voz da minha gente se
levantou. Por querer liberdade. E minha
voz junto com a dela. Minha voz não pode
muito, mas gritá, eu bem gritei. Tenho cer-
teza que os donos dessas terra e sesmaria fi-
caria mais contente se não ouvisse a minha
voz... Assim passei os tempos que me deru
pra vivê. Por querer liberdade.*

(Da peça *Arena conta Zumbi*)

¹ Este trabalho foi desenvolvido nas disciplinas de Pesquisa e Seminários de Pesquisa contando com as orientações dos professores do curso de História, Lauro D'Ávila e Adilson José Gonçalves e com as críticas pertinentes de Antonio Rago Filho.

² Segundo Tiago Alves, diretor da UNE: "A história da UNE começou em 1937. Em todo este tempo, a entidade participou e impulsionou os principais acontecimentos políticos da história do país. Foi precursora também de importantes movimentos culturais, sendo o Centro Popular de Cultura (CPC) o mais famoso deles que, nos anos 60 (o projeto foi encerrado com o Golpe Militar de 1964), animou a cena cultural brasileira com novas e ousadas experiências. O CPC não foi a primeira tentativa da entidade na área cultural, mas foi a experiência mais vitoriosa e que se tornou um marco da cultura brasileira, unindo artistas, intelectuais e a UNE."

³ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-62.

⁴ O Arena é resultado de uma história que começa em 1951. Alunos e professores da Escola de Arte Dramática de São Paulo observaram que existiam nos Estados Unidos formas diferentes de realizar um espetáculo. Uma dessas formas é produzida por Margo Jones, que utiliza o palco circular -- a arena --, uma novidade que, ao mesmo tempo, é a mais antiga forma de teatro conhecida pelo gênero humano.

⁵ ALMEIDA PRADO apud ALMADA, Izafas. *Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 32.

⁶ MOSTAÇO apud SARTINGEN, K. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 52. Na mesma direção, Izafas Almada argumenta que "A arte, como um todo, tem como característica fundante o poder de reconstruir um momento histórico, as relações sociais e a maneira de pensar da época. Portanto é uma resposta das relações sociais e do pensamento". (ALMADA, 2004, 13). A forma "arena", em seus primórdios, estava intrinsecamente ligada ao teatro grego. Ibaney Chasin nos mostra que os gregos utilizavam a arte sonora em suas

apresentações "como uma mimese do dizer, de modo que não pode existir em sentido pleno sem relação intrínseca com a palavra (...) Ou ainda, como a música grega podia comover: "Por isso era necessário que todos cantassem simultaneamente não apenas as mesmas palavras, mas o mesmo tom e a mesma ária, com a mesma quantidade de tempo e com a mesma qualidade de números e ritmos". Poderíamos inferir que a arte tem a possibilidade de mimetizar a vida, abrindo ao ser humano a reflexão dos dramas humanos e, com isso, em seu elemento formativo, a própria autoconstrução humano-societária.

⁷ Entrevista de Paulo José. In Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set., 2005.

⁸ Ainda que para o jornalista Paulo Mendonça, em seu artigo "Maniqueísmo em Zumbi" (*Folha de S.Paulo*, 23 mai 1965): "A idéia de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri não foi escrever com a imparcialidade de cientista um capítulo da história nacional destinado aos compêndios de ginásio. Usufruindo da liberdade poética tomaram uma ação modelo passado e recriaram a seu modo, inserindo-a na problemática do nosso tempo, dentro de uma perspectiva que podemos aprovar ou não, segundo as convicções de cada um, mas que é nossa e não de Zumbi e seus perseguidores. A verdade que pretendem demonstrar e da qual se pode discordar é muito mais política e moral do que histórica. E nesse terreno nada os amarrava a verossimilhança muito rigorosa... Se à esquerda surgem peças que reduzem a um conforto simplista entre bem e mal, à direita não faltam julgamentos igualmente primários, segundo os quais nada se aproveita fora dos valores consagrados pela tradição... Maniqueístas somos todos e só quando recuperamos a sensibilidade pelos matizes é que poderemos iniciar um diálogo construtivo."

⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988. p. 72.

¹⁰ Segundo GOMES, "A idéia de resistência ganha novas dimensões a partir das lutas cotidianas. Não como uma categoria abstrata, ela encontra-se como produto e produtora de permanentes redefinições das políticas de domínio senhoriais e as percepções escravas. Seus significados se encontram nas transformações históricas das expe-

riências concretas da luta, seja pela formação de comunidades de fugitivos, como os quilombos, ou de outras inúmeras formas de protesto escravo. Com dimensões históricas diversas, essas variadas formas de protesto só podem ser classificadas no emaranhado dos significados adotados pelos seus agentes". Ver GOMES, Flávio dos Santos. *A hidra e os pântanos*. São Paulo: Unesp/Polis, 2005. p. 31.

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *op. cit.* p. 79.

¹¹ Nesta passagem, Cláudia Campos diz : "[...] talvez seja até ocioso esclarecer que também na distribuição da música se repete a dualidade que orienta a peça. Nenhuma das belas composições de Edu Lobo serve à construção do mundo dos brancos. Do lado dos oprimidos estão os gêneros musicais mais populares e brasileiros, aqueles que se tomam por autênticos e em cuja execução transparecem a sinceridade e a emoção. Na representação dos brancos dois tipos de efeito musical: o hino paródico, através do qual revelam seu pensamento, como canção dos 'brancos comerciantes', ou o ié, ié, ié, que se dança na cena da 'conquista da opinião pública' e que tem o duplo efeito de aludir ao entorpecimento da referida opinião e de desmentir a solenidade dos propósitos enunciados pelos brancos". (CAMPOS, *op. cit.*, p. 88).

¹² PRADO apud CAMPOS, Cláudia de Arruda., *op. cit.*, p. 88. ¹³ Em sua obra *História & Música* (Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 64-65), na continuidade de sua argumentação, Marcos Napolitano infere: "Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista ('esquerdizando-o') e a idéia de 'ruptura moderna' da Bossa Nova ('nacionalizando-a'). O "surgimento da MPB foi pensado a partir da estratégia de 'nacionalização' da Bossa Nova que traduzia uma busca de 'comunicabilidade e popularidade', sem abandonar as 'conquistas' e o novo lugar social da canção. Por outro lado, intérpretes não só traziam a memória da 'bossa' recente (Edu Lobo, por exemplo), mas também da bossa renegada do bolero e do hot-jazz (como Elis Regina). Chico Buarque, por sua vez, trazia de volta à cena musical a memória do samba urbano dos anos 30 (Noel), marcando sua obra inicial (1966-1970) como um conjunto heterogêneo de expressão do samba, com predominância de elementos da 'velha' e da 'nova' bossa".

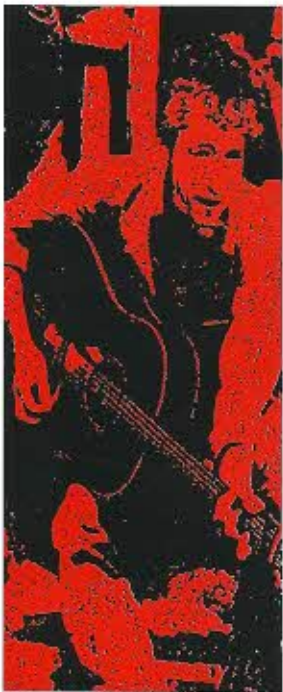
¹⁴ É interessante destacar que a maioria das músicas nesse disco é arranjada de modo diferente

-- mais refinada e instrumental --, pelo próprio Edu Lobo. Com o uso de fagote, violinos, etc., as canções ganham um outro significado. Como se pode notar, há uma perda do caráter épico, no sentido brechtiano, pelo efeito de distanciamento, na medida em que as canções autonomizadas expressam sentimentos e paixões, causando o efeito catártico.

¹⁵ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996. p. 126-127.

¹⁶ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Op. cit.*, p. 88.

- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Sociologia*. (org. Flávio R. Kothe). São Paulo: Ática, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do Teatro*. São Paulo: Edições Graal, 1992.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal/Paz e Terra, 1996.
- DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003. In Marcos Napolitano, p. 127-134.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. In *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MARX, K. & ENGELS, F. "A História dos Homens". In Florestan Fernandes (org.). *Marx & Engels: História*. Col. Grandes Cientistas Sociais, n.º 36. São Paulo: Ática, 1983.
- MÉSZÁROS, István. "Consciência de classe necessária e consciência de classe contingente". In *Filosofia, ideologia e ciência social: Ensaio de negação e afirmação*. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PRADO, Décio de Almeida. "Eles não usam black-tie (e Gimba)". In *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.



O trabalho e a arte da música

O artista não é um homem especial. Todo homem é uma espécie de artista.

Arnaldo José França Mazzei Nogueira
Compositor, violonista e professor da PUC-SP e da USP

A dialética do trabalho

A dialética do trabalho foi utilizada por Hegel para entender o movimento da sociedade em sua época. O trabalho, para Hegel, é o eixo pelo qual o desenvolvimento humano é impulsionado. É no trabalho que o homem se produz a si mesmo; o trabalho é o núcleo a partir do qual podem ser compreendidas as formas complicadas de atividade criadora do sujeito humano, nos diz Leandro Konder. Mais ainda: o trabalho criou para o homem a possibilidade de ir além da pura natureza. O ser humano é capaz de antecipar na sua cabeça os resultados das suas ações; é capaz de escolher os caminhos que vai seguir para tentar alcançar suas finalidades.

O trabalho é a categoria-chave para compreender a dialética, que significa superação, suspensão e elevação para um plano superior. Assim, de acordo com a lógica dialética, a elevação do ser humano a um patamar superior depende do trabalho ideal e criativo.

A pergunta central inspirada no grande filósofo da emancipação do trabalho era: como, então, o trabalho de condição natural para a realização do homem chegou a tornar-se o seu algoz? Como ele chegou a se transformar em “uma atividade que é sofrimento, uma força que é impotência, uma procriação que é castração”¹.

Na realidade o lado negativo do trabalho e as deformações a que ele era sub-



metido em sua realização material, social e organizacional prevaleceram sobre o lado criativo. Isso porque a forma de organização do trabalho no capitalismo, fundamentada na divisão social do trabalho, na apropriação privada e desigual dos resultados do trabalho, no controle do processo de trabalho, produz a alienação e o estranhamento no e do trabalho.

Para alterar essa condição e imaginar uma sociedade não estranhada, as relações entre as pessoas, o trabalho e as organizações deveriam se movimentar por outros caminhos.

Daí a arte, a filosofia, a ciência, etc. como formas humanas mais elevadas de criação, que transcendem a esfera do trabalho mas são possibilidades do ser social cuja base de sustentação é o trabalho material.

Rever o passado, questionar o presente em nome do futuro. O que está acontecendo não vai ser eterno; o que poderá ser o que ainda não é; uma coisa é certa: a mudança. O motor da mudança são os conflitos e as contradições e estas estão chegando a um patamar insustentável.

O eixo seria pensar de forma crítica o desenvolvimento do trabalho. Os objetivos seriam viabilizar o trabalho das pessoas; resgatar o sentido intrínseco do trabalho; distribuir melhor os resultados da riqueza produzida; tornar transparentes os processos de decisão; compartilhar

e negociar os processos de mudança com as pessoas; imprimir aos objetivos sociais e culturais a mesma importância dos objetivos econômicos e privados.

O trabalho com arte.

A arte de trabalhar

A arte é produção porque consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, mediante um trabalho e para satisfazer uma necessidade social, de acordo com a ordem vigente em cada sociedade. Mas a arte é também fruto da criação, do jogo, do imprevisto, da invenção, da fruição e do gozo do prazer. A arte é, como o trabalho, um processo coletivo e individual de transformação.

Ao imaginar como as obras de arte foram produzidas, pode-se perceber a teleologia do trabalho humano na sua forma mais elevada, que significaria a interação entre o indivíduo com o processo de trabalho de realização da sua obra. Não há divisão social do trabalho. O trabalho é completo, integral e conduzido como atividade autônoma e

criativa. Projetos, idéias, concepção e pensamento criativo estão unidos no processo material de execução e realização.

Lembro-me de um dos momentos mais interessantes de uma das viagens que fiz à Espanha, em que tive a oportunidade de contemplar a obra *Guernica*, de Pablo Picasso. Não apenas me chamou a atenção a grandiosidade e a capacidade criativa em retratar a Guerra Civil Espanhola ou a obra em si, mas todo o processo de trabalho (dos esboços aos quadros) de afirmação e negação -- dialético -- do artista, os estudos, os projetos, os desenhos, a composição das formas, até chegar ao resultado final que nega e afirma, suspende e eleva como síntese a um patamar superior todo o processo de trabalho.

A realização do projeto artístico exemplifica a realização do homem pelo trabalho pleno e integrado. A obra artística é o exemplo por excelência da integração entre arte e trabalho -- o trabalho criativo e realizador do próprio homem. Mas, não nos esqueçamos: todo homem é uma espécie de artista.

A realização da obra artística no capitalismo, no entanto, depende da sua viabilidade como mercadoria no ciclo

virtual – produção, distribuição, circulação e consumo -- do mercado.

Dai um problema: quem determina o que, como, quando deve ser produzido e consumido pelo mercado?

No trabalho artístico autêntico, de fazer arte com efetividade, o interesse maior é produzir a obra artística em si como valor de uso durável, como resultado do trabalho concreto, em sua dimensão propriamente qualitativa, humana e histórica -- como *work*. No entanto, nada é só realização artística no contexto capitalista e talvez de qualquer sociedade. Há a dimensão *labour* do trabalho, que é sua dimensão quantitativa, geradora de valores de troca, de trabalho excedente muito acima do necessário, da mais-valia e do lucro, tem duração efêmera, cabe em um momento específico, é moda, e assim como resultado de trabalho abstrato é destruído pelo mero consumo.

Esse é o grande problema e o grande desafio para todos os artistas que são divididos socialmente de acordo com a competência ditada pelo mercado, ou seja, ditada pelo valor de troca de suas obras. Muitos ficarão de fora ao imperar a lógica virtual do capital e do consumo destrutivo e momentâneo da produção artística.

Creio que o trabalho da arte e a arte de trabalhar de forma autêntica têm mais a ver com o devir da dimensão *work* prevalecendo sobre a

dimensão *labour*. Mas uma coisa é o desejo, a outra é a realidade.

Resgatar as faculdades de reflexão, imaginação, sonho, desejos, criação, realização próprias do processo artístico. Isso é possível na esfera do trabalho? Se o trabalho continua separado das demais esferas da vida, a resposta é “Não”.

Como resgatar a arte de trabalhar e o trabalho da arte? Qual o futuro do trabalho para as próximas gerações? Quais os desafios a serem enfrentados?

O tempo livre está aumentando? Isso permite tanto o ócio positivo (cultura, lazer, educação e solidariedade) como o ócio negativo (crime, uso de drogas e violência). O caminho da arte é um importante aprendizado porque desenvolve a criatividade, o espírito de equipe, a invenção, o prazer, o imprevisto e a comunicação.

Todas as pessoas, em particular os jovens, têm a oportunidade e podem avançar nos eixos das mudanças e na busca da integralidade do ser humano. É possível compatibilizar o tempo livre útil

para a coletividade ampliando a cultura e integrando trabalho e arte. Aprender com a arte!

A utopia de uma sociedade emancipada pressupõe produção de valores de uso, de bens necessários à satisfação das necessidades humanas e também redução da jornada de trabalho e o conseqüente aumento do tempo “livre”.

O trabalho da música

A melodia bem combinada com a harmonia produz uma sensação de felicidade para qualquer ouvido e sentimento. Não importa o que seja, desde uma mera canção até uma grande obra musical erudita. Esse foi um dos motivos da preservação, através dos tempos, da música de Bach, Beethoven, Ravel e Villa-Lobos e outros, mas, também dos Beatles, dos Rolling Stones, de Pixinguinha, Baden Powell, Tom Jobim, Egberto Gismonti e Chico Buarque, entre milhares de outros músicos e seus produtos. Produtos são mercadorias, mas o valor de uso -- a dimensão qualitativa -- tende a prevalecer sobre o valor de troca. Há também o improvisado, que significa a arte de compor na hora de acordo com determinada harmonia: composição, virtualidade, derrubada

dos muros, integração e harmonia, alegria e qualidade.

A música retratada na partitura registra o talento, possibilita o treinamento, interfere no comportamento. A música também é ritmo, dur ação, tensão e relaxamento.

A música é silêncio. Um minuto de silêncio em homenagem aos trabalhadores e artistas da região do delta do Mississipi, New Orleans. Esse é um dos efeitos sociais de uma sociedade capitalista, imperialista e belicista fundada no trabalho abstrato e no *labour*, cujos interesses econômicos e políticos estão acima de qualquer outra coisa, e que mata os povos e seu próprio povo. Mata a arte.

No entanto, a arte é também resistência. A música anuncia a rebelião, a revolta, a insatisfação e a destruição. E canta o trabalho, a cultura e a tradição de um povo e de uma religião. A música é social, cultural e política.

O regente, o maestro, os ensaios de orquestra ensinam como liderar, mas também ensinam as contradições do poder e a dura conquista da autonomia do músico, conforme nos mostra Fellini em seu magistral e sempre atual filme *Ensaio de orquestra* (1979), sobre a rebelião dos

músicos e a falta de rumo depois que derrubam do poder o maestro.

Já na banda de *jazz*, aparentemente, o poder é de todos: todos improvisam com liberdade, flexibilidade e dissonância, se quiserem, mas sempre retornam à harmonia principal, à casa segura, como se fosse a casa dos pais .

A música é feminina por origem e espero não prevaleça no trabalho da música o mesmo grau de divisão sexual do trabalho e de opressão do homem sobre a mulher, como ocorre em outras formas de trabalho.

A música é criatividade, inovação, prazer, expressão do sentimento, incerteza, descoberta. A música é solo, mas não sobrevive sem o trabalho conjunto, sem o trabalho coletivo e sem a cooperação.

A arte de fazer música é trabalho e o trabalho musical parece muito especial -- mas, na verdade, não o é em absoluto. O processo de trabalho da música carrega em si as dimensões contraditórias que tanto podem limitar e reduzir o seu produto a uma mera mercadoria, adorada pelas pessoas, pela mídia e pelo sistema lucrativo de comunicação, como pode elevar o seu produto, tornando a vida das pessoas mais rica e o próprio trabalho cheio de sentido.

1 Leandro Konder, *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CD – Sopro da Corda - Música Instrumental Brasileira

Concepção e produção de Arnaldo França

O **Sopro da Corda** foi formado em meados dos anos 1980 por músicos que se reuniam para criar e desenvolver composições e arranjos originais dentro da música brasileira e universal.

Na realização deste CD, além da participação de Arnaldo França, como compositor, violonista e arranjador, o Sopro da Corda contou com Walter Lacerda (flauta e arranjos para sopros), Luís Bastos (percussão), Carlinhos Antunes (violão, viola e berimbau), Mário Afonso (sax e flauta), Tomás Howard (violão de sete cordas) e Marcelo Gomes (guitarra).

O processo de trabalho do Sopro da Corda tem sido uma experiência interessante e inovadora no campo da música instrumental brasileira. As composições estão abertas para a criação dos instrumentistas que, a partir dos arranjos de base do violão e das indicações de melodias e harmonia, sugerem suas intervenções com relativa liberdade de criação. Na verdade, a idéia principal continua sendo muito simples: **qual é o sopro da corda?** *Sopro* no sentido amplo de ar, semblante, clima e atmosfera, que a composição originária para violão possibilita juntamente com outros instrumentos.



SOPRO DA CORDA
arnaldo França

O CD *Sopro da Corda* tem um clima *Allegro ma non troppo. Triste, mas tudo bem*. Não poderia ser diferente: é também o som do Brasil, país dos contrastes e das polarizações, da opulência e da miséria, do centro e das periferias, da vida boa e da vida ruim -- da *Água de rebelião*, que não veio -- passando pela *Mineirice ibérica*, *O trem*, *Lorca*, *Sonhos*, *Pau-de-arara*, *Pedra de amolar*, *Movimento*, *Dunas* e *Para Baden*, uma homenagem a Baden Powell, referência do violão brasileiro, que já se foi. (A.F.)

E-mails:

ajnoqueira@pucsp.br

bocanog@uol.com.br

Produção musical em São Paulo

O violão de Américo Jacomino, o Canhoto¹

Sérgio Estephan

*Pedagogo e Mestre em História pela PUC-SP
e-mail: sergioestef@hotmail.com*

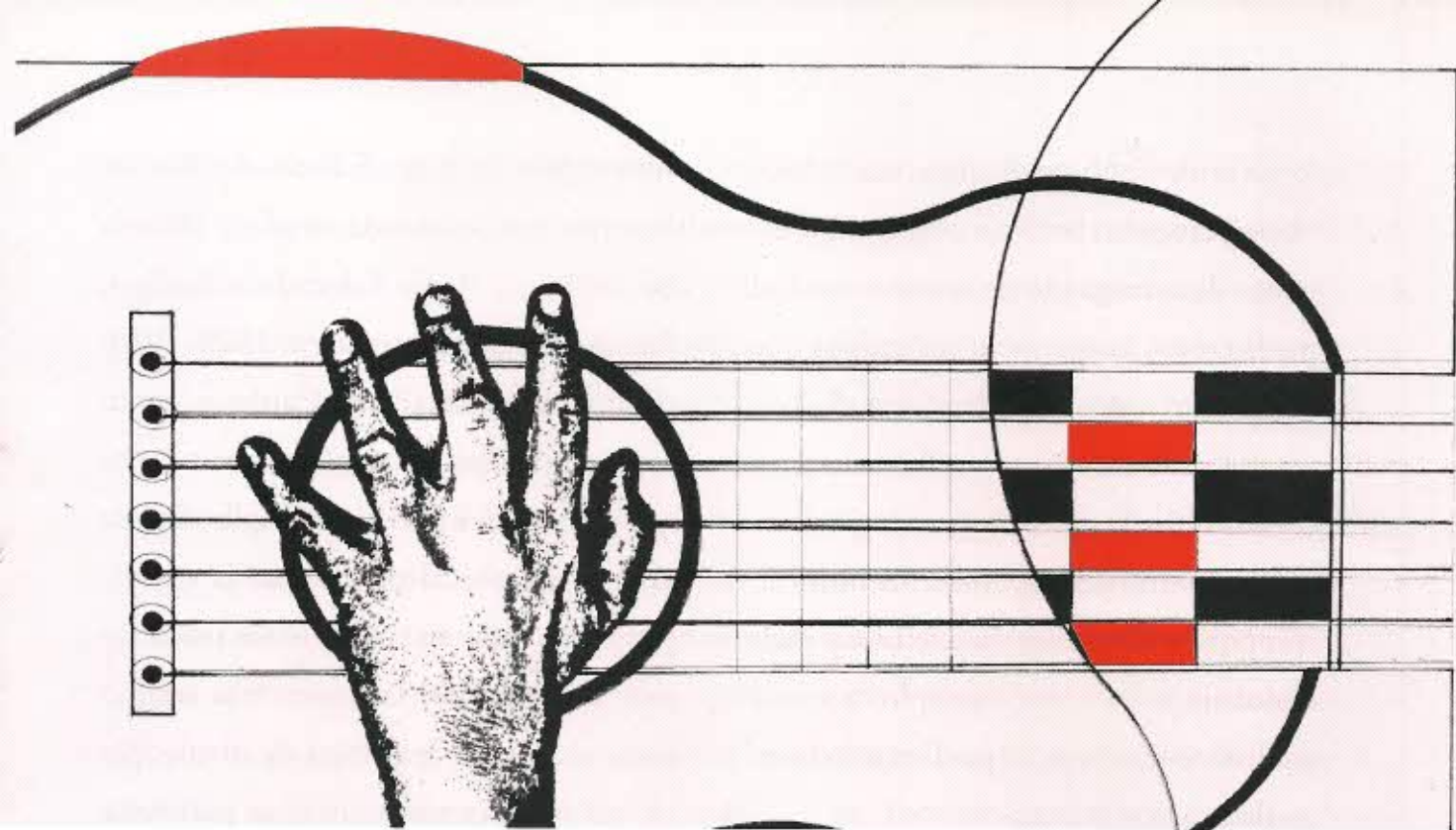
No final do século XIX, o violão passa a ocupar um lugar de destaque na música brasileira. De instrumento marginalizado e acompanhador de modinhas e lundus, adentra às principais salas de concerto do país como instrumento solista, tanto da música popular quanto da erudita.

Nesse momento, surge uma geração de músicos considerada pioneira do violão instrumental brasileiro. Dessa geração, um nome se destacou, principalmente pelo seu virtuosismo e por uma particularidade que lhe valeu o apelido. Américo Jacomino não invertia as cordas de seu instrumento. Transformou-se, então, no Canhoto².

Paulistano, filho de imigrantes italianos, lançador da prefeitura, pintor de painéis,

compositor, instrumentista e intérprete, Canhoto participou de importantes acontecimentos de nossa história cultural do início do século XX, tais como a inauguração do sistema elétrico de gravações da Casa Edison, do Rio de Janeiro, em novembro de 1926; a abertura da primeira radioemissora de São Paulo, a Rádio Educadora Paulista (atual Rádio Gazeta), em 1924, além de produzir e lançar o primeiro método prático de violão, comercializado, até hoje, pela Casa Manon, de São Paulo.

Em fevereiro de 1927, Canhoto obteve o primeiro lugar como solista de violão no concurso “O que é nosso”, organizado pelo jornal Correio da manhã,



no Rio de Janeiro. Concorreu com os principais violonistas do país, como João Pernambuco e Ivone Rabello. Compôs duas obras - *Só na Bahia* e *Trepadeira* -, gravadas por Francisco Alves em abril de 1927, a quem costumava acompanhar em suas gravações, da mesma forma que “o popularíssimo Baiano”.³

É justamente esse violonista, na íntima relação com seu tempo, que estamos investigando em nosso trabalho de pesquisa. Para tanto, estamos utilizando, entre outros, documentos obtidos basicamente junto ao acervo - seriamente ameaçado, diga-se de passagem -, do colecionador e pesquisador Ronoel Simões⁴, tais como registros fonográficos que totalizam cinquenta e cinco gravações interpretadas ao violão pelo próprio compositor (dezesseis delas

realizadas com seu conjunto, o Grupo do Canhoto); cinquenta e quatro partituras; dois depoimentos (do filho de Canhoto, Luís Américo, e do próprio Ronoel Simões); além de quatorze composições gravadas em 1978, por ocasião do cinquentenário de sua morte.

Nessa perspectiva de trabalho, buscamos mesclar uma investigação que conjugue seu universo composicional e seu contexto social. Consideramos que uma atividade artística não se constrói de forma isolada, e, sim, relacionada ao seu momento histórico e cultural.⁵ Assim, dedicamos especial atenção aos

locais onde Canhoto divulgou sua música - bares, cinemas, teatros e circos, o que estamos denominando de circuito musical paulistano -, assim como aos artistas que integraram esse circuito musical. Parceiros de Canhoto, e outros, influenciaram a constituição de seu universo composicional e construíram esse ambiente musical, compondo obras com características mais regionais, como, por exemplo, a toada paulista, o samba rural paulista e o choro paulista, entre outras.

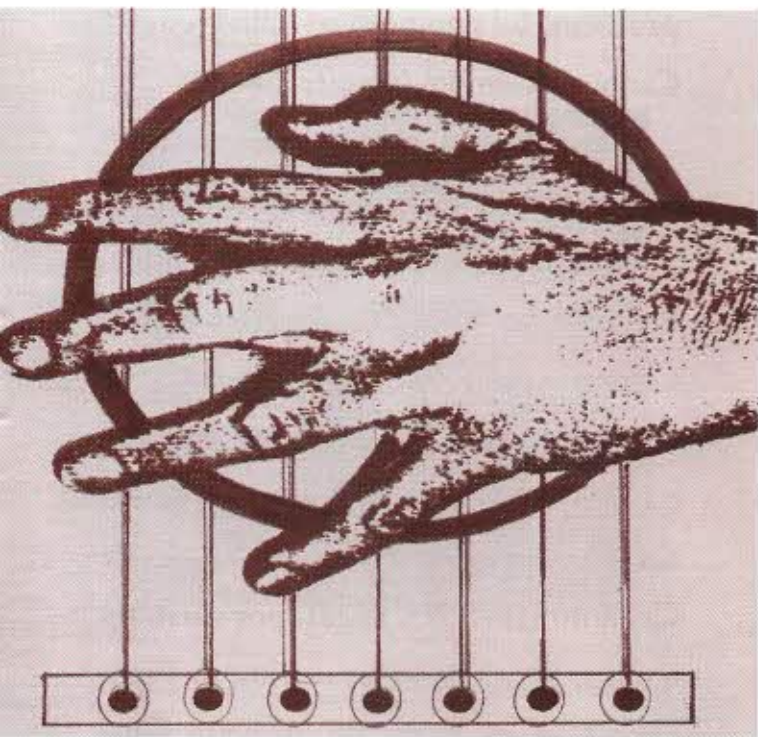
Nesse sentido, chamou-nos atenção a presença significativa de músicos e poetas vindos do Rio de Janeiro, já que, em geral, a ênfase de estudiosos e pesquisadores era ressaltar o sentido inverso, como foi o flautista Patápio Silva, o poeta Catulo da Paixão Cearense, o cantor Mário Pinheiro, o cantor e palhaço Eduardo das Neves, o violonista João Pernambuco, Pixinguinha com seus 'Oito batutas', Ernesto Nazareth, além de artistas estrangeiros, como o violonista paraguaio Agustín Barrios e o violonista argentino Juan Angel Rodrigues.

Refletir sobre a música paulistana das décadas de 1910 e 1920 levou-nos a incluir, em nosso horizonte de investigação, as atividades da gravadora Fênix,

subsidiária da Casa Edison do Rio de Janeiro, em atividade desde a década de 1910, e a Rádio Educadora Paulista, inaugurada oficialmente em 1924. Além da atuação destacada de Canhoto, tanto na gravadora quanto na rádio, observamos um efeito catalisador e multiplicador da atividade musical paulistana, já que os principais músicos em atividade passaram por seus estúdios. Portanto, essa relação entre o artista e as formas de divulgação de sua obra, como o disco, as partituras e o rádio, é um dos focos deste trabalho de pesquisa.

Outro referencial da atividade musical paulistana foi Carlos Gomes, com projeção no campo da música de concerto, estendendo-se para os músicos de tradição popular, além de estar presente nos principais acontecimentos culturais do período. Foi em Campinas, com quinze anos, que Canhoto iniciou sua carreira artística interpretando "trechos de O Guarani, no Cinema Guarani".⁶ Essa obra inaugurou as atividades do Teatro Municipal de São Paulo e a Rádio Educadora Paulista.

Nessa perspectiva de investigação, destacamos ainda uma significativa atividade musical na cidade de São Paulo, no início do século XX, freqüentada pelos



irmãos Luís Levy (1829-1896) e Alexandre Levy (1864-1892), este último considerado o “legítimo precursor do nosso nacionalismo musical”⁷, e pelo paranaense e estudante da Faculdade de Direito do Largo São Francisco Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), autor da *Sertaneja*, obra para piano de 1869, editada pela primeira vez pela importante Casa Levy,⁸ que pertenceu a Luís Henrique Levy, pai dos irmãos Levy, aqui citados.

Estamos refletindo, ainda, sobre a pequena distância que existiu entre a chamada música erudita, popular e folclórica. Artistas como Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios e o próprio Canhoto utilizaram esses referenciais de uma forma livre, por assim dizer. Segundo Roger Chartier, a delimitação de conceitos

realidade/ficção, criação/consumo, erudito/popular, “produto de divisões móveis e temporárias é um falso problema”. O que importa é “identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais”.⁹ Assim, buscamos identificar os elementos constitutivos da obra de Canhoto, sem necessariamente, enquadrá-los em conceitos ou classificações.

Outra vertente de nossa investigação é a relação entre essa atividade musical e a elite política paulistana, ao procurar dar projeção e visibilidade a um conjunto de atividades, como as artísticas, culturais e esportivas, visando reforçar seu predomínio sobre os destinos da República.¹⁰ No campo cultural, os reflexos desta relação entre arte e poder político foram o enriquecimento do circuito cultural paulistano, através da construção do Teatro Municipal, a reorganização do Museu Paulista, a realização de concertos sinfônicos a preços populares, além da presença, em palcos paulistanos, da “nata do cir-

cuito cosmopolita”, como Isadora Duncan, em 1916; “o deus-dançante”, Nijinski, em 1917; Ana Pavlovna dançando O pássaro de fogo, de I. Stravinski, em 1919, e “A morte de Isolda”, de Wagner.¹¹

Em decorrência desse conjunto de ações, a elite política paulistana tornou-se mais permeável às atividades artísticas do que era a então Capital Federal. Nesse sentido, lembramos o escândalo provocado pela primeira-dama Nair de Teffé quando tocou ao violão o Corta-jaca, de Chiquinha Gonzaga (um maxixe), “executado com ares de Wagner”¹², e o decreto do Ministro da Guerra do governo Afonso Penna, Marechal Hermes da Fonseca, proibindo a execução de maxixes por parte das bandas militares, após a “execução do maxixe Vem cá mulata pela banda do Exército, a pedido do ministro alemão Barão von Reichau”¹³, durante manobras militares no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, por sua vez, Washington Luís foi assíduo espectador do palhaço Arrelia, juntamente com Mario e Oswald de Andrade¹⁴, enquanto o candidato à Presidência da República Júlio Prestes promovia um espetáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação do sambista Sinhô, em que foi lançada a marcha Seu Julinho vem, de Freire Junior, gravada em maio de 1929.¹⁵ No caso específico de Canhoto, identificamos que sua ligação com a elite política

paulistana foi significativa: Júlio Prestes¹⁶, Carlos de Campos, Casper Líbero¹⁷.

Por fim, vale destacar outra vertente importante de nossa investigação: o intercâmbio musical Brasil - Argentina. Por sinal, ao viajar pela América Latina, Canhoto conheceu e acompanhou Carlos Gardel¹⁸, o que pode explicar a gravação e a composição de diversos tangos argentinos¹⁹. Uma das últimas gravações de Canhoto (em 12/3/1928), por sinal, foi o tango Se acabaran los otarios, de Francisco Canaro, nome do primeiro filme falado produzido no Brasil²⁰, infelizmente perdido, segundo recente levantamento feito pela Cinemateca Brasileira.²¹ Mas esse disco não chegou a ser colocado no mercado, muito provavelmente devido ao falecimento de Canhoto, em setembro de 1928.²²

Em 7 de setembro de 1915, quando ainda se apresentava em dupla com José Razzano, Carlos Gardel se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo, tendo na platéia a presença de Rodrigues Alves e Washington Luís.²³ Vale ressaltar, ainda, que o principal parceiro de Gardel durante sua fase de maior prestígio foi Alfredo Le Pera, um paulistano nascido no ano de 1900.²⁴

Esses são alguns dos aspectos que podemos ressaltar de nosso trabalho de pesquisa, que tem, entre seus objetivos centrais, o de resgatar a trajetória desse importante personagem de nossa história, praticamente desconhecido, – decorrência natural em um país que jamais colocou a educação e a cultura como prioridade nacional.

Notas

1 Este artigo foi extraído da pesquisa de doutorado *Produção musical em São Paulo. O violão de Américo Jacomino, o Canhoto: 1912-1928.*, desenvolvida atualmente no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Rago Filho.

2 Além de Américo Jacomino, outros dois músicos ficaram conhecidos como “Canhoto”: Waldiro Frederico Tramontano, nascido no Rio de Janeiro em 1908, formou o importante Regional do Canhoto, com a participação dos violonistas Dino e Meira e do flautista Altamiro Carrilho (que substituiu Benedito Lacerda em maio de 1951), entre outros e o compositor e violonista Canhoto da Paraíba, Francisco Soares de Araújo, nascido em Princesa Isabel em 1928, que veio para o Rio de Janeiro em 1959, travando contato com Pixinguinha e Radamés Gnattali, entre outros músicos (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed., São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998, p.147). Neste projeto de pesquisa, cujo recorte cronológico se estende até 1928, faremos referência a Américo Jacomino apenas por seu apelido, Canhoto.

3 CASTAGNA, Paulo & ANTUNES, Gilson. *1916: o violão brasileiro já é uma arte*. Rio de Janeiro Vozes, n.1, jan./fev. 1994. p. 8.

4 Uma reflexão a respeito dessa problemática pode ser encontrada em ESTEPHAN, Sérgio. *Memória musical brasileira: pública ou privada. O acervo Ronoel Simões*. In Revista *Revés do avesso*, n 11, novembro de 2004. São Paulo: CEPE (T: 3241-4711). Esse mesmo artigo está disponível no site: www.entrecantos.com (link: debates).

5 CHARTIER, Roger. *A história cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17.

6 SIMÕES, Ronoel. “Américo Jacomino, ‘Canhoto’”. In *Abismos de rosas e grandes obras*. São Paulo, Fermata do Brasil, s.d. p. 9.

7 *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998. p. 442.

8 Retratos: *Alexandre Levy*. Programa transmitido pela Rádio Cultura FM em 8/02/2004. Acervo: p articular.

9 CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 56.

10 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 255.

11 Idem, p. 234.

12 VIANNA, Hermano. *Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 46.

13 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música*. São Paulo: Art Editora, 1991. p. 81.

14 MORAES, José Geraldo Vinci. *As sonoridades paulistanas – Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995 p. 176.

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

16 Segundo Ronoel Simões, foi Júlio Prestes que conseguiu, em março de 1928, o emprego de lançador da Prefeitura para Canhoto, que, por sua vez, foi professor de violão da filha e da esposa de Prestes e da filha de Carlos de Campos (SIMÕES, Ronoel, *op. cit.* p. 9).

17 Ronoel Simões afirma que Casper Líbero pagava os ternos usados por Canhoto (em depoimento de Ronoel Simões a este pesquisador, em 15/9/1999).

18 Depoimento de Luís Américo Jacomino a este pesquisador, em 6/8/1999.

19 São estes os tangos argentinos compostos por Américo Jacomino: *Amor de Argentina; Brasilista; Guitarra de mi tierra; Lábios roxos; Porque te vuelves a mi*. Os tangos argentinos gravados foram: *Media luz*, de Edgardo Felipe Donato e Carlos César Lenzi; *Sonsa*, de O. Frezedo; *Se acabaran los otarios*, de Francisco Canaro.

20 Citado com o título em português por Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 69.

21 *O Estado de S.Paulo*, 2/3/2002, p. E3.

22 Segundo o depoimento de Ronoel Simões a este pesquisador (15/7/1999), Canhoto participaria do filme, caso não tivesse falecido. Isso pode explicar a gravação desse tango de Francisco Canaro.

23 *Memória: O tango argentino*. Entrevista com o pesquisador José Hojo Alonso. Rádio USP FM, em 18/11/2001 (programa originalmente produzido em 1993).

24 Idem.



“O futurista” de Ernesto Nazareth:

imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de

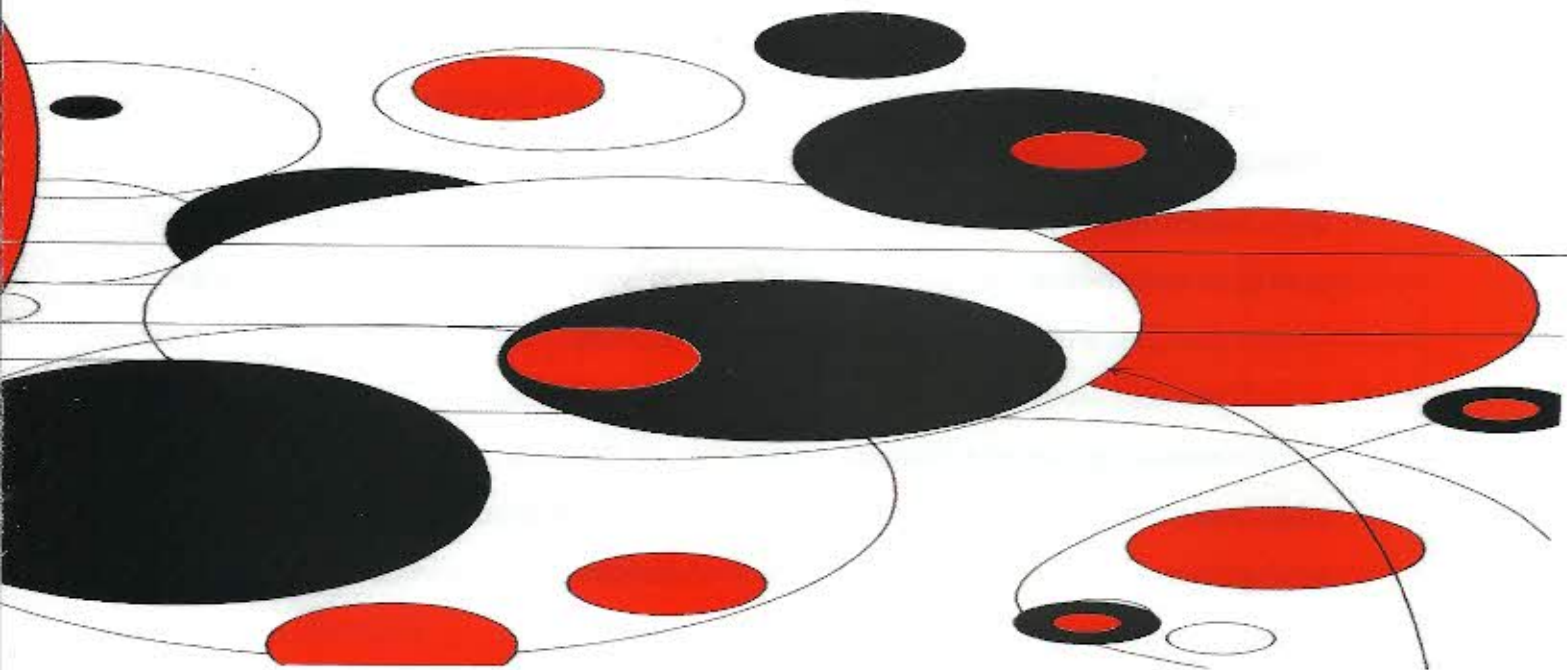
Pode-se admitir que Ernesto Nazareth era um homem que passava por experiências relacionadas com a modernidade. Logo, para a compreensão de sua obra, haverá a necessidade de estabelecer relações entre *modernidade*, *experiência histórica* e *modernismo*. Para tanto, partir da música por ele composta parece ser o melhor caminho.

Em 1922, Nazareth escreveu um tango chamado *O futurista*, remetendo-se possivelmente aos modernistas. Este termo, *futurista*, a princípio parece ter sido empregado para chacotear os que defen-

diam uma nova estética para a arte em torno da Semana de Arte Moderna de 1922¹.

Com relação à estética proposta pelos intelectuais do movimento modernista no Brasil e acerca do termo *futurista*, Menotti del Picchia, em conferência denominada “Arte Moderna”, realizada no Teatro Municipal, diz que a estética por eles proposta é a da reação e que,

“(...) como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. [...] Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu pessoalmente abomino o dogmatismo [...] No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio de seu passado não é de molde a tolher a



uma modernidade paradoxal?

Henri de Carvalho

Doutorado pelo Programa de Estudos
Pós-Graduados em História da PUC-SP

liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade” (Del Picchia, 1922).

Considere-se, porém, a composição em questão um possível esforço para um novo estilo, a música moderna, que - não se pode esquecer -, é levado em flâmula pela “novíssima” academia, então composta por intelectuais do mais alto quilate².

Fato é que, caso seja um esforço no sentido acima afirmado, dará margem para compreender muitas coisas acerca de seu tempo, através de uma análise que a observe de forma imanente, estrutural e harmônica. Caso seja uma paródia,

fica a questão: por que Ernesto Nazareth a faz com tal intenção? Ele era uma figura respeitada entre os modernistas, os mesmos que, como Luciano Gallet - e este evidentemente não o fez sozinho - , tentaram reabilitá-lo quando da depressão que o acometia desde a morte de sua filha, Maria de Lourdes, em 1917. É bem verdade que a atitude de incluir algumas peças do compositor carioca em um recital de música moderna, realizado na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, acabou virando caso de polêmica, uma vez que nem todos o admitiam como um compositor de tradição acadêmica

- o que de fato não era. Em particular, cabe dizer que, aparentemente, os mesmos que o subestimavam ainda desconheciam as origens autodidatas do revolucionário Grupo dos Cinco na Rússia³.

É por essa contradição⁴ que prefiro manter as duas hipóteses: a primeira, também a mais difundida, é a de que Nazareth a compôs para brincar elegantemente com os modernistas, que pareciam exagerar nas dissonâncias. A segunda seria que Nazareth estaria, sim, tentando, em um esforço, chegar a ser um modernista, algo que penso francamente nunca ter sido a razão ou vontade do compositor. Contudo, a única coisa com que sonhou a vida inteira era ser reconhecido pela academia como um compositor erudito, o que conseguiria já no fim da vida, quando a *academia dos modernistas*, principalmente os paulistas, e o próprio compositor francês Darius Milhaud⁵ o reconhecem como tal⁶.

Posto em discussão primeiramente o título, em seguida apresenta-se a referida peça pelo gênero *tango*. Estudiosos da música⁷ são unânimes em afirmar que o tango - no caso especificamente brasileiro -, é uma derivação direta da *habanera* cubana e do maxixe, sendo este último gênero um franco descen-

dente do batuque afro-brasileiro. No entanto, é o maxixe uma derivação do tango ibérico, em fusão aí com a própria *habanera*. Esta aportou no Brasil em 1863, trazendo em si a referência de primeira dança mestiça das Américas.

Ernesto Nazareth construiu seu tango como uma segura adaptação nacional da *habanera*. Mario de Andrade explica:

“O que o brasileiro chamou um tempo de tango não tem relação propriamente nenhuma com o tango argentino; é antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana” (Andrade, 1976, p. 151).

Assim, o nosso tango descende da *habanera*, ritmo que surgiu na região portuária de Havana, e, se interessa saber, entre marinheiros e prostitutas, grupos sociais classificados como populares.

A origem do termo *tango* possivelmente veio de *tangível*, ou mesmo de *tango*, que significa “tanger” em quimbundo, língua dos nativos homônimos bantos de Angola. De origem espanhola, mais precisamente da Andaluzia, onde apareceu entre 1850 e 1855, foi paulatinamente influenciado pelos ritmos peculiares à formação étnica, cul-

tural e histórica dos respectivos países (Espanha, Cuba, Brasil e Argentina). Depois de se mesclar na Europa Ocidental com ritmos mediterrâneos, definindo seu estilo fundamentalmente sensual, ganhou tons nobres e, com a denominação de “tango andaluz”, conquistou a burguesia européia. Foram as companhias de operetas francesas e espanholas que trouxeram o ritmo para a América Latina, por volta dos anos 1860.

É, neste instante, interessante, assim como não deixa de ser curiosa, uma breve síntese da história da adaptação do tango nos países da América Latina, pois esse ritmo adquiriu feições diferentes nos países americanos. Na Argentina, o tango andaluz se fundiu com a *habanera* cubana e com a milonga crioula, resultando no tango típico daquele país. No Brasil, o tango espanhol se mesclou com a *habanera*, que propagou-se entre nós, e ainda mais: recebeu os influxos da polca, adaptou-se à síncope do lundu, já afro-brasileiro, tendo como produto final o tango brasileiro e o maxixe, cujo aparecimento se situa entre 1875 e 1880. O tango nacional é, pois, essencialmente carioca⁸. Mas a transformação do tango brasileiro em choro, o chamado *tanguinho*, só ocorreria nos anos 1910, e decerto muito ao gosto dos editores, que visavam ao mercado, e para tanto pretendiam aproximar a ele o ritmo do samba. As partituras tiveram seus títulos alterados e o *tanguinho* se trans-

formou em instituição nacional com as composições de Chiquinha Gonzaga.

Essa afirmação acerca da origem do tango no Brasil e sua derivação da *habanera* fica confirmada quando Batista Siqueira apresenta uma nota do *Jornal do Commercio* de 31 de maio de 1863, com os seguintes dizeres: “TANGO – *chanson havaneise de Lucien Bousquet, de transcrição de F. Crose*”. Neste caso, o termo *tango* era tão somente um título de uma *habanera* que pertencia a uma opereta bufa denominada *L'ille du Calypso*. Porém, a primeira vez que o conceito foi utilizado como designativo de gênero musical no Brasil ocorreu através de Henrique Alves de Mesquita, o Mesquitinha, na peça *Ali-Babá e os quarenta ladrões*, escrita em 1871 e editada em 1872. Essa peça seguiu sendo executada por quase três décadas, estabilizando o gênero *habanera* nos ouvidos dos cariocas (Siqueira, 1967, p. 81).

Enquanto no Brasil o tango de “caráter europeu” se mesclava com a



polca já abasileirada e com o lundu, na Argentina, algumas décadas depois, ele se tornaria ainda mais teatral, ao juntar forças com as dramáticas milongas dos gaúchos dos pampas uruguaios. Com o *boom* do tango argentino na Europa do início do século XX, principalmente em Paris, criou-se, então, a denominação *tango brasileiro*, que só depois de 1914 aparece nas partituras locais.

Apesar de toda a discussão existente acerca do Rei do Tango Brasileiro, das 93 músicas desse gênero produzidas por Ernesto Nazareth apenas 13 aparecem com a designação “tango brasileiro”, e todas elas são posteriores à investida platina no mercado europeu. Quando Nazareth

emplacou seu primeiro grande sucesso, o tango *Brejeiro* (1892), já estava claro o caminho do ritmo no país, com tiradas irônicas, imitações de instrumentos de sopro e até temas alegres, distantes da tragicidade que garantiria a notoriedade do similar argentino uma década depois.

Ao mesmo tempo, Nazareth recusava-se a aumentar o andamento da música para facilitar a dança e popularizar o ritmo: não queria *maxixar* o seu tango, recusando-se a fazer música para dançar. O que não significa que os grupos de chorões e mesmo certos pianeiros de sua época não o tenham feito, para garantir o saracoteio dos bailes de então. O tango foi, assim, incorporado pelos tradicionais chorões, músicos que promoviam saraus itinerantes pelas ruas da cidade, animando a incipiente burguesia local.

Uma das mais marcantes diferenças que devem ser ressaltadas de imediato é o caráter *liederesco* que tanto o maxixe quanto o tango argentino adquiriram, diferentemente do brasileiro, em especial dos de Nazareth⁹.

Há, contudo, um depoimento relevante para o entendimento do que Nazareth concebeu como tango. Gallet, após uma minuciosa análise sobre a obra do

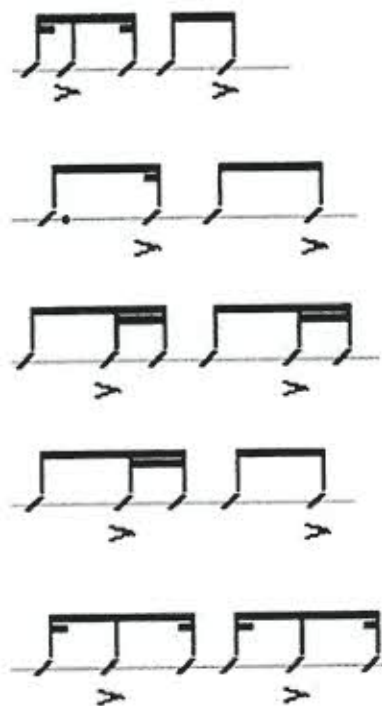
compositor, escreveu em uma carta a Mario decompleto pela variedade genérica musical que ele Andrade:

“(...) descobri coisas ótimas do Nazareth. Não sei o que você disse dele, nem como o apurou. Mas concluí que, sob o nome de Tangos, ele oculta vários tipos bem determinados de músicas nossas. Encontrei – a) maxixes – b) tangos, a polca brasileira, sem a rigidez da polca original – c) serestas, onde predomina a forma melódica plangente – d) choros, sentindo-se desenhos instrumentais, com andamentos diversos – e) canções – f) puladinhos, com ritmo saltitante e regularmente quadrado – g) uma tentativa de africano no Batuque, menos interessante. Junto a isto, – h) polcas brasileiras, diferentes dos tangos – i) valsas – j) schottish brasileiras – estou convencido que nas schottish encontra-se a maior contribuição da nossa melódica.

Estou lembrando de cabeça e podendo não estar exatamente certo, mas é mais ou menos isto. Vê que há um campo extenso no Nazareth. Mas para ver tudo isto é preciso em geral, mudar sempre os andamentos [e acentos] escritos, que são sempre os de tango, da letra a até g (Gallet, 1934, 11.22-3).

Segundo a explicação de Gallet, o gênero tango, a ser compreendido no conjunto das obras de Nazareth, é sem dúvida por demais

imprime. Para ser sucinto, no aspecto rítmico, fica a predominância destas três seqüências, amiúde com variações:



O que há de peculiar nas seqüências rítmicas acima é a acentuação ocorrendo sempre no tempo fraco dos grupos, diferentemente da polca (como já vimos), algo que por ora comprova a afirmação de Luciano Gallet.

De acordo com o maestro Sérgio Vasconcellos Corrêa, foi Ernesto Nazareth quem sistematizou o tango brasileiro “quando, a partir de 1890 lhe deu a forma de rondó de cinco seções” (Corrêa, 1983) O tango *O futurista* apresenta todas as principais características peculiares ao gênero:

1. esquema formal rondó (A-B-A-C-A);
2. tonalidade maior (Mi maior);
3. compasso binário simples (2/4);
4. andamento *molto moderato*;
5. início tético, ou seja, na parte forte do primeiro tempo do compasso¹⁰;
6. linha melódica com muitos acentos expressivos, o que dá certo “dengo” à música e de pronto dificulta o fluxo dançante causado pelas interferências que recebe de outros gêneros primitivos ao tango, ou os outros tantos que ocultou, conforme as explicações de Gallet;
7. tanto este como outros tangos de Nazareth, de uma forma geral, são antes de tudo música pura, ou seja, não cantada, apenas instrumental.

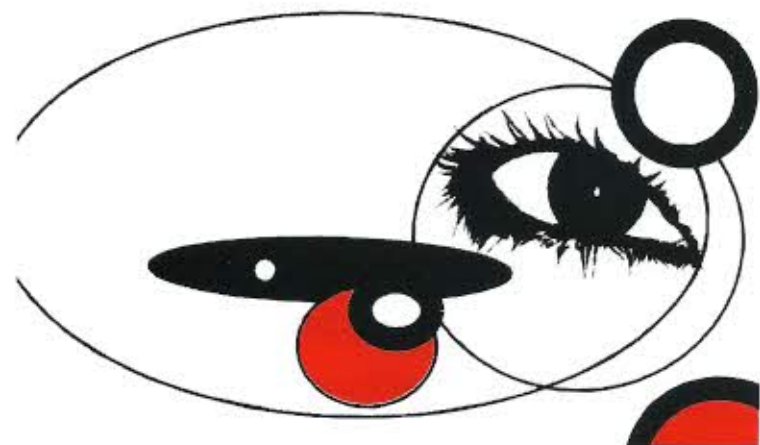
Todo os tangos de Nazareth possuem essas características. No entanto, *O futurista* foge à regra em três momentos, a saber: primeiro, inicia-se com uma introdução e não no tema principal; segundo, esta introdução está em tom menor (Mi menor); e por último a parte C do rondó não é um tango, mas sim uma *habanera* que começa em Mi maior e já no terceiro compasso modula para Lá maior. De forma interessante, no mesmo compasso da modulação, decorre um gracioso movimento simultâneo de escala ascendente para a mão direita e descendente para a esquerda, simultane-

amente, algo que interrompe o estilo dançante da *habanera*.

Isto posto, volto à discussão inicial, sobre o fato de esta música, *O futurista*, ser uma brincadeira com os modernistas ou uma tentativa esmerada de chegar, com argúcia tal, a uma obra modernista.

Nazareth utiliza-se de recursos muito frequentes nas peças modernas, como o “exagero” de dissonâncias em intervalos de segunda maior e menor, em acordes que apresentam o sétimo grau de sua fundamental, tanto maior quanto menor, e assim por diante¹¹. Há uma introdução que privilegia a dissonância com combinações rítmicas aparentemente desconexas pela complexidade com que são utilizados recursos que caracterizam expressivamente a música (*p*, *rit.*, *mf*, *pp*, *sensível* e *meno* sob a *fermata*)¹².

Em termos harmônicos, passa boa parte da música causando a impressão de suspensão e/ou de expectativa para a resolução do tema, algo muito comum nos músicos modernos, que não costumam fazê-lo na tônica, até porque a música moderna caracteriza-se pelo atonalismo e politonalismo – no caso do primeiro, não havendo tom, não há repouso tonal. Contudo, Nazareth, após passar por acordes dominantes, subdominantes e conduzir a harmonia para a dominante da dominante - o que causa a impressão de não repouso ou perpétua suspensão -, vai repousar no compasso final do trecho A.



Na parte B, trabalha com a cadência mais trivial e comum ao todo de sua obra, sempre relacionando tônica, subdominante e dominante, dominante da dominante, e assim por diante. Porém, esses elementos o aproximam dos românticos que tanto serviram de referência para a sua obra.

Na parte C, Nazareth expõe uma *habanera*, gênero que, no momento que estamos analisando (1922), há muito se fazia esquecido, mas que teve certa influência na música dos brasileiros da segunda metade do século XIX.

Assim, compreendê-la tanto enquanto esforço modernista quanto como possível paródia levará a uma mesma conclusão sobre o modo como a faz em relação à realidade histórica, social e, então, da personalização de sua alma. Alma essa que se manifesta pela música, expondo, a todo momento, a contraditoriedade peculiar ao seu tempo, em um mundo que não

consegue no seu cotidiano ser moderno por inteiro e está o tempo todo preso ao tradicional, antigo, acadêmica ou popularmente, nas relações sociais sempre presentes.

Tendo por referência a obra de Nazareth como expressão latente da relação existente entre modernidade e experiência histórica, não se pode descartar - ainda que no todo de sua obra ele não tenha buscado ser um “modernista” ou, por outra, que o compositor viveu uma época de intensa agitação, tanto no plano prático como no plano teórico -, que sem dúvida atingia suas práxis de uma maneira ou de outra. Assim, se faz mister esclarecer que na obra de Nazareth, com relação à modernidade e à experiência histórica, está intrínseco o *desenvolvimento*, conceito de que se podem retirar dois entendimentos: de um lado, todo o processo de transformação da sociedade, objetivamente relacionado com o emergir do comércio mundial; de outro, as mutações subjetivas da vida individual, consequência inevitável das ocorrências derivadas do

“autodesenvolvimento, isto é, uma potenciação dos poderes do homem e uma amplificação da experiência humana (...), a combinação de ambas, sob o ritmo compulsivo do mercado mundial, necessariamente cria uma dramática tensão interior

nos indivíduos que sofrem o desenvolvimento em seus dois sentidos”
(Anderson, 1986, p. 3).

Primeiro, o capitalismo rompendo com todos os laços tradicionais do passado pré-capitalista, limítrofe em imaginação e estreiteza moral. De outro lado, o desenvolvimento contínuo de uma economia capitalista gerando voraz alienação social, que atomiza essa sociedade, destruindo-a por uma insensível ganância econômica que lhe permite o desdém, decidido a aniquilar valores culturais ou mesmo políticos que esse desenvolvimento econômico teria de antemão criado e potencializado. Claro que o desenvolvimento (tanto político quanto econômico) no Brasil se apresenta segundo sua peculiar característica, própria de um país calcado em bases estruturalmente coloniais ou de capitalismo hipertardio.

A dualidade de sentimentos que a experiência na modernidade proporciona na Europa durante o século XIX é a de estar no limiar do viver uma era revolucionária e de progressos materiais, tecnológicos e científicos nunca antes assistidos, estando ao mesmo tempo presentes em um mundo que, material e espiritualmente, não chega a ser moder-

no por inteiro, exatamente por ser uma evolução material voltada a atender às necessidades e à manutenção dos exclusivos interesses do capital, e não a resolver problemas humanos - e, portanto, sociais - historicamente construídos até então.

O século XIX trouxe, enfim, mudanças perceptíveis de imediato, tanto pela forma como ocorreram como pela rapidez com que alteraram a paisagem no processo de seu desenvolvimento - paisagem esta que servirá de palco para a experiência moderna. Essa modernidade, que ocorre lá pelos flancos da Europa ainda no início e meados do século XIX, no Rio de Janeiro começará apenas nos anos finais do mesmo século, e principalmente no início do seguinte.

Em *O futurista*, Nazareth apresenta, por intermédio de sua subjetividade, *tanto a expectativa do novo como o óbvio do tradicional*. Esse é um dos registros históricos mais significativos que faz de seu tempo e de seu cotidiano.

Não se deve perder de vista que a humanidade como um todo - não exatamente ao mesmo tempo, porém mais cedo ou mais tarde -, e neste meandro o próprio Nazareth, viu o crescimento das cidades em um curto espaço de tempo,

acarretando na maior parte das vezes danos terríveis para o ser humano: convivência do trabalho nas amplas vilas industriais e nas fábricas automatizadas, tomadas por engenhocas a vapor, ferrovias, telégrafos, telefones, enfim, todo um aparato técnico que promoveu a rápida comunicação a longa distância e em massa, por meio de aparelhos ou mesmo recursos de mídia; Estados nacionais política e economicamente cada vez mais fortes, e suas influências por meio de conglomerados internacionais de capital, que visava a um mercado mundial que envolve a tudo e a todos; movimentos sociais de massas que lutavam, direta ou indiretamente, contra essa modernização, em geral imposta de cima para baixo (Berman, 1999, p. 18).

Como mencionei anteriormente, esses ainda gerais acontecimentos modernizadores ocorreram no Rio de Janeiro do final do século XIX para o início do XX, principalmente com as reformas urbanísticas e higienizadoras de Pereira Passos, como veremos daqui a pouco.

O mundo moderno em questão, no qual estava inserido Ernesto Nazareth, principalmente dentro de uma realidade como era a brasileira de seu tempo, apresentava uma heterogeneidade paradoxal, açambarcando o movimento de transformação espiritual pelo domínio das técnicas materiais, de modo a atender às necessidades próprias de uma lógica específi-

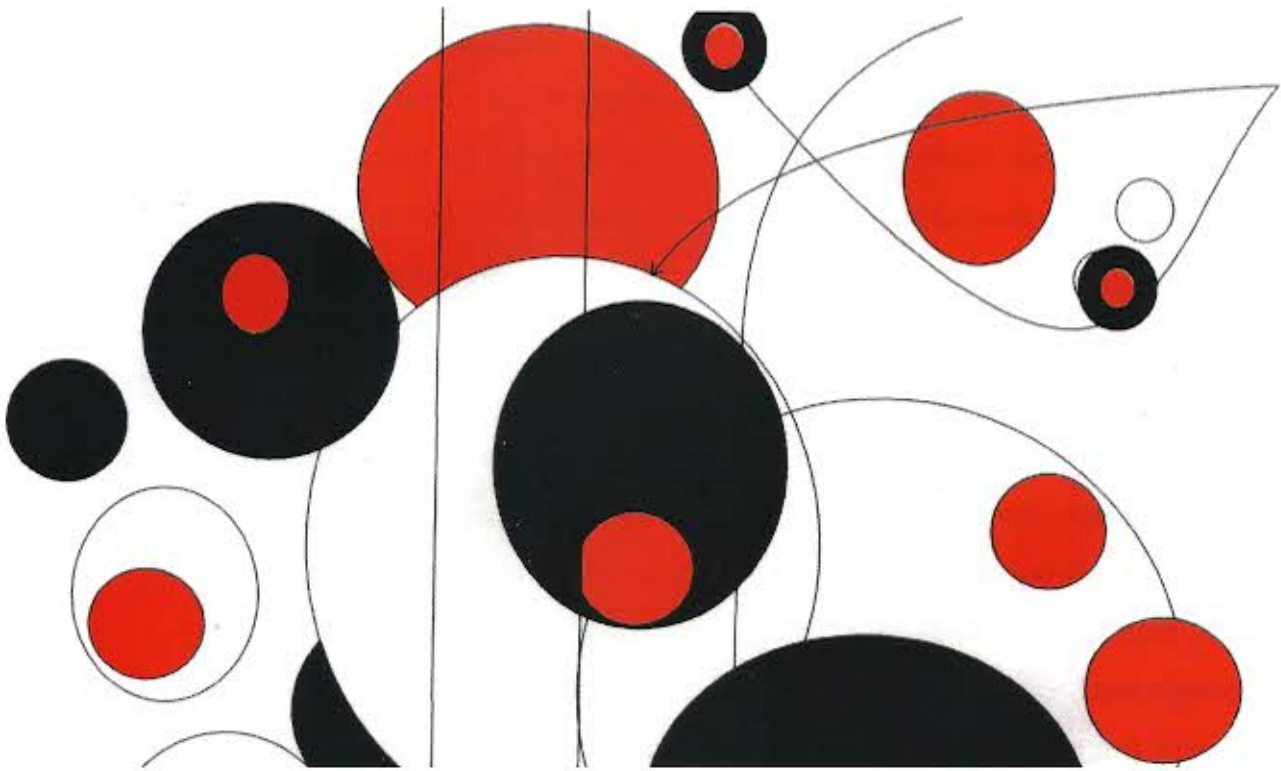
ca do mercado e da produção, bem como das relações sociais errantes e mutáveis estabelecidas a partir dos interesses do capitalismo - e tão-somente por ele - e, portanto, de interesse exclusivo da burguesia.

Em *O futurista*, portanto, Nazareth apresenta, através da sua subjetividade, tanto a expectativa do novo, mortalha da tradição, como esta própria, que ainda lhe é muito presente e inseparável de seu espírito. Contraditoriedade expressa que não se deve limitar ao entendimento de uma única peça, mas dentro da complexidade que sua obra, de uma maneira geral, manifesta, compreendendo que seu autor vive em um mundo moderno que necessariamente gera aporias como que de maneira espontânea.

Assim, o mundo moderno, como se pretende, somente o é porque, uma vez concebido pela burguesia¹³, esta classe foi quem o conduziu sob a égide de uma dinâmica de fato revolucionária.

Marx explica que:

“A burguesia só pode existir com a condição de



revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores” (Marx, 1996, p. 24).

Essa é, provavelmente, a visão que dá base ao entendimento, aqui em síntese, sobre o ambiente moderno, esse ambiente que desencadeou uma espantosa impulsão de movimentos modernistas, dos tempos de Marx, de Nazareth e até chegar ao nosso tempo.

Em termos mais teóricos, o modernismo em si é uma consequência do processo de modernização, e um e outro são ligados por um fator singular, que é a experiência histórica em sua essência. Para ser mais explícito, o modernismo é a *expressão feita em múltiplas linguagens*, para retratar ou imprimir as percepções que a humanidade experimenta empiricamente, num mundo modernizado e constantemente modernizador. Devido a essa constância do desenvolvimento nos mais diversos aspectos – e, portanto, a essa experiência contínua em sua potencialidade do auto-sustentar-se e do refazer-se, pela própria razão de ser fagedênico – é que o modernismo aparece como algo que

continua a se desenvolver e a se manifestar em forma das mais variadas tendências.

As particularidades que cada região ou país do mundo reuniu em suas obras pátrias constataam a singularidade que o movimento modernista apresentou segundo sua origem e a realidade na qual está inserido. Segundo Mario de Andrade:

“O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro e extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem.

Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruíra o espírito conservador e conformista. Se Paulo Prado, com sua autoridade intelectual e tradicional, tomou a peitos a realização da Semana, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares aristocratas e mais alguns que a sua figura dominava, a burguesia

protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito. E foi no meio da mais tremenda assuada, dos maiores insultos, que a Semana de Arte Moderna abriu a Segunda fase do movimento modernista, o período realmente destruidor.

Porque, na verdade, o período heróico fora esse anterior, iniciado com a exposição de pintura de Anita Malfatti e terminado na festa da Semana de Arte Moderna. Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes, isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrollável (Andrade, 1942, p. 28-31).

O pesquisador Vasco Mariz elabora três fundamentos para o desenvolvimento objetivo da arte modernista: “o direito permanente à pesquisa estética, a atuali-

zação de uma inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional, ressaltamos o impulso unânime de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, banindo para sempre os pastiches da arte européia” (Mariz, 1989, p. 55).

Considerando os fundamentos do musicólogo, Nazareth não objetivou uma pesquisa estética, já que sua obra se caracteriza por demais como um retrato ou mesmo uma crônica da sociedade e da cultura carioca. Quanto à atualização de uma inteligência artística brasileira, o Rei do Tango Brasileiro exercia com sua obra uma função social muito específica, comercial e direcionada a um mercado específico, ainda que reapropriada por outros segmentos sociais que se utilizavam de sua música, como é o caso dos chorões; e por último, quanto à estabilização de uma consciência criadora nacional, Nazareth não se preocupou com uma temática específica, apenas catalisou a alma do carioca de um modo geral, considerando efetivamente o pluriverso cultural do Rio, e isto de uma forma espontânea, embora muito própria, mas elementarmente ingênua – diferentemente dos compositores que vieram a

se destacar no entorno dos modernistas, como veremos mais adiante.

Num outro sentido, porém, pode-se dizer que Nazareth - apenas por estar envolvido por uma série de acontecimentos histórico-materiais que devem ser compreendidos como modernizadores, trazendo a modernidade para o cotidiano do músico carioca -, no afã de expressar suas experiências históricas, a própria práxis por assim dizer, é por si só, e sem pretensão alguma de sê-lo, um artista *modernista*.

É preciso enquadrar o modernismo em um tempo determinado, muito embora ele ocorra num desenvolvimento desigual em diversas realidades¹⁴.

A modernidade por si só deve ser um processo contínuo e também constituída de contínuos pensares distintos; igualar a arte e o pensamento é, portanto, impossível, devido ao constante declínio que compreende, e que é equiparável à metáfora da *parábola*¹⁵ para a compreensão de sua prolongação no tempo histórico que segue em expansão e em permanente renovar-se do produtor dessa estética, que aí, sim, será indubitavelmente modernista.

Um modo de compreender a gênese e o processo de desenvolvimento do modernismo é estudar cautelosamente

o que é a *temporalidade histórica em diferencial* na sua imanência. Para tanto, seria necessário entrar em uma análise sobre a conjuntura política e social, que partiria de uma relação direta com a mudança de postura política do capital europeu após as revoluções de 1848 e o destino das formas culturais produzidas pela burguesia ou no âmbito de sua influência material e espiritual, como classe social hegemônica.

Nesse sentido, a postura antes revolucionária da burguesia passaria a ser reacionária quando da segunda metade do século XIX, pois essa classe até então revolucionária, que já se fazia dominante, colocava-se, então, em uma luta contra o proletariado e, portanto, decaía ideologicamente. Desse modo, na via colonial, em face do seu retardo histórico, seu caráter estético inicial foi principalmente o naturalismo, que paga tributo à idilicização de nosso passado agrário-escravocrata, e que no caso do desenvolvimento do modernismo brasileiro tem à frente uma burguesia aristocratizada que ambiciona não apenas a sua hegemonia econômica como também a cultural.

Ernesto Nazareth se torna o músico Nazareth nesse momento histórico em que eram postas em debate questões acerca da construção *ideal* de nossa identidade nacio-

nal¹⁶. Esse também era um momento em cujo desenrolar foram se constituindo influências materiais perceptíveis da modernidade, e que, portanto, envolveria para nós elementos paradoxais como a diversidade dentro de uma unidade, as determinações do legítimo e do ilegítimo, do popular e do erudito e, por fim, a dual e não menos pelejante relação entre tradição e modernidade. Dualidades que sugerem a transição, a mudança, e, portanto, a decomposição, ainda que no longo prazo, mas que se mantém presente no hibridismo. O principal aliado estético, no emergir desse pensamento, é o romantismo, que na música de Nazareth estará identificado principalmente pela influência aguda de Frédéric Chopin, que como compositor europeu - e isso bastaria para causar fascínio nos brasileiros de então - teve grande prestígio entre os compositores modernos por relacionar esteticamente as canções populares e folclóricas da Polônia com a música reconhecida pela academia¹⁷.

Dessa forma, também na literatura, nossos autores - ao tratar

de assuntos que discutem especificamente elementos pertencentes à nossa formação étnica híbrida, como o indianismo, o sertanismo e o caboclisto – acabam por fazer uma positiva exposição e avaliação da cultura brasileira. Utilizando-se desses elementos, acreditavam estar protegendo a nacionalidade, pelo menos em termos literários. A originalidade de nossos costumes e folclore, que se desenvolvem em meio às tradições, é posta em evidência por autores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e outros, e estes, por sua vez, são tidos como ícones de um momento de auto-afirmação das nossas raízes culturais.

Entrementes, o c como estilo literário já no final do Império, transformando completamente os parâmetros de análise. O romantismo, que tinha em suas características mais gerais a expressão do particularismo e do singularismo, foi substituído pelo positivismo filosófico. A cultura brasileira – e, neste caso, a manifesta dentro dos limites do Estado do Rio – começou a passar por todo um processo de avaliação por parâmetros padronizados segundo o saber técnico e científico, de referências tipicamente européias.

Perderia o romantismo a função de descortinar aos olhos letrados a formação de nossa cultura e nossa brasilidade. Esse papel seria executado por cientistas que realizavam inves-

tigação de molde positivista em torno da área de ciências humanas, tais como: a história, a geografia, a antropologia, a sociologia. Crescia a idéia de progresso, de evolução e, portanto, de uma civilização moderna que, com esses recursos conceituais e técnicos, permitiria uma compreensão epistemológica mais precisa da nossa cultura.

Nesse contexto evidencia-se uma ruptura no modo de compreender o conceito de *cultura*, de forma a colocar em oposição um ao outro os conceitos de cultura *popular* e cultura *erudita*. Estes representariam dois horizontes distintos, pois o erudito está adjunto à modernidade, à evolução técnico-científica e à universalização do conhecimento, acreditando ser os responsáveis pela conservação do patrimônio cultural da Nação; o outro horizonte, na mesma leitura positivista, nega o valor cultural das antigas tradições, mostrando seu esgotamento diante do progresso civilizatório, a extinção por assim dizer do saber popular, pela sua limitação (Velloso, 1988).

Esse modo de pensar nunca antes experimentado por nós, no sentido das possibilidades técnico-científicas e da universalização do conhecimento, será, em um viés político, predominante por

longa data, e assim será assíduo e trabalhado no âmbito cultural. Mesmo os intelectuais que compunham o núcleo de vanguarda modernista, que tinham em seu arcabouço teórico um certo interesse, latente, na união dos dois universos - popular e erudito -, viam-se postos a fazê-lo coercitivamente - algo que evidenciava a sua distinção, e não uma amálgama homogênea. Isso acabava por afirmar o desdém com que os membros das elites olhavam para a cultura popular, reafirmando dessa maneira sua posição e função social.

Assim, a relação existente entre o tradicional e o moderno é de uma hostilidade sem igual na história. A vida em âmbito moderno parece ter perdido todas as referências do passado. Começamos nosso caminho a desconstruir nossas tradições. Com efeito, nenhum papel social é bem definido para o homem moderno.

À medida que é possível identificar na obra de Ernesto Nazareth a interferência do popular - legítima expressão do que é entendido como velho, tradicional, preso às raízes - em uma estrutura musical que, no geral, busca ao mesmo tempo carregar em si o elaborado, uma racionalidade complexa (aí representada pela interferência

da música erudita), e que é representante não menos legítima do conhecimento científico e, portanto, moderno, pode-se, então, enquadrar sua música como moderna. Isso à medida que traz em si o paradoxo, elemento identificável na generalidade do mundo que, no caso brasileiro, arrasta-se para uma modernidade dentro da realidade material de um país que tem em si as marcas de um capitalismo de via colonial.

Notas

1 É comum a vários autores da história da nossa música tratar dessa passagem em que agora me detenho, ao referir Ernesto Nazareth e a peça *O futurista*, porém desconheço algum que tenha se aventurado a discutir a questão com um pouco mais de atenção. Acredito que mesmo o meu esforço ainda não será o suficiente para compreendê-la por completo.

2 Refiro-me especificamente aos envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922.

3 O Grupo dos Cinco ficou assim conhecido devido ao fato de ser composto por cinco grandes nomes da música russa: Alexander Sergeievitch Dargomychky, César Antonovitch Cui, Mily Alexeievitch Balakirev, Alexander Porfirievitch Borodin, Modest Petrovitch Mussorgsky. "O Grupo dos Cinco, também chamado *Mogutchaya Kutchke* (Grupo Poderoso), retomou a tradição legada por Glinka, criando uma música especificamente russa, deliberadamente diferente da música ocidental, embora não conseguissem esquecer e nem repudiar as influências de Shumann e Liszt [acrescento Chopin aos dois últimos, pois todos os três são particularmente românticos, com inclinações nacionais muito fortes]. O abandono das tradições e normas e regras da música ocidental foi-lhes facilitado pelo fato de que não as conheciam bem; pois eram, todos eles, autodidatas, diletantes na arte musical" (Carpeaux, 2001, p. 286-287.)

4 Essa contradição entre os modernistas que abominam Nazareth e outros, da mesma linhagem, que o querem

como possível referência será tratada mais adiante, dentro de uma justificativa histórica, tanto com relação à modernidade e ao modernismo como com a questão do nacional e do popular.

5 Darius Milhaud (1894-1974) - compositor francês natural de Aix-en-Provence, "pontificou no panorama musical francês desde 1920, quando formou, juntamente com Poulenc, Honneger, Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey, o famoso Grupo dos Seis, reunido sob a tutela de Jean Cocteau e de Eric Satie, cujas ressonâncias vieram banhar a parte turbulenta das águas da Semana." Deu muita atenção às manifestações folclóricas, principalmente as de origem urbana, de várias regiões da Europa e de outras áreas do mundo, em particular o Brasil. Viveu no Rio de Janeiro entre 1917 e 1918, teve relação amistosa com muitas de nossas personalidades do nicho da alta classe social e musical, inclusive Ernesto Nazareth, a quem dedicou suas danças orquestrais (mais tarde, arranjadas para piano) *Saudades do Brasil*. Nelas, D. Milhaud faz valer as interferências do tango brasileiro, da polca brasileira e do maxixe como estímulos ou argumentos que deveriam também ser utilizados enquanto referências básicas à construção de uma música erudita com identidade nacional. (Wisnik, 1977, p. 39; Grout, Palisca, 1997, p. 713).

6 Com relação ao termo *erudito* ou suas derivações aqui empregadas, deve-se entender a relação com o conhecimento vasto, sobretudo o adquirido por leitura e/ou academia, algo que, no caso brasileiro, esteve sempre atrelado à elite de um modo geral, principalmente à que residia em meio à urbe, e neste caso, em especial, aos habitantes da capital do Império e, posteriormente, da República. Já o termo *popular* faz a referência do populário ou folclórico, que de certo modo é ingênuo em ciência, técnica e que, em geral, deve (ou ao menos pode) ser acessível e conhecido por todos. O que fica patente na diferenciação entre a música popular e a erudita é, sem dúvida, a funcionalidade que cada uma delas possui. Dessa forma, a música popular se apresenta sempre interessada, ou seja, está sempre destinada a práticas múltiplas, inseridas em dados contextos do cotidiano, como o dormir, a brincadeira de roda, a dança, a marcha, o trabalho na lavoura, o trabalho das lavadeiras e outros; é também recreativa, para o lazer e/ou entretenimento e para o ócio. Já a música erudita, em oposição, é música para ouvir; se faz dançar a um balé, esse usufruto é para um número restrito de dançarinos, e não para todos, porque dela não se exige mais que o prazer desinteressado da beleza e o desfrute espontâneo da emoção estética. Nesse sentido, a música erudita está atrelada ao aprendizado de um complexo e sistemáti-

co estudo dos códigos desenvolvidos e/ou legitimados pela academia musical (em especial, para este estudo, a europeia) -é, por fim, trabalho intelectual. Já a música popular fica sendo toda a manifestação musical espontânea, desprovida de um saber mais específico ou técnico-musical, e que pode ser produzida por qualquer indivíduo da sociedade - e para ela. Pois que a música popular é, antes de tudo, coletivizadora, por sua função, exige a participação não-qualitativa de todos os que dela irão se utilizar. Já a erudita é criação individual que não revela senão a mensagem estética de um único autor, ao passo que a popular carrega em si - e portanto dela se nutre - a sensibilidade de um povo, é reveladora do temperamento e do sentimento de uma nação. Por fim, há que considerar que, ao longo da história da música no Brasil, tanto é possível, dadas as condições necessárias para tanto, um músico popular adquirir conhecimento suficiente a ponto de produzir uma obra de caráter erudito, como também pode um músico erudito abdicar de tantas normas acadêmicas de composição, para produzir uma canção típica e elementarmente popular, bem como amalgamar os dois gêneros propositadamente, como é o caso de um Alberto Nepomuceno, ou espontaneamente, como é o caso de um Ernesto Nazareth.

7 Ver autores como: Mario de Andrade, Jaime C. Diniz e Batista Siqueira, por exemplo.

8 O primeiro registro data de 1871 e foi escrito pelo pianista Henrique de Mesquita. *Olhos matadores* foi feito antes de *El choclo*, de Angel Villoldo, que em 1890 inauguraria o tango argentino.

9 Mario de Andrade acredita ser este um dos fatores que configuram a pianística da obra de Ernesto Nazareth.

10 Em alguns casos, o início pode apresentar-se em compasso anacrúsico, ou seja, a música começa na parte fraca ou do primeiro tempo ou do segundo.

11 Aos leigos no que toca à linguagem musical basta saber que esses recursos a que me refiro como: intervalos harmônicos de segunda maior e menor, o mesmo com sétima maior e menor, causam a sensação de erro ou distorção, desafinação do instrumento, choque de sons dissonantes, enfim, parecem não combinar um com o outro, dentro daquilo que se compreende ser música tonal.

12 A letra *p* significa *piano*: no trecho onde este se encontra, o músico deve tocar fraco no instrumento, fazendo-o soar baixo; *rit.* significa *ritardando*, e nessa hora o executante deve desacelerar o andamento da música; *f* é o mesmo que *forte*; *mf* é o mesmo que *meio-forte*; *pp* é *pianíssimo* ou *muito fraco*, *sensível* e *meno* indica que é para tocar com baixa intensidade, mui sensivelmente, junto com a *fermata*: deixando o som se acabar por ele mesmo.

13 Classe que Ernesto Nazareth tanto fez dançar e, de uma maneira até mais capital, consumir a sua obra.

14 Como já discutido anteriormente, o que envolve a questão de sua heterogeneidade. O modernismo não tem tempo determinado para acontecer; também não tem espaço determinado. Tanto é fato que Perry Anderson fala da ausência de um movimento modernista realmente significativo na Inglaterra do início do século XX, mesmo sendo esta a pioneira da Revolução Industrial capitalista e estando geograficamente posicionada ao ocidente da Europa, e isto é dado em muitos outros países do mundo ocidental. (Ver Anderson, 1986.)

15 O termo parábola aqui empregado deve ser entendido como o fenômeno geométrico que propõe uma envergadura linear.

16 Pode-se dizer que isso era uma referência cultural européia, visto que o nacionalismo europeu se firmava, principalmente em países mais próximos do leste europeu.

17 César Cui, compositor pertencente ao Grupo dos Cinco da Rússia, fala de como essas interferências do nacional estavam presentes no modo de compor de F. Chopin e de outros compositores românticos que entusiasmavam esse grupo. Para maior aprofundamento, ver Grout, Palisca, 1997, p. 668.

- ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". In *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap. n.º 14, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.
- _____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- HÉLIOS. Crônica social: a "bandeira" futurista. *Correio Paulistano*, 22 out. 1921.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MARX, Karl. *A ideologia alemã*. 10 ed. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1967.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.



Sobre animais, cristais e florais



Talitha Ferraz de Souza
*Profa. da Faculdade de
Psicologia da PUC-SP*

Atirei o pau no gato-to-to
Mas o gato-to-to
Não morreu-rreu-rreu
Dona Chica-ca-ca
Admirou-se-se
Do berrô, do berrô
Que o gato deu
Míau!

Em julho de 1991, foi publicada na Folha de S.Paulo uma reportagem (sobre o conceito de “politicamente correto” entre nós) que mencionava um grupo que, se organizando a partir de uma visão pretensamente ecológica, propunha uma revisão do nosso folclore, avaliando que muitas criações populares, como por exemplo as

brincadeiras de roda, denotariam uma relação perversa com a natureza. Esse grupo denunciava especialmente, “práticas cruéis” que as cantigas estariam veiculando, e que significariam, supostamente, uma influência perniciosa para as crianças, e propunha, como forma de atuação, letras “alternativas” para cantigas folclóricas.

Este artigo não visa tanto responder ao grupo responsável pela proposta - o que deveria ter sido feito na ocasião em que a reportagem foi publicada -, mas muito mais pensar as relações havidas entre a cultura de massas, a cultura tradicional e a natureza.

De fato, após tanto tempo, a reportagem citada aparece em sua real pers-



pectiva: não como uma proposta equivocada, mas como sintoma de um processo cultural mais amplo, sobre o qual teceremos algumas reflexões, a partir do exemplo do folclore e de outros exemplos colhidos na imprensa.

Começemos com a tradicional cantiga de roda “Atirei um Pau no Gato”, transcrita como epígrafe deste artigo. Pela proposta do grupo citado, ela se transformaria em: “Não atire o pau no gato, pois o gato é nosso irmão, etc.”.

Para o estudioso do folclore, assim como para todo aquele que é sensível às práticas infantis tradicionais -- talvez apenas a partir do fato de ter brincado alguma vez de roda -, a proposta citada acima merece algumas considerações, mesmo porque desconhece questões fundamentais relativas ao folclore.

O folclore é sempre uma obra anônima, cujas raízes são antiqüíssimas, na qual podemos vislumbrar resquícios da experiência vivida em sociedades tradicionais. A questão da violência, presente em muitos gêneros folclóricos - nos contos-de-fada assim como nas brincadeiras de roda -, não pode ser contemplada a partir da perspectiva estreita de reformador que, apropriando-se de qualquer causa que lhe pareça oportuna, tenta corrigir práticas tradicionais que despertem, por qualquer razão, a inquietação do homem moderno. Já Bettelheim, em seu *A psicanálise dos contos de fadas*, aponta as deformações efetuadas por educadores chocados com a violência de certas passagens presentes nos

contos, defendendo, em contraposição, a fidelidade ao enredo tradicional que, segundo o autor, possibilita a elaboração do conflitos infantis inconscientes, ressaltando o caráter benéfico desse processo para a criança.

Muitíssimas cantigas de roda falam do afeto genuíno das crianças pelos animais. É este, mesmo, um tema bastante característico do gênero. No entanto, na brincadeira de roda, como no folclore como um todo, as questões verdadeiramente ecológicas estão colocadas de uma forma orgânica, sem a necessidade de se transformarem em preceitos do que seria o “ecologicamente correto”, já que se situam, enquanto origem, no contexto de sociedades tradicionais, sem a má consciência das sociedades modernas em sua relação com a natureza. No folclore, a natureza está sempre presente, em íntima relação com os temas desenvolvidos.

Podemos supor, inicialmente, uma ignorância em relação ao folclore, por parte do grupo que sustenta a proposta mencionada (e por parte dos grupos sociais que a acolheram). A letra da cantiga sugerida como alternativa à cantiga folclórica utiliza-se do imperativo para impor uma proibição, o que já é, em si, algo de

estranho em relação à brincadeira de roda enquanto gênero que utiliza formas tradicionais de expressão. Na cantiga de roda, é comum o aparecimento de uma exortação ou conselho (por exemplo, em Cravo branco na janela: “Cravo branco na janela / É sinal de casamento / Deixa disso, ó ... / Que ainda não chegou seu tempo”), mas nunca na forma de uma proibição. A forma imperativa é reservada, privilegiadamente, para indicar dois momentos fundamentais da brincadeira de roda: a “entrada na roda” e a “escolha do par”.

Vamos nos ater aos significados veiculados pela cantiga citada: a simples observação de crianças a brincar de roda evidencia a identificação absoluta da criança com o gato e não com Dona Chica. O “miau” final, que a roda de crianças (trata-se de uma cantiga destinada a crianças bem pequenas) faz questão de berrar o mais alto possível, tal como o gato, e que constitui o momento culminante da brincadeira, é bastante significativo dessa relação. Podemos sugerir que, nessa situação de identificação com o animal perseguido, a criança tem condições de elaborar inúmeros conflitos, assim como de antecipar situações perigosas (e viver, como disse Guimarães Rosa, “é muito

perigoso”). Nessa perspectiva, a brincadeira de roda inscreve-se, ao lado de outras práticas tradicionais destinadas pela cultura à infância, como possibilidade de elaboração de conflitos e ansiedades da criança, e de preparação para situações existenciais futuras. Por isso seu caráter pedagógico (a propósito: “mas o gato-to-to, não morreu-reu”).

Não é necessário ser um especialista em folclore para aperceber-se de muitas das questões apontadas. Bastaria sensibilidade, mas principalmente respeito ao bem cultural representado pelo folclore.

Mas, para além da ignorância sobre os significados presentes no folclore, neste espírito reformista que se apressa a “consertar” o que lhe parece errado ou simplesmente inquietador, há algo de mais grave. Há uma angústia, um “mal-estar na cultura”, que se manifesta como uma tentativa desesperada de assimilação da cultura à natureza e que desconsidera a cultura como uma herança, como um patrimônio que pode se esgotar.

É muito mais significativa da nossa época a preocupação com os elos biológicos que ligam o homem à vida (seu hábitat, as espécies em extinção), do que com o silencioso desaparecimento de formas tradicionais de sociabilidade, de valores, de bens culturais. No entanto, os laços que nos ligam ao passado também estão

ameaçados, em especial os significados ligados à tradição oral que se estão extinguindo a partir da modernidade.

Em inúmeros exemplos presentes no cotidiano, podemos observar certa desistência da cultura e dos valores culturais, assim como uma idealização da natureza, em relação à qual é nutrida uma sensação terna e reconfortante.

Um exemplo é a voga de seres elementais - gnomos e duendes -, que invadiram os shopping centers (e o imaginário da cultura de massa). É comum carros ostentarem provocativamente um adesivo que diz: “Eu acredito em duendes”. Essa declaração, que de modo geral goza de uma certa complacência (embora haja também um adesivo que diz: “Eu atropelo duendes”), é significativa da relação que se estabelece hoje, imaginariamente, com a natureza. Nela, há uma ausência absoluta de uma crença determinada. Não existe Deus, nem panteão; não há ideologia ou princípios a serem defendidos. Trata-se, na realidade, de uma declaração de

descrença, que pode ser entendida mais propriamente por: “Eu não acredito mais em nada”. Efetivamente, podemos perceber aqui sinais de certa desistência em relação a este lugar ou/e a este tempo (já que gnomos e duendes só podem fazer sentido dentro de um contexto tradicional específico), que se manifesta como uma nostalgia mal-informada, que estabelece uma vaga relação de conformidade com outras culturas ou épocas.

Gnomos e duendes são valorizados enquanto índices da “natureza” (eles são, significativamente, vendidos em lojas que comercializam produtos “naturais”). Longe de denotarem valorização de uma tradição cultural na qual estariam inscritos, referem-se a uma natureza idealizada. Mais próximo ao mineral e ao vegetal, o duende -- fora de seu contexto -- zomba da cultura.

A pergunta que fica, ingenuamente formulada, seria a seguinte: a cultura estaria desistindo da cultura? Ou, em outros termos: os valores propriamente humanos, culturais, estariam sendo negados em favor de certa representação da natureza?

Em diferentes discursos presentes nas sociedades atuais, no discurso pre-

tensamente “ecológico”, mas também no discurso que advoga uma vida “natural”, assim como naquele que se nomeia “esotérico”, categoria que inclui algumas práticas que evocam a natureza, como as “terapias” através de cristais e de florais (e, mais recentemente, também a aromaterapia); em cada um deles, delineia-se uma concepção e valoração da natureza - cujo caráter cultural é necessário apontar desde já -, em que podemos vislumbrar uma desvalorização do humano ou, em outras palavras, uma desistência dos valores culturais (ou até mesmo uma hostilidade em relação à cultura?).

Mais alguns exemplos podem ser esclarecedores dessa questão. Durante a guerra do Iraque, a imagem mais impressionante, como foi comentado por um cronista na imprensa, era a das focas aprisionadas por uma mancha de óleo. De fato, comparada com as imagens dos bombardeios, muito mais próximas das produzidas pelos aparelhos de vídeo-game do que das imagens que comumente associamos às batalhas “de verdade”, a imagem das focas morrendo lentamente é muito mais chocante, muito mais tocante para aquela porção do que costumamos chamar de “humano” em nós mesmos.

Questões de estado foram alegadas para tentar justificar que os meios de comunicação veiculassem imagens como essas e não outras mais próximas do sofrimento humano. No entanto, esse episódio é significativo do contexto cultural no qual estamos inseridos, e especialmente de uma nova ideologia que se nomeia impropriamente “ecológica” -- assim como de um “desfocar-se” o fator humano --, para que possamos simplesmente descartar a inquietação que nos suscita o episódio. Que cultura é essa, sensível a cenas de animais agonizantes, que nega seu olhar para o sofrimento humano com o qual deveríamos nos defrontar, mas que apenas podemos supor, para além das imagens quase lúdicas dos bombardeios sobre Bagdá?

Não somente na guerra, mas também em algumas crenças ou modismos da cultura de massa, podemos colher mais alguns elementos para entender a relação que se estabelece hoje entre natureza e cultura.

As terapias que utilizam “florais” e “cristais” (não nos interessa discutir aqui a sua pretensa eficácia) são significativas do imaginário do homem situado na cultura de massa, no que concerne à relação com a natureza, e constituem exemplos interessantes para nossa questão.

A “energia” que supostamente podemos assimilar através das características de cristais e rochas (sua imutabilidade e estabilidade) reme-

te a um desejo de eternidade -- já que, para além dos reinos vegetal e animal, é o reino mineral que pode representar o paradigma da eternidade em contraste com a finitude humana que afinal, como alerta Hélio Pellegrino, é um desejo de morte, de redução ao inorgânico:

“A luta entre Eros e Thanatos, vida e morte, se decide dentro de nós a todo momento. Somos chamados para a morte a cada instante. E, porque nascemos prematurados, incompletos e desequipados do ponto de vista instintivo, *temos a permanente saudade de ser pedra*, a nostalgia do sono profundo, regido por um estatuto que nos transcende e que não podemos desobedecer ou transgredir”¹ (grifo nosso).

Essa assimilação à natureza é por vezes assimilação da natureza, como na chamada terapia floral, em que essências de flores são ingeridas (também pode ser lembrado aqui o exótico hábito de servir flores

em alguns pratos, moda no cardápio de alguns restaurantes sofisticados).

Os florais, “terapêutica” que veio habitar nosso imaginário (quais as proporções que isso assume? É uma questão restrita ao Brasil ou às grandes cidades, ou a algumas classes sociais?), implicam a proposição de que a natureza deva ser “consumida”², a fim de que se aproprie dos seus efeitos supostamente terapêuticos ou curativos.

As culturas tradicionais não consideram a assimilação da natureza necessariamente benéfica. Podemos lembrar, a respeito da utilização de flores, o pesado tabu que cerca o aparentemente inocente ato de colher uma flor em inúmeras culturas.

Em *Os mistérios eleusinos*³, Silvia M. S. Carvalho analisa o “Hino a Deméter”, numa perspectiva antropológica. Nesse texto, são abordados significados antiqüíssimos ligados ao ato de “colher flores”: é um ato como esse que desencadeia o mito cantado pelo hino (Perséfone, linda filha de Deméter, é raptada por Hades ao colher narcisos). A autora aproxima o motivo de “colher flores”, presente no mito, ao tabu que cerca esse ato em inúmeras outras culturas:

“Não seria, aliás, de estranhar se, em se tratando de flores de árvores frutíferas principalmente, sobre elas tivessem pesado também tabus, pois primitivos caçadores-coletores têm nas frutas silvestres um importante complemento do regime alimentar, e colher uma flor equivale, obviamente, a sacrificar um fruto”.

Nesse interessante estudo, a autora recorre ao folclore para especificar a questão. Contos de fada bastante populares ainda hoje (*A Bela e a Fera*, *Branca de Neve*, *Chapéuzinho Vermelho* e outros), inclusive em sua versão hollywoodiana (Disney), são bastante explícitos: colher uma flor é um ato perigoso. É assim que a Bela desencadeia toda a ação do conto: com um pedido de uma flor como presente ao seu pai. É assim também que Chapéuzinho Vermelho se desvia do caminho, gerando as conseqüências conhecidas por todos.

Esses exemplos, em que a natureza, sua apropriação ou assimilação, longe de se mostrarem benéficas, assinalam uma situação de perigo, deixam claro que, na cultura tradicional, a relação com a natureza é necessariamente assumida como fato cultural. Nessas sociedades, não se abdica

da cultura, mas busca-se com a natureza uma reconciliação possível. Tendo sido esse caminho há muito abandonado e substituído pela sua dominação - principalmente a partir da modernidade -, encontramos hoje, na modernidade tardia (ou, como querem alguns, na pós-modernidade), vagamente culpados, o que talvez explique a simples inversão da equação pela qual a natureza é subjugada, num movimento de idolatria por tudo que nos parece “natural”.

Na cultura de massa - e incluímos aqui suas formas ditas “alternativas” -, há uma deformação das questões que seriam as propriamente ecológicas, e a natureza, despida de seus aspectos terroríficos, reduzida a seus aspectos menos inquietadores, é enfim “apropriada”, ou seja, percebida como assimilável, e portanto passível de consumo.

Cantigas de roda censuradas. Gnomos, duendes, cristais e florais. Focas aprisionadas por uma mancha de óleo, imagem que substitui a do sofrimento humano. Todas essas manifestações, aparentemente a favor da natureza e de valores “naturais”, implicam a negação da cultura (ou talvez dela se sustentem). Mas o profundo desespero do ser humano, quando não é contemplado pela cultura, aparece, enfim, no último exemplo que enfocaremos e que se refere, significativamente, à relação que se estabelece, hoje, com o animal de estimação.

Haveria muito o que falar sobre o animal de estimação, assim como sobre o cuidado com as “plantinhas”, samambaias e avencas que o homem urbano elege como vias privilegiadas (ou às quais se restringiu) do relacionamento direto com a natureza. Ou, mais indiretamente, sobre as vagas preocupações com a ecologia: as baleias, os botos-cor-de-rosa, mas nunca “cobras e lagartos”.⁴ Mas fiquemos com o primeiro exemplo. Um livro recente e polêmico permite-nos vislumbrar uma face insuspeitada da relação do homem atual com a natureza. Trata-se de *Querido Animal*, de Midas Dekkers, biólogo holandês, que aborda a relação dos seres humanos com seus animais de estimação -- o que inclui a sexualidade. Um artigo publicado na imprensa comenta o livro:

“Uma das principais teses do biólogo é que a solidão nos grandes centros urbanos aproxima os seres humanos de seus bichos de estimação, e muitas vezes confundem-se afeição, amizade, amor”⁵.

Para além da questão da “bestialidade”, do sexo com animais, a constatação é a da absoluta solidão humana em suas referências afetivas/sexuais na cultura atual. São radicalmente diferentes a zoofilia do menino do campo, em sua urgência sexual, como comenta o antropólogo Carlos Brandão (“É comum na roça”, texto publicado ao lado do artigo mencionado), e a profunda solidão (de um homem infeliz?, de uma mulher frustrada?) de um ser humano adulto que treina um animal de estimação para sua satisfação sexual. Nisto há uma amargura que não existe na atitude do menino que antecipa o encontro sexual: um é ponto de partida para a sexualidade humana; outro é o ponto final, é a desistência das relações humanas.

Se, no primeiro caso, a “confusão” com a natureza indica um estado de indiferenciação que deverá ser suplantado, no segundo caso não há nenhuma possibilidade de redenção da cultura.

Enfim, em todos esses exemplos, somos tentados a ver a manifestação de um desejo de “retorno à natureza” (através da assimilação ou da fusão), que implica claramente uma dissolução dos valores da cultura.⁶

Na perspectiva desenvolvida neste artigo, no entanto, existe a convicção de que para o homem não existe nenhuma possibilidade de relação com a natureza que seja “natural”. Mesmo porque não existe uma “natureza humana”. O filhote humano, a criança, estará relegado à imbecilidade se lhe for negada a cultura - qualquer cultura historicamente situada -, portadora de seu maior valor: a linguagem. O humano não está inscrito -- a não ser enquanto possibilidade - na ordem da natureza. Nas palavras de Hélio Pellegrino:

“O ser humano é uma ruptura com a natureza e com o Cosmo. É o salto da natureza para a cultura, a linguagem e a Lei, pelas quais tenta assumir o rombo da indeterminação e de liberdade que o constitui”⁷.

O que há de humano sobre a Terra não é “natural”, não nasce e cresce sozinho; demanda um trabalho de transformação em direção à cultura, que representa necessariamente uma transformação da natureza.⁸ Processo esse que - é verdade - não deveria passar pelo seu massacre (o que, sem dúvida, é uma questão importante apontada pela ecologia), tal como perpetrado pela cultura ocidental -- e patriarcal. Mas não

estariamos, hoje, na tentativa de reparação da violência praticada (como se costuma dizer, “jogando a criança com a água do banho”), ao negarmos os valores culturais?

Relegados ao simples estado da natureza, não nos é facultado ter muitas esperanças. A este animal frágil que sempre seremos, portador de potencialidades extremamente ricas, mas toscas em suas manifestações iniciais, que necessita de um contexto cultural para se manifestar como comportamento humano, se lhe for negado a cultura, lhe é reservado um final trágico.

Mas falar em tragédia é ainda ter em vista um horizonte cultural. No entanto, o inquietante é que a fantasia presente no imaginário da cultura de massa acalenta o desejo da pura dissolução no seio da natureza.⁹

1 Pellegrino, Hélio. “Ainda é a cabeça que liberta o corpo”, apostila (transcrição de conferência).

2 “Consumida” num duplo sentido: enquanto objeto de consumo e no sentido literal, ligado à oralidade. Não empreenderemos o exame da questão da oralidade enquanto função sexual, aqui subentendida. Vale sugerir, no entanto, o componente de agressividade implicado no consumo, componente este característico da fase oral.

3 Carvalho, Sílvia M. S., Editora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 1978.

4 Poderíamos lembrar aqui, não cobras e lagartos, mas tubarões e mais recentemente dinossauros, que vieram habitar o imaginário cultural. Na perspectiva desenvolvida neste artigo, a presença desses “monstros” poderia significar certa consciência do caráter não-humano da natureza e dos perigos a ela ineren-

tes. Spielberg, visionário de uma “mitologia” situada na cultura de massa, recoloca a questão do “monstro primordial”, que representa o Caos, na luta em que um Cosmos é criado ou regenerado, nas mitologias tradicionais. Dessa forma, opõe-se a uma visão piegas da natureza, como necessariamente idílica. Em seus filmes, talvez de uma forma ingênua, o humano é sempre uma conquista, e os valores culturais são duramente conquistados - e não inscritos previamente na natureza (por exemplo, a questão da paternidade, em *O parque dos dinossauros*).

5 “Biólogo discute sexo entre homens e animais”, reportagem de Maurício Stycer, em *Folha de S.Paulo*, 28/03/1993.

6 O termo *dissolução* muitas vezes é empregado com um sentido moralista, como acontece, por exemplo, com a expressão “dissolução dos costumes” (no entanto, muitas práticas tradicionais, como o carnaval, implicam uma dissolução temporária das regras que regem o mundo social, objetivando a sua regeneração). Neste texto, o termo *dissolução* é significativo de uma franca desistência da cultura. A ânsia de retorno à natureza é um desejo de fusão, que implica o de dissolução da cultura. Eros aqui, encobre Thanatos - o desejo de “ser pedra”, de que fala Hélio Pellegrino, é, afinal, desejo de morte: “de levar o ser vivo ao estado inorgânico” (Sigmund Freud, em *Além do princípio do prazer*).

7 Pellegrino, Hélio. “Ainda é a cabeça que liberta o corpo”, apostila.

8 A relação tensa entre natureza e cultura, característica do humano, dá-se certamente porque, no limite, podemos perceber existir um *continuum* entre esses dois pólos, que no entanto toda cultura insiste - e a nosso ver necessita - dicotomizar. Talvez porque sejam tão tênues seus limites. Mas, principalmente porque a natureza é tão sedutora, e ao final, sempre vencedora. Freud, citando Schopenhauer, comenta esta questão: “Para ele, a morte é o verdadeiro e, até esse ponto, o propósito da vida, ao passo que o instinto sexual é a corporificação da vontade de viver” (em *Além do princípio do prazer*).

9 A assimilação da natureza ao feminino (como podemos depreender da expressão “seio da natureza”) representa uma recorrência milenar que associa os dois termos - o que esclarece, aliás, inúmeras representações relativas à mulher na cultura ocidental. Tanto em seus aspectos ditos “positivos” quanto nos “negativos” a mulher, assimilada à natureza, tem sido um ser caracterizado como fecundo, nutridor, mas também misterioso e/ou perigoso.

Música e identidade

Urbano Nobre Nojosa

*Professor do Departamento de Jornalismo da PUC-SP
e Doutorando em Linguagem e Tecnologia.*

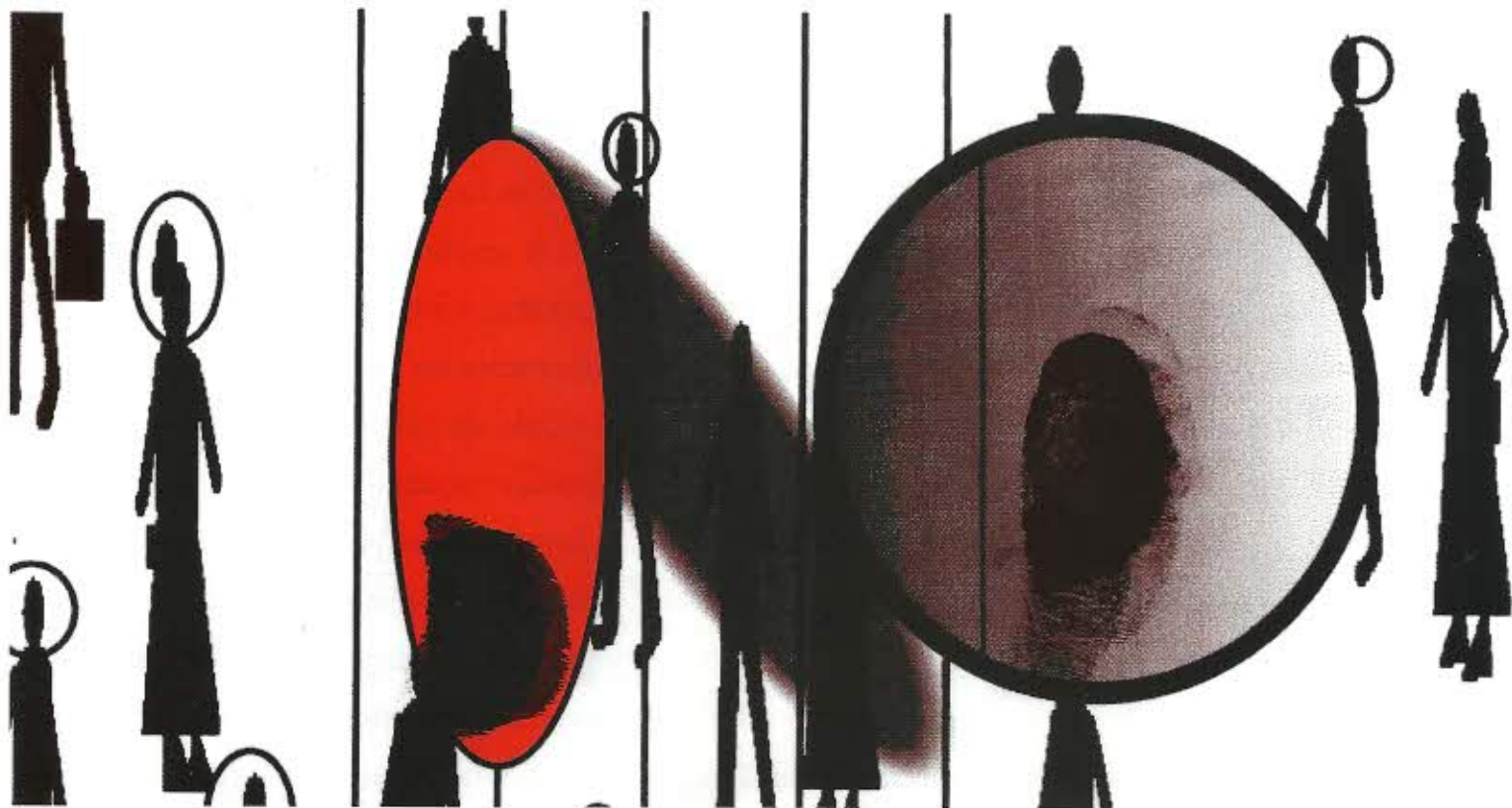
Música popular e identidade

Ao analisarmos a história da música popular brasileira com um olhar capaz de ampliar suas extensões para as questões política, estética e ética, percebemos os discursos de pluralidade social, identificamos as vozes das mulheres, dos negros e das camadas populares da periferia.

As composições musicais (letras/músicas) nos revelam o cotidiano e o território. Elas definem o espaço urbano e cultural, pois a natureza excludente da economia de mercado implicou a discriminação dos trabalhadores com pouca qualificação e desempregados, que ocupavam as periferias das cidades.

O abandono gerado pelo processo de exclusão econômica decorreu na resistência desses grupos sociais, que passaram também a se organizar culturalmente. Esse processo criou um horizonte estético inovador capaz de fomentar a criação de ritmos musicais que transcenderam o território excludente das periferias e adquiriram o patamar de música brasileira.

A cultura popular tornou-se o eixo unificador do imaginário social do cidadão brasileiro. Mas para que esse movimento de ascensão da música popular acontecesse foi necessário ultrapassar o processo de invisibilidade social contraditório, pois sua música, criada por camadas populares, foi consumida, admirada e



accita. Entretanto, há um estranhamento, pois os sujeitos criadores dessas letras/músicas são vistos a partir do estereótipo regulador, como a idéia do erótico e sensual, com a população negra, ou quando reforçam o mito da malandragem, que virou uma marca para os sambistas do início do século passado, orgulhando-se por nunca terem tido emprego fixo.

A população negra tornou-se porta-voz de muitas manifestações culturais brasileiras, como o samba, com maior força na Bahia e no Rio de Janeiro, o caboclinho e o maracatu, na região de Pernambuco, a capoeira que conseguiu projeção por todo o território brasileiro a partir da década de 1990. O samba teve grande ascensão com a popularização dos programas de televisão, além de sua apropriação no carnaval,

como um produto vendável para a programação do áudio-visual brasileiro.

Na Bahia, o samba teve uma demarcação territorial, um mito de origem, no referencial de ancestralidade e no imaginário da cultura africana. A adaptação do canto religioso com o uso de instrumentos de percussão do candomblé foi capaz de gerar um gênero musical inovador que perdura até hoje.

Música e mercado

Para José Ramos Tinhorão, o samba foi o primeiro gênero de música popular brasileira de âmbito nacional, como música e matéria-prima vendável, que gerou o processo de adequação estética e criativa às regras do mercado.

“Essa espécie de busca de ascensão socioprofissional através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços.”¹

A parcial inclusão social das camadas populares através da música propiciou, a partir do entretenimento, o rompimento do território, pois a música popular, que estava circunscrita ao território da periferia, aos poucos conseguiu romper as fronteiras e sedimentou um imaginário capaz de perceber o espaço da periferia como espaço cultural - os excluídos também têm gosto musical.

Entretanto, quando o samba transcende o espaço da periferia e adquire *status* de música brasileira, ocorre uma modificação de perfil, já que a música precisa ser adaptada ao novo público consumidor, que não conhece seus códigos de linguagens. Essa adequação de ritmo realça um jogo perverso de aceitar o diferente somente quando ocorre o

mimetismo, uma adaptação aos códigos e valores sociais do consumidor.

A amplitude desse envolvimento de consumo e invisibilidade ocorre constantemente no carnaval, com o lucrativo mercado de exibição de imagem para a televisão e venda de fantasias carnavalescas para turistas, que podem participar da festividade mesmo sem ter samba no pé - o que compromete o desempenho do espetáculo, com a denunciante falta de ritmo.

A relação entre televisão, carnaval e política pública propiciou uma massificação cultural do samba. Com sua adequação à lógica de mercado do vendável, o samba deixou de ser um produto cultural da periferia, com identidade das comunidades negras; tornou-se um evento cultural, um espetáculo musical, em que até os enredos das escolas de samba buscam seguir critérios de popularidade, com o foco na sedução da opinião pública, ou quando não cai num viés político populista.

A regra do jogo mercadológico definiu a idéia de produtividade musical, em que qualquer ritmo musical regional deve ser massificado como a moda do momento, desde o axé da Bahia, até o carimbó do Pará. Esse processo de criar novos mercados

compromete a qualidade e o amadurecimento musical, pois a rapidez da indústria fonográfica, não tem compromisso com a qualidade musical, nem com compreender que aquele gênero musical está inserido num ambiente social e num contexto criativo. De modo geral, percebemos a abdicação da originalidade, que sempre foi a identidade tanto da arte quanto da cultura popular, por uma lógica do vendável.

O arquétipo de tradição e território do samba aos poucos foi desvinculado da relação entre entretenimento e agremiação social das comunidades negras, para um produto cultural que está submetido às regras do mercado. Nesse contexto existe um processo asséptico de desvincular a música com a ancestralidade das comunidades negras, com um passado de resistência histórica que, além da luta pela sobrevivência, criou uma perspectiva cultural própria, capaz de garantir um sentimento e identidade de pertencimento cultural.

Música e globalização

No contemporâneo tempo um processo semelhante de resistência cultural surgiu nas periferias brasileiras com o movimento *hip hop*², que tem um crescimento expressivo entre os jovens, com maior visibilidade nos que moram nas periferias.

Diferentemente do samba, que teve origem num arquétipo de identidade da comunidade negra, com o elo histórico de manifestações africanas, o *hip hop* veio da periferia nova-iorquina para o Brasil no final da década de 1980, através da indústria fonográfica. Nesse aspecto já existe um componente de pensar a globalização da música, através de identidades próximas. No caso do *hip hop*, temos a apropriação do imaginário de combate à exclusão e a resistência étnica pela comunidade negra.

O *hip hop* assumiu o compromisso de denúncia da exclusão social e tornou-se uma nova possibilidade de ser o canal para a criação de um núcleo gerador de enunciações, de valores, de linguagem que reconfigura a fronteira territorial. Essa percepção global da exclusão originou um imaginário de unidade dos excluídos, com força de mobilização de milhões de jovens nas periferias do mundo. A música assumiu um papel de formação de opinião mundial, com a possibilidade de criar discursos capazes de garantir unidade na diferença, com perspectiva de luta, de resistência e de emancipação. A diferença foi assimilada pelo *hip hop* como resistência, denúncia

do preconceito racial e da discriminação social da pobreza.

Entretanto, quando comparamos as composições de letra do *hip hop* brasileiro com as do americano, fica nítido o desnível de crítica social, em particular, em relação ao discurso fragmentado da exclusão social, pois nos Estados Unidos predomina um imaginário forte de resistência da comunidade negra como grupo social que ainda sofre com a ameaça de preconceito e discriminação e não estabelece uma unidade com outros grupos étnicos que também são vítimas da exclusão, como latinos e asiáticos.

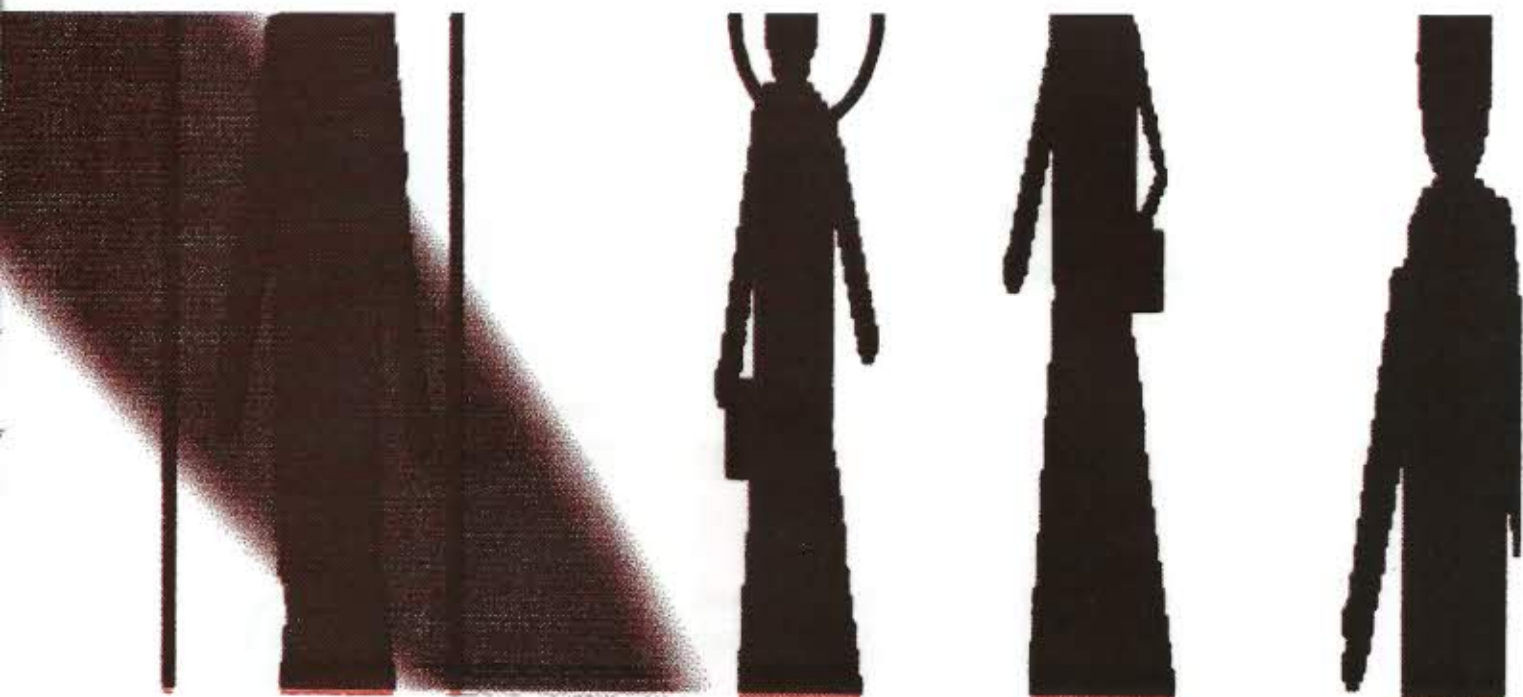
A crítica dos *rappers* no Brasil busca transcender o imaginário do preconceito racial e da discriminação social, envolvendo diversos grupos étnicos. Além do componente étnico, ainda temos a complexidade de gêneros, com mulheres que, através do *hip hop*, vêm desmistificando uma cultura patriarcal secularizada no Brasil.

O *hip hop* americano sofre do mesmo problema histórico do *jazz* -- que rapidamente foi incorporado pela indústria cultural como ritmo musical vendável --, além de realizar um branqueamento da música, pois *rappers* brancos tornaram-se referência de consumo nos Estados Uni-



dos. Ao massificar um ritmo de *jazz*, os cantores negros articulavam uma renovação melódica e de ritmo, como uma forma de garantir a alteridade, ou melhor, como um método capaz de garantir uma identidade cultural, como música negra, como uma fronteira cultural de resistência.

Na mesma proporção, aos poucos percebemos uma assepsia social do *hip hop* no Brasil, numa tendência de incorporá-lo como ritmo musical vendável, que precisa transcender o espaço da periferia e tornar-se mais um gênero da indústria fonográfica -- palatável para o consumo de entretenimento, mesmo sendo música de protesto político, com crítica ao processo de consumo e a elitização social.



A resistência do *hip hop* está também na capacidade de criar linguagem, que dificulta a absorção imediata da indústria fonográfica, pois, para compreender as letras dos *rappers*, o consumidor precisa respeitar a linguagem dos “manos” e seu código ético, sua visão de mundo e de crítica social.

O deslocamento territorial proposto pelo *hip hop* traz algo inovador, pois inverte a tradição do mercado musical, que sempre teve interesse pela arte musical fora do contexto social da exclusão, do ambiente de convívio das comunidades periféricas e de seus criadores. Portanto, o *hip hop* valoriza e define um deslocamento do consumidor, que precisa conhecer e respeitar o espaço da periferia. Essa estratégia de resistência tem o compromisso de evitar a

banalização e a massificação do *hip hop* como mais um gênero musical vendável.

Numa análise histórica percebemos que a música ampliou sua capacidade de resistência cultural, criando um imaginário de crítica, com horizontes políticos contra o preconceito racial, gênero e discriminação social.

A música popular resgatou a perspectiva de mobilização de massa e assumiu o compromisso de gerar enunciações que neutralizem o discurso perverso de aniquilamento das esperanças e da possibilidade de milhões de excluídos resgatarem

um projeto de vida alternativo. Enfim, o *hip hop* fomentou a idéia da resistência organizada, que tem por princípio o compromisso de elaborar um novo arquétipo social: a superação da exclusão.

DMN = H. Aço

Aumente o som e se ligue nessa aqui

Eu não vou mentir
Falo sério pra quem quiser ouvir
Escorreguei mas não vacile pra não cair
Da malandragem destrutiva sobrevivi
E dela aprendi a parte boa
O respeito fundamental a minha pessoa
Não quero viver à toa de cara ou coroa
A minha sorte é ter saúde
Maluco é ter saúde
Pra me esquivar de todo o mal
Refletir nesse inferno e tal
Fazer a minha parte bem
Ser um espelho também
Pra quem está chegando poder contar com alguém
O caminho na verdade é difícil eu sei
Quem não sabe levou por escolher um atalho
Onde a traiagem insiste



O amor-próprio não existe
Feliz o preto que chega até os vinte
O mesmo que destrói a sua base
Família e quando está na pior diz que é uma fase
Mentira, está sempre de olho no quintal do vizinho
Se tiver que tramar lutar não é seu caminho
Culpa os pais por ser assim
E diz vocês fizeram muito pouco por mim
Só queria ter de tudo pra não dar valor
E ver o mais pobre te chamar de senhor
Igual a todo playboy que está no poder
Não sabe o quanto custa um pão pra sobreviver
Não sabe o que é difícil
Nem dificuldade
Não sabe o que é viver distante da cidade
Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei valorizar
E no limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H.Aço
Sei que não é fácil
Sei que não é fácil
Ser Homem de Aço (Sei que não)
Andar na rua vendo o povo em desespero
Brigando pelo melhor lugar
Quem chega primeiro
Vivendo um pesadelo acordado
Correndo assustado, cabreiro com quem está do seu lado
Ver o moleque viciado na televisão

O baixo nível da escola e da educação
A preta linda que não olha no espelho
Tem vergonha do nariz
Da boca e o cabelo
O super-herói com apenas doze anos
Feliz da vida porque conseguiu um cano
A piveta que já tem um pivete
Que até dá mamadeira, ei mano, ela se esquece
Ambição alto grau
Apocalipse final
Eu não consigo ficar na moral
Famílias inteiras estão caindo na vala
Perdendo a resistência
E o pesadelo não pára
Ser Homem de Aço é resistir
Não posso dar as costas se o problema mora aqui
Não vou fugir
Nem fingir que não vi
Nem me distrair
Nenhum playboy paga pau vai rir de mim
Tenho uma meta a seguir
Sou fruto daqui
Se for pra somar
Ei mano, chega aí
Pra ser mais um braço
Um guerreiro arregação
Contra o poder ser a pedra no sapato
Sem marra, mentira, incerteza, sem falha
Um centroavante nessa grande batalha
E no limite a humildade faça o seu espaço

Pra ser também um H. Aço

Refrão

Se liga aí, tô aqui, Racionais MC's
Eu vou dizer que nasci e cresci na Zona Norte
Periferia extrema problema, E. D. I.
Não me entrego ao sistema
Igual dizem por aí
Eu também falo sério e vim pra conferir
Pra os manos do outro lado do muro
E para os manos daqui
Ao contrário sem motivo pra rir
Aí, não sou otário sei pra onde ir
Vou seguir na minha rima, irmão
Na consciência então
Nessa palavra de paz
Sem violência
Não gasto o meu tempo
Eu não jogo fora
Aí ladrão eu digo vem comigo na trilha sonora
Edy Rock e tal
Me chamam de marginal
Não sou o mal
Tomo geral
Neguinho normal
Não pago pau pra playboy de canal
De olho azul
Mitsubishi azul
Vai tomar no cu

Playboy ri da sua roupa e tenta copiar
Marginal tem estilo
Ninguém consegue imitar
Fala mal da favela
Dos pretos que vivem nela
No farol a seqüela
Ladrão fecha a janela
Fala mal de você
Que assiste a TV
Te entrega a droga
Pra você vender e morrer
Na seqüência, na violência
Nos empurra a maldade
Nos empurra a imprudência
Na cara dura
Só cego não vê
Meu povo é pobre revista não lê
Não entende
Não tem informação
Não estuda, nada muda
Governo nega educação
Controla o povo pelo dinheiro
Cadê o dinheiro ?
Fernando Henrique fez o Brasil virar um puteiro
No mundo inteiro é a mesma patifaria
Não é fácil ser Homem de Aço no dia-a-dia
(DMN, H. Aço. Paulista de Hip-Hop, 1998)

Aos donos da minha nação

Bezerra da Silva

Composição: Bezerra da Silva

Eu vi um cruel da pesada chorando
No lamento que estou lhe falando
Que assaltou um barraco na favela
E deu à vítima todos os seus pertences
Porque lá não tinha nem um pão pros
filhos inocentes

Aí, eu cheguei à conclusão
Doeu demais a consciência do ladrão
Ele em seu desespero deu um bote errado
Assaltou um descamisado
Sem futuro e sem razão
Chorou diante daquela situação
De ver tanta criança morrendo de inanição
Muito mais humano
Do que esse político vilão
Que usa os favelados
Somente pra ganhar eleição

Com todo respeito
Aos donos da minha nação
Sou obrigado a elogiar esse ladrão

Com todo respeito
Aos donos da minha nação
Sou obrigado a elogiar esse ladrão

Nota

1 José Ramos TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 279.

2 Formado por três elementos -- o *rap* (música), o *break* (dança) e o grafite (desenho) --, ao chegar no Brasil sofreu adaptações estética e política.

Bibliografia

- DREYFUS, D. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, Editora 34, São Paulo, 1997.
- MARTINS, Rosana, *Hip Hop: O estilo que ninguém segura*. ESETec, São Paulo, 2005.
- MELLO, Z. H. e SEVERIANO, J. *A canção no tempo*, editora 34, São Paulo, 1998.
- SODRÉ, Muniz, *Samba, o dono do corpo*. Mauad, Rio de Janeiro, 2005
- TELES, J. *Do frevo ao Manguebeat*, Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, J. R. *História Social da música popular brasileira*. Editora 34, São Paulo, 1998.

Vitor Martins

Uma história de música brasileira

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Músico e Pesquisador

Doutorando na ECA /USP

*Nossa amizade tem raízes profundas.
Não estamos ligados apenas pela música,
mas sim pela afetividade,
pelo respeito e pelo companheirismo.
Nos conhecemos num período bravo, de
ditadura,
quando éramos vistos como comunistas
por nossas posições humanistas.*

Ivan Lins

(Site cliquemsic)

Na introdução da dissertação de mestrado defendida na USP, em 2000, comentávamos que a história do Brasil poderia ser contada [hoje diria cantada] através da música brasileira¹. Na mesma época tivemos a oportunidade de entrevistar Vitor Martins na condição de compositor e, posteriormente, como dono de uma gravadora independente, a Velas, no Brasil.. Concluída a dissertação tivemos a oportunidade de trabalhar, como seu assessor para América Latina e Caribe.

A convivência cotidiana propiciou não só a aproximação, mas nos forneceu o desenho de uma das figuras mais importantes da música brasileira. Todas as suas histórias e sonhos ficaram latentes em



nossa memória. Com o surgimento da possibilidade de escrevermos sobre a música brasileira, nasceu este ensaio, que trata da trajetória artística de Vitor Martins e sua produção musical.

Biografia

Esse pescador, palmeirense e católico fiel, de nome Vitor Martins, é de Ituverava, interior do Estado de São Paulo. Nasceu no dia 22 de outubro de 1944, filho de Erbaldo Martins (alfaiate) e Alcira Menezes Martins (costureira). Ituverava é uma região de muitas fazendas, quase na fronteira com as Minas Gerais, no norte do Estado de São Paulo.

Vitor teve uma infância pobre, com as limitações que a época e o lugar impunham.

Época em que o dinheiro era coisa rara, as relações entre as pessoas eram muito próximas, existia vizinho, compadre, comadre, padrinho, madrinha, avós, pais, irmãos, comprar fiado na venda e marcar na caderneta. Uma época que, segundo Antonio Candido no seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, se contrapõe de elementos que se aproximam e às vezes de distanciam nos processos civilizatórios na figura de um ser caipira.

"...Eu me lembro sempre ouvindo rádio, sempre que alguém me perguntava, eu falava eu vou ser compositor, quer dizer eu não tinha a menor idéia... eu achava bonito quando Mario Lago era entrevista-

do na Rádio Nacional, aquilo era bonito, mais do que ser doutor... na minha casa nunca teve disco, o que tinha era um radinho de válvulas... acho que criei minha profissão escutando músicas da época; Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, os grandes cantores da época, quando eu ouvia a música e não sabia mais a letra eu inventava uma em cima, quando via, eu estava colocando letra em música...”²

É pai de três filhos: Rodrigo, Gabriel e Vitor. Desde 1992 é dono da gravadora Velas. Não se considera um homem generoso e sim ‘grato’.

Depois que chegou a São Paulo, foi trabalhar em casas editoras de música -- foi quando, de certa forma, acabou se envolvendo com a música. Um dia encontrou o Baden Powell, na Praça da República, perto do antigo Hotel Excelsior. “... Eu cheguei e falei: ‘oi, Baden, eu faço umas letrinhas, o que você acha?’ Ele estava do lado de um jovem muito simpático, eu mostrei e ele falou ‘que bom eu vou fazer uns negócios com você’. Eu cheguei a passar mal...”

Baden deu seu endereço para que Vitor o visitasse.

“...passadas algumas semanas encontrei seu amigo, que falou ‘Baden ficou te esperando, você não foi? Vai lá; ele quer fazer música com você...’³ Essa pessoa simplesmente era Gilberto Gil, e o episódio aconteceu entre 1965 e 1966.

A vontade de Vitor de fazer música e mais precisamente letra sempre esteve muito presente. Finalmente compareceu na casa do Baden, que lhe disse: “... demorou, hein? Entre, vamos trabalhar..”. Para sorte dele, foram entrando vários outros músicos: Toquinho, Faro, Frank Paulino. “... aquilo me deu um alívio...”

Baden lhe disse: “Eu vou fazer uma confissão, ... eu vou fazer umas músicas com você porque o Vinicius é muito ciumento”.

Na época o Baden já era um músico famoso, tinha criado os afrosambas ... “Você tem que fazer música com gente da tua idade, você é um cara novo, tem o Toquinho...”

Assim Vitor acabou fazendo umas músicas com Toquinho, posteriormente com Carlos Castilho, Sergio Fayne... Quando mudou para o Rio de Janeiro, conheceu Artur Berocai e Sueli Costa,

realizando com eles algumas composições. Nessa mesma época, conheceu, finalmente, Ivan Lins.

A carreira de Vitor pode ser dividida em três grandes momentos: primeiro sua chegada a São Paulo e a mudança para o Rio de Janeiro; segundo quando conhece Ivan Lins e, por último, a fase como dono da gravadora Velas.

Sua primeira música gravada em 1966, foi *Mudança*, em parceria com Franco de Lano, e que participou do Festival da Música Sertaneja da Rádio Globo, na voz de Cascatinha. Em 1971 gravou um disco de músicas inéditas com Artur Verocai.

Consideramos que a melhor fase como cancionista aconteceu com Ivan Lins, por que nela se concentra sua maior produção qualitativa e quantitativa. Em um levantamento recente (anexo) com o autor sobre sua obra, conseguimos enumerar um total de aproximadamente 107 canções, em uma parceria que teve início no ano de 1974 com a música *Abre alas*.

O encontro de Vitor com Ivan foi promovido pelo compositor Guarabyra (da dupla Sá e Guarabyra), em 1971, que os apresentou no Rio de Janeiro. Começaram a pescar juntos e assim estabeleceram a amizade. Comenta Vitor que, passado algum tempo, Ivan falou:

“... *Você vai fazer música comigo.*” *Eu já era amigo dele e falei mas você já está fazendo música com Ronaldo* [Monteiro de Souza].

Ivan lhe respondeu “... *ele não põe letra em música e você põe. Então eu pensei: valeu a pena escutar aquelas musiquinhas no rádio, já estava praticando, na verdade era um exercício... Trabalhei com Ivan, fizemos uma parceria muito bem sucedida, coisas muito reconhecidas, Abre las, Começar de novo, Somos todos iguais nesta noite, Bilhete, Desesperar, jamais, Vitoriosa, Lembra de mim, Anjo de mim e uma porção de coisas de mim...*”⁴

Essa parceria teve seu marco de excelência no ano de 1977 com o lançamento do disco “Somos todos iguais” pela gravadora EMI/ ODEON. A relação com a gravadora durou até 1980.

Vitor e Ivan foram convidados para ir aos Estados Unidos, onde surgiu a oportunidade de gravarem suas composições em inglês, no ano de 1978. Viajaram juntos para Los Angeles e realizaram trabalhos com Quincy Jones, com quem posteriormente acabaram-se associando na editora *Dinorah Music*. Desse empreendimento surge o contato com: Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, George Benson, entre outros. Desse encontro, no ano de 1989, lançam um disco totalmente em inglês “*Love dance*” e simultaneamente, no Brasil, o LP “*Amar, sim*”, pela Polygram.

(*Enciclopédia da Música Brasileira*, 1998: 447).

“... Isso durou muito tempo... Minha vida estava muito tranqüila, vivendo para a pesca, gravando bem, no exterior, mais aí veio a idéia de fazer a gravadora...”⁵

Essa idéia foi reforçada no ano de 1992, quando Vitor conheceu Ginga, que tinha gravado seu primeiro disco. Vitor decide pensar, fazer o lançamento e distribuí-lo, e, para isso, abriu, com Ivan Lins e Paulinho Albuquerque, a gravadora Velas. Seguiram-se ao Ginga, Ivan Lins, Leny Andrade, Edu Lobo, Beth Carvalho, Batacotó, Zé Renato, Boca Livre, Fátima Guedes, Rosa Passos, Tavinho Moura, Paulinho Pedra Azul.

Em agosto de 1995, conheceu Cuba por meio de um amigo, e descobriu a grande semelhança do povo cubano com o brasileiro. Vitor já tinha informações da década de 70 quando surgiu em Cuba a Nova Trova Cubana. *“... Era como se fosse um balanço geral da música, como no Brasil já estava sendo feito...”⁶* Em sua visita a Cuba, estabeleceu contatos com a gravadora EGREM⁷, conheceu vários

músicos e compositores, assistiu a shows e ficou impressionado: *“... foi o grande choque na minha vida. O que me encanta naquele povo é que não somente tocam como também eles estudam ... Eu aviso aos meus amigos que têm que estudar, ler partitura, coisa que não me cabe, mal leio as minhas letras. O músico hoje em dia precisa saber disso... Lá [em Cuba], gente com 23 anos já é professor na Universidade...”⁸*

Vitor comenta que o único profissionalismo que teve no Brasil, foi com canto orfeônico [criado pelo Villa-Lobos], na década de 50.

Anos 70 e 80

Como autor, Vitor considera a época mais fértil da música brasileira a década de 70, a qual teve seus antecedentes na década anterior (anos 60), entre jovens como Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil --considerados baluartes e que tinham conseguido filtrar o que viera da década anterior (dos 50), em que havia músicos como Ary Barroso, Lamartine Babo, Herivelto Martins e, principalmente, Dorival Caymmi, que criaram uma base para todos.

“... no final dos 60, época em que comecei a aparecer com meu trabalho, a gente tinha uma petulância muito grande... de desafiar o que tinha sido feito antes; a petulância da juventude, que para mim foi gratificante. Embora eu não goste de petulância... porém ela é inerente à juventude, sem ela não se cria nada... A gente tinha o 'já era'... Se não fosse essa petulância, nenhum de nós teria feito nada. Eu vi surgir Fagner, Luiz Melodia, João Bosco, Ana Terra, Danilo Caymmi, Belchior, Milton Nascimento, Djavan...”

Vitor também ressalta a postura dos veículos de comunicação da época e sua relação com a música. Existia uma preocupação com a qualidade da melodia, harmonia, ritmo e letra. Observamos que cada autor se esmerava ao máximo para produzir um conteúdo muito aprimorado, a utilização de figuras da linguagem como metáforas, sendo extremadamente trabalhadas, conteúdos que proporcionavam reflexão.

“... na nossa década de 70 [referindo-se aos comunicadores e veículos] uma música quanto mais bonita, ela mais tocava, o hit era a beleza da música, não

era a mais popular. Por isso que houve um capricho muito grande por parte dos autores dessa época, de cada vez fazer melhor o que estava escrevendo. Uma concorrência com ele mesmo, de cada vez melhorar. Acho que foi uma época mais seletiva. Tivemos uma censura muito violenta e poderosa. Os autores produziam através de uma cumplicidade, independentemente de que parte do Brasil era. Isso fazia com que a gente tivesse uma união muito forte e uma percepção muito grande do que estava acontecendo. A gente sabia de coisas que não saía nos jornais. O boca-a-boca era muito poderoso. O boca-a-boca fazia um artista e o destruía...”⁹

Nessa mesma época chegavam informações da música feita na América Latina, tanto na Argentina (Mercedes Sosa), como no Chile (Violeta Parra), no México (Armando Manzanero) e, através desses países, os músicos brasileiros sabiam algo sobre Cuba, pelo boca-a-boca: o que estava acontecendo, que existia um Pablo Milanés, um Silvio Rodríguez, um Santiago Feliu, Amuary Perez... tinham informações de que algumas coisas estavam acontecendo por lá... direcionando a

música para seu próprio país, sobre a situação política e social, processo que já tinha ocorrido aqui. A diferença é que lá eles falavam a favor do regime, e aqui contra.

A canção

Quando falamos de Vitor Martins, inevitavelmente encontramos uma relação com a canção, pois os últimos 40 anos da sua vida estiveram dedicados ao paciente e criativo ofício de cancionista.

Neste sentido é interessante observarmos que o conceito de canção tem evoluído muito através da história. Na sua origem, encontramos uma relação com a onomatopéia, quando a escrita ainda não existia, os gregos cantavam a suas divindades e a palavra “lei” significava o mesmo que canção. Estamos falando que a canção originalmente tem origem no sagrado. Posteriormente, observamos que a canção popular foi mais fácil de memorizar do que o “canto gregoriano”, o qual muitas vezes precisava de partitura:

“... até o século XI compunha-se a canção popular de um só verso de uma única melodia... repetida várias vezes e, esporadicamente, de um estribilho...” (MARIZ, 1980: 26).

Alguns autores afirmam que a canção “...pode ser considerada sem exagero como o núcleo de todas as formas musicais...” (MARIZ, 1980: 27). Elas podem obedecer a uma finalidade ou não, como: canção de dança, canção de ninar, gesta (épico-epopéica), jogar, mesa ou sobremesa, trabalho, eclesiástico-popular, cívica, festiva, infantil, madrigalesca, artística, folclórica (tradicional) e popular, etc.

Existem registros de que os trovadores no século XIV apresentavam suas canções acompanhadas de instrumentos musicais como o alaúde.

Quando analisamos as canções, torna-se possível entendermos o filósofo alemão Hegel e suas definições do conceito de Estética, relacionando-a como a “ciência do belo”, referindo-se ao “belo artístico” e aproximando-o do espírito humano (HEGEL, 1980: 79). A espiritualidade e a liberdade são inerentes à produção deste “belo artístico”.

Estudando a obra do cancionista Vitor Martins, encontramos uma ambientação de liberdade nas temáticas, no verso, no ritmo, no tempo que tanto se aproxima do campo da espiritualidade e do místico, como também quando retoma a força da paixão humana.

ILUMINADOS

*O amor tem feito coisas / Que até mesmo Deus duvida / Já curou desenganados / Já fechou tanta ferida / O amor junta os pedaços / Quando um coração se quebra / Mesmo que seja de aço / Mesmo que seja de pedra / Fica tão cicatrizado / Que ninguém diz que é colado / Foi assim que fez em mim / Foi assim que fez em nós / Esse amor iluminado...*¹⁰

Através da história a obra de arte somente é verdadeira se possuir liberdade, e se essa liberdade puder ser transmitida de uma forma serena para sua compreensão.

Criar um texto, seja do gênero que for, é "transar palavras" e se esse texto é para cantar, tem que "casar" com o som. Pode-se pensar em uma dialética das linguagens -- tanto literária quanto musical. Martins -- não o Vitor --, chama de "reciprocidade íntima" se, dessa fusão, se obtém algum resultado estético artístico desejado -- entramos no campo do "controle cultural". (MARTINS, 1978: 67).

O processo de criação utilizado na maioria das vezes por Vitor Martins tem se caracterizado por colocar letra na música dos seus parceiros, como ele próprio afirma. Quando não lembrava das letras das canções, ele inventava -- esse treinamento serviu para o que, posteriormente, consagrou sua carreira como letrista.

Nos anos 70 e 80, Ivan e Vitor foram vanguarda. "... *A industrialização da cultura consegue fabricar o futuro...*" Ianni analisa que existem "vanguardas e vanguardas": umas são passageiras e fúteis e outras entram pelo caminho da "inovação" -- e cita o exemplo do "romance de vanguarda" como uma criação de valor positivo. (IANNI, 1991: 192)

Tanto no romance quanto na canção encontramos essa característica vanguardista e de inovação. Vitor Martins é um dos letristas da geração dos anos 70 com esse tipo de produção artística.

Podemos utilizar como exemplo a canção *Começar de novo*, que foi associada a uma realidade em que a mulher conseguiu sua independência, conquistou o mercado de trabalho, passou a ser cabeça da família. O autor consegue colocar essa nova relação dentro de uma nova sociedade:

Começar de novo / E contar comigo / Vai valer a pena / Ter amanhecido / Ter me rebelado / Ter me debatido / Ter me ma-

chucado / Ter sobrevivido / Ter virado a mesa / Ter me conhecido / Ter virado o barco / Ter me socorrido / Começar de novo / E contar comigo / Vai valer a pena / Ter amanhecido / Sem as tuas garras / Sempre tão seguras / Sem o teu fantasma / Sem tua moldura / Sem tuas escoras / Sem o teu domínio / Sem tuas esporas / Sem o teu fascínio / Começar de novo / E contar comigo / Vai valer a pena / Já ter te esquecido

Parceria

A história da parceria em música no Brasil tem vários antecedentes que Vitor costuma lembrar.

Ele entende que nessa área da composição existem os “guias” que proporcionam caminhos a seguir “...Noel, quando fazia música, já fazia com alguém; raramente fazia sozinho...” Vinicius de Moraes também se utilizou dessa possibilidade e realizou parcerias com Tom Jobim, Chico Buarque, Toquinho, Baden Powell, entre outros. Depois, nas Escolas de Samba, hoje, encontramos parcerias até de cinco ou mais integrantes.

Cabe destacar que temos músicos como Ary Barroso que fazia tudo sozinho -- e se contam poucas vezes a participação de um parceiro.

Obra

Suas composições deram nome a títulos de várias novelas da Rede Globo de Televisão: *Começar de novo*, *Anjo de mim*, entre outras. Algumas foram também trilha sonora de novelas da mesma emissora.

Encontramos, nesse caso, uma produção artística de vanguarda, que traz inovação e foi aproveitada pela indústria cultural através do produto, novela brasileira -- algumas vezes como encomenda e outras utilizada a partir dos discos lançados pelos seus autores.

Não só o maior veículo de comunicação se apropriou da produção de Vitor e Ivan. A cantora Elis Regina demonstrou sempre uma grande simpatia pela produção dos parceiros Ivan Lins e Vitor Martins. Tanto que lançou várias músicas inéditas, tais como *Aos nossos filhos*, *Cartomante*, entre outras.

Para finalizar este ensaio optamos por apresentar um levantamento, em ordem alfabética, da obra de Vitor Martins. Algumas das datas não puderam ser confirmadas e, por isso, não aparecem. Apesar de ser uma primeira tentativa, esperamos que o ensaio permita a outros pesquisadores realizarem novas investidas sobre essa importante figura da música brasileira.

Música

Autores

Ano

<i>A noite</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1979
<i>A tal</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Abre alas</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1974
<i>Açucena</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	
<i>Água doce</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1993
<i>Ai, ai, ai</i>	<i>Ivan Lins / Vitor Martins</i>	1992
<i>Ainda te procuro</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Amar assim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1985
<i>Amor</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Anjo de mim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Antes que seja tarde</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1979
<i>Aos nossos filhos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1979
<i>Até mais ver</i>	Carlos Castilho / Vitor Martins	1968
<i>Atrás poeira</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Ave</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Awe Yiô</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1991
<i>Bandeira do divino</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Beijo infinito</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Belinha</i>	Toquinho / Vitor Martins	1967
<i>Bilhete</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Bom vai ser</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Bonito</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1982
<i>Cafusa</i>	Sergio Fayne / Vitor Martins	1970
<i>Camaleão</i>	Ivan Lins / Vitor Martins/ Aldir Blanc	1995
<i>Canavial</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Cantoria</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Cartomante</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Choro das águas</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Clareou</i>	Ivan Lins / Vitor Martins/ Aldir Blanc	1993
<i>Coisas mineiras</i>	Fernando Leporace / Vitor Martins	1971
<i>Começar de novo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Coração vagabundo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Corpos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1976
<i>Cru Crê Cororó</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1991
<i>Cuidate más</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	
<i>Dá licença</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1979
<i>Daquilo que eu sei</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Demônio de guarda</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1975
<i>Depende de nós</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1984
<i>Depois dos temporais</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Desesperar, jamais</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Dinorah, Dinorah</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Disco com parceiras de Artur</i>	Verocai / Vitor Martins	1971
<i>Doce presença</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Dona Palmeira</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Dos que ficaram</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>É de Deus</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>É Goiás</i>	Ivan Lins / Vitor Martins / João Caetano	
<i>Enmoldurada</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	
<i>Enquanto a gente batuca</i>	Ivan Lins / Vitor Martins / Nei Lopes	1980
<i>Espelho piano</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Esses garotos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978
<i>Eu sabia</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1988
<i>Feiticeira</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Flor de pedra</i>	Carlos Castilho / Vitor Martins	1969
<i>Fogueiras</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1984
<i>Formigueiro</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Forro do Largo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1978

<i>Galeria Metr�pole I e II</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Guarde nos olhos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Humana</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Iluminados</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1982
<i>Ituverava</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Joana dos barcos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1975
<i>Juntos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1984
<i>Lembra de mim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Lembra</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Lembrana</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Lenda do Carmo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1975
<i>Leva e traz</i>	Ivan Lins / Vitor Martins/ Gilson Peranzetta	1993
<i>Lua cirandeira</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1982
<i>Lua soberana</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1991
<i>Luas de Pequim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>M�os de afeso</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1974
<i>M�os</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Mascate</i>	Ivan Lins / Vitor Martins / Jo�o Caetano	1986
<i>Mariana</i>	Ivan Lins / Vitor Martins/ Francis Hime	1980
<i>Menino</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Meu pais</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1991
<i>Moda</i>	Carlos Castilho / Vitor Martins	1968
<i>Mudança dos ventos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1979
<i>Mudança</i>	Franco de Lano / Vitor Martins	1966
<i>Nicar�gua</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Noturna</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Novo tempo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>O c�u mudou</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1988
<i>O pano de fundo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>O passarinho cantou</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Paix�o secreta</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Pano de fundo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Pontos cardinais</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1984
<i>Qualquer dia</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Que quer de mim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1993
<i>Quem me dera</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Quem saberia perder</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1981
<i>Roda baiana</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Romance</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	
<i>Saindo de mim</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Saudades de casa</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Sede dos marujos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Ser� possivel</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>�Somos todos iguais</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Sonhos (arrast�o dos pescadores)</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986
<i>Te amo</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1995
<i>Temporal</i>	Ivan Lins / Gilson Peranzetta/ Vitor Martins	1979
<i>Tenbo m�s e que viver</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1983
<i>Trinta anos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1983
<i>Turmalina</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1992
<i>Um fado</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Vampiros modernos</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1984
<i>Velas iadas</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1977
<i>Ventos de junho</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1975
<i>Vieste</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>20 anos blues</i>	Sueli Costa / Vitor Martins	1972
<i>Vir�</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1980
<i>Vitoriosa</i>	Ivan Lins / Vitor Martins	1986

1 Preferimos utilizar música brasileira ao contrário de música popular brasileira, porque entendemos a música como uma só, ou seja, a música feita no Brasil. Ana Maria Ochoa, trata da 'música local' -- aquelas que durante algum período histórico estiveram associadas a um território ou grupo cultural específico. (OCHOA, 2003: 11).

2 Entrevista concedida por Vitor Martins na gravadora Velas, São Paulo, em 5/7/2000.

3 *Idem, ibid.*

4 *Idem, ibid.*

5 *Idem, ibid.*

6 *Idem, ibid.*

7 Gravadora estatal cubana.

8 Entrevista concedida por Vitor Martins na Gravadora Velas, São Paulo, em 5/7/2000.

9 *Idem, ibid.*

10 Site www.ivanlins.com.br

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34, 2001.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art

Editora - Publifolha, 1998.

HEGEL, George W. F. "A idéia e o ideal". In *Estética I*, col. Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Otavio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1991.

LINS, Ivan. *Ivan Lins*. São Paulo: Fermata Brasil, 1977.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1980.

MARTINS, J.B. *Antropologia da música brasileira*. São Paulo: Obelisco, 1978.

MELO, Zuzana Homem de Melo. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

OCHOA, Ana Maria. *Músicas locais en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo: 85 anos*

de músicas brasileiras. v. 2: 1958-1985, São Paulo: Editora 34, 1999.

Sites consultados

http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=4162 visitado no dia 12/10/2005

<http://www.ivanlins.com.br/> visitado em 12/10/2005

<http://www.nuevacancion.net/ges/discog.html> visitado no dia 30/10/2005

<http://www.cubarte.cult.cu/global/loader.php?&cat=directorio&cont=showitem.php&cid=82&tabla=directorio> visitado no dia 30/10/2005

<http://www.nnc.cubaweb.cu/cultura/cultura6.htm> visitado no dia 30/10/2005

<http://ivan-lins.lettras.terra.com.br/lettras/79146/> visitado no dia 31/10/2005

ENTREVISTAS

Vitor Martins, na Gravadora Velas, São Paulo, no dia 5/7/2000, 19h30.

Handwritten musical notation on a red staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various notes and rests. Chords are indicated by letters: B7 and Abm6.

Handwritten musical notation on a red staff. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various notes and rests. Chords are indicated by letters: Emb3, B7+9, F#m7, B9, and C#7.

Handwritten musical notation on a red staff. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various notes and rests. Chords are indicated by letters: B69, F#m7, B9, C#7, and Emb.

Handwritten musical notation on a red staff. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various notes and rests. Chords are indicated by letters: F#m7, B9, C#7, Emb, and B69.