

A MÚSICA DE PROTESTO

d'O subdesenvolvido à Canção do bicho

e Proezas de Satanás...

(1962-1966)

LUIZ ANTÔNIO AFONSO GIANI

*Este exemplar corresponde a Redacção
Final da Tese defendida pelo Sr.
Luiz Antônio Afonso Giani e
aprovada pela Comissão Julgadora.
Campinas, 20 de Setembro de 1986.*

Manoel G. N. Bonfina
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Tese apresentada ao Programa de Mestrado em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

A MÚSICA DE PROTESTO
d'O subdesenvolvido à Canção do bicho
e Proezas de Satanás...
(1962-1966)

APRESENTAÇÃO.....	7
CAPÍTULO I - A INVESTIGAÇÃO DA MÚSICA DE PROTESTO:	
POR UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA.....	11
1. O objeto de estudo: uma linguagem não conceitual.....	13
2. Fundamentos teórico-metodológicos.....	19
3. Quadro de referência musical.....	41
4. As determinações político-ideológicas da música de protesto.....	52
5. A música de protesto em questão, hoje.....	60
CAPÍTULO II - DOS PARTIDOS ÀS PARTITURAS.....	69
1. Radicalização e resistência (1962 - 1966).....	73
1.1. Os partidos.....	73
1.2. O movimento sindical.....	80
1.3. O movimento estudantil.....	84
1.4. Os movimentos de educação e cultura popular.....	91
1.5. Desmobilização e resistência (pós-64).....	112
2. O impacto do nacionalismo e do populismo sobre a linguagem musical.....	114
2.1. A escola musical nacionalista.....	114
2.2. As vertentes da música de protesto.....	129
3. Contratempos: Rock, Jovem Guarda e Bossa Nova.....	140
CAPÍTULO III - A LINGUAGEM MUSICAL POSTA EM QUESTÃO.....	153
1. O manifesto do CPC.....	155
2. O grande debate da "Civilização Brasileira".....	167
3. Um confronto: J. R. Tinhorão e Caetano Veloso.....	207
4. Concretismo e Música Nova: a caminho do tropica- lismo.....	216
CAPÍTULO IV - A MÚSICA DO TEATRO PARTICIPANTE.....	237
1. Um projeto participante.....	239
2. Do Auto dos 99% ao Telecoteco.....	242
3. Em cena a música do povo.....	259

3.1. A música do povo interpretada por ele mesmo.....	261
3.2. O cancionero popular: um campo de coleta e inspiração para a pequena burguesia musicista.....	274
4. Sons que não se ouvem mais.....	300
CAPÍTULO V - A MÚSICA DE PROTESTO NO CINEMA NOVO.....	311
1. "Estética da fome": o cinema na realidade e a re alidade no cinema.....	311
2. Fundamentos da linguagem musical: documentação e inspiração folclórica e popular-urbana.....	323
3. O caso do CPC.....	327
4. Ciclo carioca.....	333
5. Ciclo paulista.....	350
6. Ciclo mineiro.....	352
7. Ciclo nordestino.....	359
CAPÍTULO VI - A MÚSICA DE PROTESTO NO DISCO.....	379
1. D'"A voz do morro" a Sidney Miller.....	379
2. Primeira vertente: a voz do povo.....	384
3. Segunda vertente: a transfiguração do cançonei- ro popular.....	400
4. Terceira vertente: antropofagia musical.....	411
CONCLUSÃO.....	453
ANEXO.....	469
1. Música Viva: manifesto de 1946.....	471
2. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. Camargo Guarnieri. 1950.....	475
3. Carta-resposta de Koellreutter a Guarnieri. 1950.....	481
4. Progresso em música. Cláudio Santoro. 1951.....	485
5. O subdesenvolvido. Carlos Lyra e Francisco de Assis.....	495
6. Música Nova: manifesto de 1963.....	499
BIBLIOGRAFIA.....	503
TRILHAS MUSICAIS DOS FILMES.....	511
TRILHAS MUSICAIS DO TEATRO.....	513
DISCOGRAFIA.....	514

APRESENTAÇÃO

Este estudo representa um caminho longo e penoso. Não se realiza uma tese de mestrado, no decorrer de dez anos, sem muito desgaste nas relações pessoais. Ganha a ciência, a Universidade, talvez a luta pela transformação da sociedade... Mas, e os desgastes e privações no plano físico e emocional do pesquisador e seus efeitos nas relações humanas? Dedico este trabalho à minha esposa Ana Luiza e nossos filhos Milena, Rossana e Carlos Frederico, que me acompanharam neste trajeto. Quero também estender minha homenagem e gratidão àqueles que muito fizeram nos primeiros passos de minha formação humanística e musical: meus pais, Antônio e Rita, e meu primeiro mestre na arte dos sons, Pe. Jorge Fialho. Este trabalho seria impossível sem o meu interesse especial pela música. Mas este só não bastaria. O sêmen veio da militância. Tempos de JUC... Hoje guardo com carinho a entrevista que realizei, quando presidente do D.A. do Conservatório Musical de Uberaba, com Aldo Arantes, então presidente da União Nacional dos Estudantes. O tema: cultura popular. A UNE-Volante passava por lá (maio de 1961). Nesta ocasião já me colocava a questão principal que me levou, quinze anos depois, a propor esta pesquisa junto ao Programa de Mestrado em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas. A questão me parecia bastante enigmática: de que forma a música, linguagem não conceitual, expressa um programa político revolucionário ou se constitui como instrumento de dominação? Nas letras das canções isto se pode discernir até mesmo

ao nível do senso comum. Porém, como se estruturam as melodias, os acordes, enfim, os elementos constitutivos da música, no compromisso político? Para testar minhas hipóteses, optei pela investigação do primeiro movimento de música popular comprometido com a prática revolucionária: a música de protesto dos anos 60. Sob a influência deste movimento transcorri minha juventude.

Na formulação e desenvolvimento do projeto de pesquisa valeram-me a orientação e o interesse dispensados pelo estimado mestre Manoel Tosta Berlinck, responsável pelo estudo, talvez único, sobre o CPC da UNE. Não realizaria a pesquisa e o mestrado sem o companheirismo de Sílvio e Cândida que, semanalmente, por dois anos, me acolheram em sua casa. No levantamento de dados e registros fonográficos foram muitos os participantes. Elizabeth, Jane e Cora contribuíram na pesquisa do diário Última Hora (1964-6), junto à Biblioteca Nacional, na localização e acesso a acervos de discos e filmes e organização do material coletado. Henrique Eduardo teve uma participação especial no trabalho de levantamento e gravação das trilhas sonoras dos filmes junto à EMBRAFILME e à Cinemateca do Museu de Arte Moderna. A estas entidades agradeço o apoio que me foi concedido diretamente ou através do Serviço Social do Comércio - SESC, onde trabalho como técnico da Seção de Estudos e Pesquisas do Departamento Nacional. Do SESC venho recebendo valioso apoio ao meu desenvolvimento profissional. Graças a Rogério, Moacir, Eli e Manoelzinho pude chegar até o acervo discográfico do Jornal do Brasil, um dos poucos redutos que encontrei. Nas Rádios MEC e Roquette Pinto nada há que possa

contribuir para a memória do movimento. O CEDI foi uma grande descoberta. Graças a muito amigos, de posse de discos raros, pude recuperar parte expressiva desta memória. Outra fonte significativa foram os "sebos" de discos. Num deles encontrei por um preço qualquer o antológico "O povo canta" (do CPC/UNE). Muitas trocas de idéias e empréstimos de livros e discos me proporcionaram os companheiros identificados e preocupados com minha tarefa: Neise, Fiore, Juliano, Cafezeiro, Henrique Eduardo, Sílvio, Luiz Fernando, Sebastião, Cristina, José Roberto, Vera, Gilda, Tito, Isaura, Penha, Elizabeth, Ricardo, André, Sérgio, Lourdinha, Heloisa e Daisy. A estes e muitos outros a minha gratidão. Presto uma homenagem especial ao maestro Guerra Peixe, que me orientou na análise de algumas peças e me abriu caminhos para maior compreensão da estética nacionalista. Sem o apoio da FAPESP, da CAPES, do CNPq e da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, meu esforço seria em vão. Finalmente, a homenagem maior eu rendo a todos os que tornaram possível o movimento da música de protesto. Peço-lhes permissão para transmiti-la através de um representante muito significativo: Geraldo Vandré.

Frente à inexistência de uma Sociologia da Música sistematizada, de que pudesse lançar mão na etapa inicial de fundamentação teórica, realizei a difícil tarefa de uma revisão bibliográfica na tentativa de suprir esta necessidade. A isto se destina basicamente o primeiro capítulo, além da delimitação do objeto e suas variáveis e

da reflexão sobre as determinações político-ideológicas (nacionalismo e populismo) da linguagem musical. No segundo capítulo trato das formas concretas de manifestação das determinações, começando pelos partidos políticos. Daí prosigo até a abordagem das correntes do pensamento artístico-musical, sob o impulso destas determinações (terceiro capítulo). Os três últimos capítulos são destinados à demonstração de como tais determinações se concretizam nas estruturas melódicas, rítmicas, harmônicas e instrumentais. Assim fecho o ciclo pensamento-prática, pelo exame de um extenso repertório musical.

Que a História aqui relatada nos permita a todos tirar maior proveito de um passado tão próximo quanto reprimido e que certamente será devidamente resgatado com o recrudescimento do movimento popular na Nova República.

Rio de Janeiro, junho de 1985

CAPÍTULO I

A INVESTIGAÇÃO DA MÚSICA DE PROTESTO

POR UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA

1. O objeto de estudo: uma linguagem não conceitual.....	13
2. Fundamentos teórico-metodológicos.....	19
3. Quadro de referência musical.....	41
4. As determinações político-ideológicas da música de protesto.....	52
5. A música de protesto em questão, hoje.....	60

CAPÍTULO I: A INVESTIGAÇÃO DA MÚSICA DE PROTESTO:
POR UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA

1. O OBJETO DE ESTUDO: UMA LINGUAGEM NÃO-CONCEITUAL

A música de protesto é um movimento emergente do processo de radicalização político-ideológica, na última etapa da democracia populista (1961-4). Como forma de expressão da "aliança de classes" e do nacionalismo (núcleo ideológico da "aliança de classes"), a música de protesto estrutura-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até as do materialismo-dialético, como a do realismo socialista. As variadas conotações de orientação nacionalista encontram seu elo comum no reconhecimento de determinadas formas de expressão musical das camadas populares rurais e urbanas concebidas como elementos definidores da cultura nacional e popular. Tais elementos são utilizados como fontes de inspiração e estruturação da criação musical de segmentos da pequena burguesia, particularmente universitários, intelectuais e artistas profissionais, na liderança do movimento. Com o golpe de Estado de 1º de abril de 1964, eliminada a fração nacionalista hegemônica do poder e com ela o nacionalismo como ideologia oficial do Estado, são exterminados os movimentos e centros de cultura popular, principais núcleos de formação da música de protesto. Daí em diante, o movimento redefine-se, orientando-se desta vez não só contra o modelo de internacionalização da economia (em rápido processo de expansão desde o governo de JK) mas também contra a nova ideologia do Estado militar, sob a hegemonia do imperialismo. A música de protesto atinge o seu apogeu sob a escalada da repressão, nos governos de Castelo Branco e Costa e Silva, sendo definitivamente exterminada durante o processo de endurecimento do regime militar consolidado pelo Ato Institucional nº 5. O consagrado "hino" da música de protesto, sua derradeira obra mais significativa, é Caminhando (ou P'ra não dizer que não falei de flores) de Geraldo Vandré, interpretada pelo compositor em setembro de 1968, no III Festival Internacional (fase nacional) da Canção. Três meses após, a 13 de dezembro, Costa e Silva baixa o

Ato Institucional nº 5, suspendendo definitivamente as garantias constitucionais no país.

No seu campo específico, a música de protesto segue uma orientação nacionalista e popular, que tem um de seus mais fortes representantes na já centenária escola musical nacionalista, reconhecida esta em suas ligações com a Semana de Arte Moderna de 1922, o pensamento musical de Mário de Andrade, o realismo socialista, as correntes musicais nacionalistas de outros países e a negação das correntes vanguardistas/esteticistas cosmopolitas (como o dodecasonismo, a música concreta, aleatória, os "happenings," etc.). Da escola musical nacionalista a música de protesto é herdeira de uma forte orientação neo-clássica e folclorista. A luta político-ideológica representada por esta escola e pela música de protesto consiste basicamente na luta contra a internacionalização da economia e da sociedade em geral sob a égide do imperialismo. Trata-se de um amplo projeto de "autodeterminação," o nacionalismo-desenvolvimentista, adotado através da "aliança de classes," conciliando interesses da burguesia nacional, a classe operária e demais segmentos das camadas populares e médias. Na instância específica da música popular, a luta político-ideológica é travada contra a indústria cultural do imperialismo, imposta através do jazz, rock, iê-iê-iê e outros gêneros em rápido processo de massificação. Destes, apenas o jazz é assimilado criticamente pela música de protesto, contribuindo para a formação de uma corrente musical conhecida como bossa nova nacionalista.

Formado no âmbito da pequena burguesia, o movimento da música de protesto surge numa conjuntura caracterizada pelo profundo distanciamento sócio-econômico e cultural entre as camadas médias e os trabalhadores do campo e da cidade, a baixa participação popular e operária no movimento socialista, o rápido e recente movimento de incorporação das massas no processo político e a fraca organização política e cultural da classe operária, entre outros aspectos. Tais condições estão na base das limitações objetivas e subjetivas no campo da incipiente organização da ação cultural de orientação popular/revolucionária junto às massas, no momento mesmo em que a revolução é concebida como necessária e urgente. Nesta conjuntura, uma das principais limitações da música de protesto é o

seu confinamento quase total em determinados segmentos da pequena burguesia. Seus agentes, conscientes da necessidade de ampla atuação junto às massas, empenham-se na aproximação com os trabalhadores da cidade e do campo até o momento em que esse propósito torna-se praticamente impossível em decorrência do golpe militar de 1964. No difícil percurso da música de protesto, em direção às massas, são traçadas controvertidas trajetórias. É o caso das polêmicas propostas "didáticas," "conscientizantes," que nem sempre encontram aceitação geral nos movimentos de cultura popular, principalmente quando acusadas de "esquematismo" e subordinação do estético ao político.

Os protagonistas da prática musical "engajada," "participante," de "protesto" ou "revolucionária," organizados de um modo mais ou menos articulado com os partidos políticos, instituições científicas (como o ISEB), movimentos e centros de cultura popular e movimentos específicos do cinema (cinema novo), da poesia e do teatro, confrontam-se na teoria e na prática com uma variada ordem de problemas, tais como o conteúdo político-ideológico e a qualidade estético-formal. No entanto, é importante observar que o imediatismo político, mesmo nas práticas em que este se coloca de forma claramente definida e intencional, não determina necessariamente o rebaixamento estético. Outras questões cruciais colocam-se ao nível das representações em torno do significado político-ideológico das manifestações musicais consideradas segundo os interesses e condições da classe ou camada a que estão ligadas. Nas formas de pensamento inspiradas no realismo socialista ou por ele aprovadas encontra-se, por exemplo, a afirmação do folclore não só como portador de elementos da futura "cultura proletária," bem como de processos esteticamente válidos. No entanto, há projetos culturais revolucionários que negam a validade estética das manifestações "populares" ou "do povo," mas contudo definem-se pela utilização de seus processos de linguagem como condição necessária à comunicabilidade com as massas. É o caso do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes - CPC/UNE. Embora o Manifesto expresse a visão oficial do CPC, ele não representa necessariamente o pensamento e a prática da maioria dos artistas engajados no Centro. Questões semelhantes são colocadas na teoria e na

prática da música de protesto com relação às formas de expressão musical de segmentos da pequena-burguesia, considerada em suas aproximações com a música em escala internacional. É o caso da vertente nacionalista da bossa nova. Trata-se de uma das principais contradições da música de protesto, decorrente da divisão entre os que afirmam e os que negam a validade da aceitação crítica da influência jazzística.

Com relação às formas de expressão "eruditas," o movimento da música de protesto expressa a consagração da escola musical nacionalista e a negação do falso vanguardismo estético-formal comprometido com a vanguarda política. Esta negação volta-se contra as linhas do pensamento burguês-liberal que fundamentam movimentos esteticistas como o dodecafonismo, o concretismo, o movimento aleatório, os "happenings," etc. Tais movimentos tentam apropriar-se do materialismo dialético em seus estudos e manifestos. Isto se dá principalmente através de colagens, como as citações extraídas de obras clássicas (como o Manifesto de Marx e Engels, 1848) e do pensamento de Maiakowsky feitas por representantes da poesia concreta articulada com o movimento "Música Nova."

A hipótese inicial, que orienta todo o processo de investigação, voltava-se para as implicações da ideologia nacionalista no processo mesmo da composição musical, não apenas como processo de criação, como esta se manifesta na partitura, mas incluindo também o momento da interpretação, mesmo porque parte das manifestações musicais das camadas trabalhadoras independem de partitura. Na formulação da hipótese, partimos do pressuposto de que a linguagem musical, isto é, a prática social de organizar os sons, reflete necessariamente uma determinada forma de concepção do mundo. As formas de conceber o mundo, as ideologias, são geradas no interior das classes sociais. O movimento das ideologias expressa-se também através das artes. Assim se estabelece uma das principais formas de relação entre música e sociedade. Se a contradição principal, na democracia populista, dá-se entre o desenvolvimentismo nacionalista - que é o núcleo mesmo do Estado populista - e o imperialismo, formulamos a hipótese de que a linguagem musical de resistência teria seus elementos estruturais e a forma de organizá-los definidos sob

a determinação das linhas gerais do nacionalismo e, de um modo especial, das linhas político-ideológicas de orientação mais à esquerda, responsáveis pelos projetos de arte revolucionária. A história das práticas musicais está assim, sem que se negue sua relativa autonomia, determinada pelo movimento das contradições sociais, econômicas e político-ideológicas. Tais contradições são determinantes, em primeira e última instância.

Nosso objeto de estudo são as obras musicais, segundo seus elementos de estruturação: a melodia, a harmonia, o ritmo e a formação instrumental, enquanto elementos organizados sob a determinação do movimento político-ideológico. A linguagem aqui analisada é a musical, em seu sentido estrito, a dos sons não verbalizados.⁽¹⁾ Levantamos e analisamos o repertório musical mais representativo do movimento. Como critério de representatividade, consideramos que as obras musicais mais significativas são as produzidas e/ou veiculadas no âmbito dos projetos nacionalistas, especialmente aqueles orientados por uma preocupação artística revolucionária. Tais projetos, resultantes do encontro de propostas diversas, com hegemonia do pensamento de esquerda representativo do Partido Comunista Brasileiro -PCB, circulam basicamente através do teatro, do cinema e do disco. Nosso objeto de estudo está assim distribuído, segundo cada um destes campos:

- a) música no teatro,
- b) música no cinema e
- c) música no disco

Para que não haja repetição, o levantamento e análise do extenso repertório discográfico não inclui as obras já incluídas no teatro e no cinema.

(1) Nota: muitos estudos sobre a música popular (nos seus títulos é explícita a referência à música) tem por objeto não a música e sim a letra das canções.

O período abrangido pela pesquisa vai da origem do movimento à sua fase de consolidação. Daí o título D'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Proezas de Satanás, cercando basicamente os anos de 1962 a 1966. Não temos o propósito de investigar o movimento até a sua extinção, simultânea à crise do movimento tropicalista, na conjuntura marcada pelo Ato Institucional nº 5. Deixamos assim de abordar os dois últimos anos (1967/8) que, embora constituindo um tempo histórico relativamente curto, mas profundamente denso em sua conjuntura político-ideológica e musical, demandariam esforço e tempo impossíveis para as nossas condições e propósitos de investigação. Se, por um lado, deixamos de percorrer o movimento até a sua etapa final, ganhamos no entanto em aprofundamento e riqueza documental em torno de sua origem e formação. O repertório da música de protesto aqui analisado não está organizado através de técnicas de amostragem. Considerando basicamente a produção musical do eixo Rio-São Paulo, levantamos e analisamos a quase totalidade das obras mais representativas do movimento. Se obras significativas estão excluídas, tal fato deve-se fundamentalmente à extrema dificuldade ou impossibilidade de acesso às fontes. Delimitamos o levantamento documental a dois tipos de registro fonográfico: o das películas cinematográficas e o discográfico.

Nossa maior insatisfação, neste ato de investigação, não se relaciona contudo com a exclusão da fase final da música de protesto brasileira. Lamentamos sim a impossibilidade de desenvolvermos, nas condições dadas de trabalho, a análise comparativa entre a nossa música de protesto e a de outros povos, como a "protest song" americana ou a "canción protesta" chilena. (2)

(2) Nota: São contemporâneos os movimentos da música de protesto brasileira e chilena. Veja-se, sobre o tema, o testemunho de Patrício Manns, cantor, pesquisador de folclore, escritor, amigo de Violeta Parra e autor da obra dedicada a sua amiga (MANNNS, Patrício. Violeta Parra. Barcelona, Ediciones Júcar, 1978). São notórias as semelhanças folcloristas de ambos os movimentos. Quanto às ligações entre música e ideologia observa-se, por exemplo, que Violeta Parra (ao retornar da Europa, inaugura a "Carpa de la Reina" em 1966) e o grupo de "La Peña" (Isabel Parra, Angel Parra, Rolando Alarcon, Patrício Manns e Victor Jara) estavam "muito ligados aos partidos da classe trabalhadora, em particular o Partido Comunista, colaborando constante e desinteressadamente com eles, em especial durante as campa

2. FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

2.1. TEORIA

A música é mais um dentre os novíssimos campos de estudo da Sociologia. Na literatura ocidental merecem destaque os trabalhos pioneiros do maestro e filósofo da Escola de Frankfurt: Theodor W. Adorno.⁽³⁾ Na literatura nacional já despontam teses, como a de José Miguel Wisnik (O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22), em que se desenvolve a preocupação com o nexo entre o nível social e o estético-musical. Vale aqui transpor o comentário do próprio Wisnik sobre a sua metodologia e certos pressupostos inspirados em Adorno:

"De maneira mais extensiva, foram decisivos os escritos de Adorno sobre música, no sentido de clarearem as perspectivas de uma visão de conjunto dos fatos musicais, envolvendo num mesmo movimento compreensivo uma série de fatores de ordem estética e social. De Adorno recorri, pois, àqueles pontos em que procura formular as relações entre a evolução interna e em certa medida autônoma da linguagem artística, em face das condições concretas em que ela se produz. A transposição para o âmbito da sociologia da música dos conceitos de Marx, de forças produtivas e condições de produção, tem muito de metáfora (o próprio Adorno afirma que nem sempre foi possível encontrar o nexo concreto entre o nível social e o estético) mas eles põem em confronto dialético a composição,

nhas políticas por mais longas que elas fossem" (idem, p. 65). A Democracia Cristã, no governo, mantém sob sua mira a "canción protesta" sem no entanto obstruí-la. As "peñas" se multiplicam, especialmente no meio universitário. Sobre a rápida difusão do movimento, P. Manns registra que "não poucas gravações de integrantes da "Peña" arrebataram muitas vezes os "primeiros lugares de popularidade" dos monstros internacionais: os Beatles, Elvis Presley, entre outros" (idem, p. 61).

(3) Entre outros estudos de Adorno, os específicos sobre a Sociologia da Música são Sociologie de la musique, in Musique en jeu 2, Paris, Seuil, mar. 1971 e Reflexions en vue d'une sociologie de la musique, in Musique en jeu 7, Paris, Seuil, mai. 1972.

a técnica interna, a atitude do intérprete ao mesmo tempo que as condições econômicas e ideológicas em que a música se produz, "a mentalidade musical e o gosto dos auditores." Esses elementos me pareceram adequados, pois, para referir conjuntamente a toda uma série de fatores internos e externos à linguagem, que são matéria das tensões do Modernismo brasileiro.

Como afirma Adorno, se as novas técnicas da linguagem musical podem modificar ou fazer explodir o estado de determinadas condições de produção (gerando novos comportamentos de escuta, como aqueles provocados em seu tempo e modo próprios por Wagner ou pelo jazz), as condições de produção podem impulsionar ("Richard Strauss seria inimaginável sem a ascensão da grande burguesia alemã") ou limitar as forças produtivas (como teria acontecido com a música contemporânea). A história do Modernismo brasileiro talvez tenha muito a ver com o impulso e a limitação que servem para desenhar seus movimentos de contradição, e não só no ritmo de suas fases como na dinâmica interna das obras mais representativas.

Essa tensão é viva em toda a obra de Mário de Andrade, mas está também em Villa-Lobos de outro modo, se é que consegui sugerir na obra do compositor a marca de uma espontaneidade criadora que absorve traços da vanguarda para mobilizar novas possibilidades de criação, reduzidas, por outro lado, pela adoção interna de expedientes capazes de responder às solicitações do meio, entre populistas e reacionárias, fechando muitas vezes seus movimentos de abertura criadora numa repetição já estratificada do bombástico ou do ornamental. Trata-se de um problema aberto, pois dependerá sempre de uma definição do modo como a música se aproxima da ideologia sendo (ou permanecendo) irreduzível a ela.⁽⁴⁾

(4) WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, pag. 180.

O nexu com o social no período nacional-populista nos leva a concluir sobre uma estreita relação entre a ideologia e a linguagem musical. Com intensão diversa de J.M. Winick, não investigamos a relativa autonomia, e sim, o nexu em que a linguagem musical se articula com as determinações político-ideológicas.

Na literatura nacional, temos conhecimento de uma única tentativa de sistematizar uma teoria sociológica da música. Trata-se das Teses sobre a música,⁽⁵⁾ que expressam talvez o primeiro grande esforço, da parte de músicos brasileiros, no sentido de apreender o processo da produção musical à luz de princípios marxistas. No entanto, um dos equívocos fundamentais das Teses reside na sua fundamentação a partir da utilização ortodoxa e esquemática de alguns capítulos (I, II e III) de Los conceptos elementales del Materialismo Histórico de Martha Harnecker.⁽⁶⁾ As Teses reduzem a produção musical à produção material. Todas as 48 Teses parecem ter por base o princípio exposto na 2a. Tese: "o objeto de trabalho musical é o fenômeno sonoro. O fenômeno sonoro, ou simplesmente, o som, é uma matéria bruta..."⁽⁷⁾ A redução da produção musical à esfera do trabalho "direto" deve-se talvez ao desconhecimento dos autores e mesmo de Martha Harnecker em torno da obra em que Marx dedica-se mais à distinção entre trabalho "material" e "não-material", "imediato" e "indireto", "produtivo" e "improdutivo". Trata-se do Capítulo Inédito (VI) do Capital, editado pela Siglo XXI em 1971, quando a obra de M. Harnecker já se achava na 6a. edição.⁽⁸⁾ M. Harnecker não inclui o Capítulo Inédito na sua "bibliografia mínima comentada." As Teses de A. Jardim e N.H. Cavalcante não nos dão portanto nenhum subsídio metodológico no campo da investigação das relações

(5) JARDIM, Antonio e CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. Teses sobre a música. In Encontros com a Civilização Brasileira, vol. 8, 1979, p. 228

(6) HARNECKER, Marta. Los conceptos elementales del Materialismo Histórico. México, Siglo XXI, 6a. ed., 1971

(7) JARDIM, Antonio e CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. Op. cit. p. 225.

(8) MARX, K. Capítulo VI (inédito). El Capital Libro I. Buenos Aires, Siglo XXI, 6a. ed. 1974.

entre ideologia e música. Não sendo esta a preocupação dos autores, eles não avançam além dos limites da relação música/mercadoria.

Na literatura sociológica universal, incluem-se entre as tentativas pioneiras da Sociologia da Música, os estudos de Max Weber e Pitirim A. Sorokin.⁽⁹⁾ No pensamento dialético, continuam a ainda desconhecidos entre nós os estudos teóricos no campo específico da música realizados pelo realismo soviético. Dos países não socialistas já estamos recebendo a produção teórica mais profunda e extensa realizada no campo da teoria social da música. Trata-se da "teoria crítica" da estética e da música produzida pelo Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt. É desenvolvida basicamente por Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969). Filósofo e compositor, estudou composição com Alban Berg (1885-1935), um dos maiores expoentes da revolução musical do século XX. Entre 1932 e 1959, Adorno escreve os seguintes estudos sobre a música: A situação social da música (1932), Sobre o jazz (1936), O fetichismo na música e a regressão da audição (1938), Fragmentos sobre Wagner (1939), Sobre música popular (1940-1), Dissonâncias: a música no mundo administrado (1956), Figuras sonoras. Escritos musicais (1959) e Filosofia da nova música (1959).⁽¹⁰⁾

A teoria de Adorno, no que se refere ao engajamento político da música é inconciliável com os propósitos de nossa tese. Escolhendo como objeto o movimento da música de protesto, na sociedade brasileira dos anos 60, investigamos uma dimensão que tem em Adorno um de seus maiores negadores, qual seja, a dimensão da música "engajada". Tanto Adorno como Benjamin denunciavam a noção de

(9) WEBER, Max. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. Economía y sociedad. Esbozo de Sociología comprensiva. México, Fondo de Cultura Económica, II, apêndice, 1969, p. 1118. SOROKIN, Pitirim A. Fluctuation of ideational, sensate, and mixed forms of music. Social and cultural Dynamics. New York, American Book Company, volume one, chapter twelve, 1937, p. 531.

(10) Algumas traduções: Moda sem tempo (sobre o jazz). In VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da arte, IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969. O fetichismo na música e a regressão da audição. In BENJAMIN, W. et alii. Os pensadores. Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, vol. XLVIII, 1975. Filosofia da nova música. São Paulo, Perspectiva, 1974.

engajamento ou "tendência", determinada a partir do conteúdo ideológico. Para Adorno a função social da arte reside em sua ausência de função. A justificativa de sua condenação da arte "engajada" ou "revolucionária" (Adorno dirige suas críticas contra Brecht, Lukács e o realismo socialista de estilo zhdanoviano) é comentada por M. Jimenez em Para ler Adorno. Conforme M. Jimenez, assim pensa o mestre de Frankfurt: "A arte deve ser considerada como um agente de transformação social, não como uma espécie de espelho no qual se refletiriam os ferimentos da decomposição social"(...) "Lukács comete enfim o erro de pensar que a arte possa ser apologética, enquanto que, para Adorno, ela só existe para exercer a crítica. A arte não é a celebração de uma ordem, mas protesto veemente contra todo sistema opressivo. A arte não é, neste sentido, conhecimento, nem cristalização de caráter humanista das experiências do passado. A representação de tais experiências não pode ser revolucionária, já que ela reenvia à ideologia burguesa reacionária, a cujos desígnios acaba por servir, quando não favorece o oportunismo político do partido."⁽¹¹⁾ O engajamento político da arte, como a de denúncia apenas pelo conteúdo, conduz à "integração social." Para Adorno, o mundo crítico da arte só pode residir na sua simples presença no mundo. O modo desta presença não é pelo engajamento declarado. Ao condenar a crítica através do conteúdo, a tomada de posição pela representação realista do conteúdo, ele afirma que desta forma não se atende aos interesses de uma pretensa revolução. A tomada de posição manifesta, a denúncia manifesta, deixa intacta a sociedade que ela deveria supostamente questionar. "A representação realista do conteúdo é, em todos os casos, ineficaz em traduzir os movimentos e as contradições da sociedade, as quais, pensa Adorno, se manifestam sempre de maneira mais ou menos "subterrânea." A obra de conteúdo realista se petrifica e anula o efeito de sua denúncia."⁽¹²⁾ Jimenez retira da Teoria Estética⁽¹³⁾ esta citação: "onde a arte parece reproduzir a sociedade ela não produz mais que um como se"⁽¹⁴⁾. A denúncia manifesta petrifica os conflitos e antago-

(11) JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 114 e 140.

(12) JIMENEZ, Marc. op. cit. p. 137.

(13) Adorno, ao falecer, em 1969, não chegou a concluir a Teoria Estética

(14) JIMENEZ, M. op. cit. p. 137

nismos sociais e os esquematiza. Haveria assim uma contradição em querer "representar" o que, em última análise, jamais é tão evidente no atual mundo administrado: as lutas de classes. As obras de arte não podem adotar uma posição política direta. E se isto acontece, só se dá de forma periférica. Adorno critica o "didatismo" de Brecht. Para ele, a atitude deste é autoritária: "pela técnica de dominação de que foi virtuoso, ele quis controlar o efeito..." (15) O engajamento declarado expõe a obra à atuação da ideologia totalitária. Conclui Jimenez que o engajamento não é, então, para Adorno, a condição necessária que permite definir a arte como praxis. Se se torna, como em Brecht, sistemático e normativo, o engajamento se impõe à obra da mesma maneira dominadora que procura, paradoxalmente denunciar. (16) Se Adorno condena Brecht pela sua estética do conteúdo, no entanto reconhece seu mérito pelos resultados obtidos sobre a forma. Para Adorno, a arte exerce sua crítica pelo que existe de imanente na forma. A crítica social adquire sua violência quando o conteúdo não é manifesto, mas camuflado e integrado adequadamente numa forma que se torna propriamente crítica social. Adorno toma posição pela liberação formal da vanguarda estética. Esta, sim, incomoda profundamente a sociedade. Só a liberação realiza efetivamente a unidade do critério estético e do critério social. Para Adorno, a política cultural de Zdanov (dogmatismo stalinista dos anos 32) acorrenta e destrói as forças estéticas produtivas. Jimenez observa que a denúncia da noção de engajamento, determinada a partir do conteúdo ideológico, apresenta semelhanças quando se com para Benjamin e Adorno, este criticando o realismo socialista e aquele o fascismo. (17) Para Adorno, "toda inovação formal se inscreve, contrariamente às aparências, no quadro de uma praxis política que visa à transformação da realidade existente. Enquanto o vício do realismo consiste na tentação de uma reconciliação romântica e sentimental com a realidade, o construtivismo pesquisa constantemente a adequação da arte com o mundo desencantado." (18)

(15) Citação extraída da Teoria Estética de Adorno feita por JIMENEZ, M. op. cit., p. 156.

(16) JIMENEZ, M., op. cit. p. 159

(17) JIMENEZ, M. op. cit. p. 141

(18) JIMENEZ, M. op. cit. p. 167

Os comentários de M. Jimenez em torno da teoria de Adorno incidem basicamente sobre a Teoria Estética, último texto que Adorno (morreu em 1969) pretendia concluir em 1970. Eventualmente há referências à Filosofia da Nova Música (1a. edição alemã: 1959). Como Jimenez, Phil Slater também submete a teoria de Adorno a uma crítica marxista. Ele conclui que a praxis estética da luta de classes não tem importância para a teoria de Adorno.⁽¹⁹⁾ O repúdio de Adorno à comunicação discursiva "quebra o nexos teoria-praxis ao evitar qualquer luta agitational concreta para a consciência de classe de massa." O conceito de arte como negação reproduz todas as falhas da teoria crítica da sociedade.

Está longe de nossas possibilidades uma apropriação crítica da teoria da Escola de Frankfurt. Nem é nosso propósito realizar uma metacrítica do movimento da música de protesto a partir de uma "teoria crítica," inclusive porque a teoria em torno da relação entre vanguarda estética e vanguarda política permanece ainda bastante nebulosa e controvertida nos dias atuais. Estamos no entanto bastante atentos para não caucionar a decisão escapista da vanguarda musical ou a utopia ou "voluntarismo artístico" da vanguarda política dos anos 60. Adolfo Sanchez Vásquez verifica que nas últimas décadas a política seguida pelas vanguardas marxistas-leninistas, dentro e fora dos países socialistas, contribuiu para o divórcio entre as duas vanguardas, divórcio este que tanto interessa à burguesia. Por um lado, a rebeldia artística no quadro do conformismo social torna-se cúmplice da ordem burguesa. "As vanguardas artísticas reagiram procurando preservar-se do contágio de todo o vírus político e com isto estavam apenas a tornar-se cúmplices da política mais retrógrada. A vanguarda política, por sua vez, fechava os olhos ao verdadeiro significado e grandeza da revolução artística do nosso tempo e fomentava uma arte que, em última instância, se alimentava de formas já decadentes. O resultado foi o divórcio, durante anos e anos, entre a vanguarda artística e a vanguarda política, na medida em que esta, dentro desta situação, não poderia acei

(19) SLATER, Phil. Origem e significado da Escola de Frankfurt: uma perspectiva marxista. Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 205.

tar o conformismo político e social daquela que, por sua vez, não se poderia resignar à limitação de sua liberdade e potencialidade criadoras ou que o caráter da arte se reduzisse a verter o novo no velho. Essa situação começou a modificar-se tímida e lentamente nos últimos anos, embora, porém, pesa muito ainda, neste problema, a carga negativa de passado." (20)

Michèle Mattelart aborda alguns aspectos importantes da canção de protesto, ao focalizar o "encontro sutil entre a linha musical e a linha temática da canção enquanto "meio de comunicação e arte de comunicação capaz de interpretar constantemente a história..." (21) A autora aponta para a necessidade de focalizar a canção de protesto não apenas em seu valor de instigadora da luta musical, mas também como mensagem artística. M. Mattelart lembra contudo que "uma canção que se caracteriza por divulgar uma mensagem de natureza propagandística corre todos os riscos de ser muito má, dogmática, grosseiramente manipulada por uma ideologia que força seu valor de expressão." Quanto ao poder real da canção de protesto, enquanto arma da luta social, ela afirma que, dadas as condições estabelecidas pela indústria cultural, pode-se dizer que a canção de protesto resume-se a fazer ruído, fora dos pequenos círculos onde sua veiculação corresponde a uma consciência social e política mais avançada. (22)

Considerando toda a reflexão exposta até aqui chegamos à conclusão de que não contamos com nenhum estudo teórico-metodológico voltado especificamente para o campo da investigação das relações

(20) VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. Vanguarda artística e vanguarda política. In: et alii. Cultura e Revolução. O Congresso Cultural de Havana. Coimbra, Centelha, 1977. p. 77-8.

(21) MATTELART, Michèle. El conformismo revoltoso de la canción popular. In.: ECHEVERRÍA, R. et alii. Ideología y medios de comunicación. Buenos Aires, Amorrortu, 1973. p. 139.

(22) Idem. Nota: este texto de M. Mattelart, pronunciado por ocasião do Segundo Festival da Canção organizado pela vicereitoria de Comunicações da Universidade Católica do Chile, bem como os outros textos da citada obra, surgiram entre 1970 e 1972, publicados pelo Centro de Estudios de La Realidade Nacional (CEREN) da referida Universidade. Seguindo uma tendência geral da América Latina, o CEREN volta-se para os estudos das manifestações ideológicas neste período de tentativas revolucionárias, sendo extinto pela Junta Militar que destituiu Allende, em 1973.

entre música e ideologia e do qual pudéssemos extrair os fundamentos para o estudo da música de protesto. Frente à fraqueza teórica (no sentido de sua incipiência e pequena escala de produção) do materialismo dialético no campo da música, somos forçados à retomada do pensamento dos clássicos (Marx e Engels) e de outros pensadores mais recentes (Gramsci, Althusser, Poulantzas e Goldman), no campo da arte em geral, e de alguns esporádicos ensaios realizados a partir dos anos 50, no país, como o de Claudio Santoro. A reflexão deste compositor, à luz do realismo musical soviético, é apresentada no artigo Progresso em música publicado no órgão do PCB, a revista cultural Para Todos, n. 7, de março de 1951 (vide comentários sobre o contexto em que é publicado o artigo, às p.120-4 de nosso estudo). No momento, nos restringimos às considerações teóricas em torno dos clássicos e demais pensadores citados.

Marx e Engels não tiveram condições concretas de produção teórica no campo da arte em geral e da música em particular. O fato destes pensadores terem se dedicado ao estudo das relações de produção tem sua explicação não só nos limites historicamente estabelecidos à produção do materialismo dialético (criado por eles), mas também à prioridade dada à esfera das relações de produção, considerada em sua instância de infraestrutura. E neste campo, leve-se em conta a grande resistência ao pensamento de Marx e Engels por parte de seus adversários. Em carta a Bloch, Engels afirma que "não tiveram sempre o tempo, o espaço, nem a ocasião de dar a devida importância aos fatores que intervêm no jogo de ações e reações" (Carta de 21/22 de setembro de 1890). Engels refere-se aqui ao "jogo de ações e reações" entre as estruturas econômicas, jurídico-políticas e ideológicas.

A concepção de que a arte é uma expressão também ideológica tem seus fundamentos na teoria das relações de produção e suas determinações sobre as formas de consciência. Tais fundamentos são traçados inicialmente pelos clássicos do materialismo dialético. As relações de produção, isto é, a estrutura econômica da sociedade, formam a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política. Às relações de produção correspondem determinadas formas de consciência. A transformação destas formas de

consciência acompanha o conflito entre as forças produtivas (representadas pelas classes dominadas) e as relações de produção (que interessam às classes dominantes). Ao mudar a base econômica, toda a imensa superestrutura se revoluciona mais ou menos rapidamente. Quando se estudam estas transformações deve-se fazer sempre uma distinção entre as mudanças materiais - que ocorrem nas condições econômicas de produção e podem ser analisadas com a exatidão própria das ciências naturais - e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em uma palavra, as formas ideológicas pelas quais os homens adquirem consciência deste conflito e lutam por resolvê-lo. ⁽²³⁾ Estas idéias estão contidas na Introdução à Crítica da Economia Política (1859). Mas, muito antes já havia o jovem Marx anotado claramente a relação entre a ideologia e a dominação de classe (Ideologia Alemã, 1845). As idéias da classe dominante são idéias dominantes em cada época; em outros termos, a classe que exerce o poder material dominante na sociedade exerce, ao mesmo tempo, seu poder espiritual dominante. ⁽²⁴⁾ Sobre a questão da autonomia relativa das formas de consciência, tendo em vista as determinações da estrutura econômica, Engels chamava a atenção de Starkenburg para o seguinte: "o desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., descansa no desenvolvimento econômico. Porém todos eles repercutem também uns sobre os outros e sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja a causa, o único ativo, e tudo mais efeitos puramente passivos. Há um jogo de ações e reações, sobre a base da necessidade econômica, que se impõe sempre, em última instância." ⁽²⁵⁾

Um dos mais expressivos teóricos sobre a relação entre a arte e a vida social foi Plekhanov, primeiro russo a aplicar fecundamente a concepção materialista da história à interpretação das manifestações da arte. Fundamentou suas teorias a partir do princípio de que "a arte de qualquer povo está determinada por sua psicologia, sua psicologia é resultado de sua situação e esta de-

(23) MARX, Karl. Introdução da Contribuição à Crítica da Economia Política. In: Obras Escogidas de Marx y Engels, Madrid, Fundamentos, 1975.

(24) MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. La Ideologia alemana. Montevideo - Barcelona, Pueblos Unidos - Grijalbo, 1970, p. 25

(25) Carta de Engels a H. Starkenburg. In: Obras Escogidas de Marx y Engels, op. cit., tomo II, p. 538.

depende em última instância do estado de suas forças produtivas e de suas relações de produção." (26)

Gramsci deixou também trabalhos específicos sobre arte. Seu pensamento corresponde a um incessante vai-e-vem entre a conceituação científica e a filosofia da praxis. O processo da criação cultural é histórico. A literatura não gera literatura, etc., isto é, as ideologias não geram ideologias, as superestruturas não geram superestruturas senão como herança de inércia e passividade: elas são geradas não por "partenogenese", mas pela intervenção do elemento "masculino", a história, a atividade revolucionária que cria o "novo homem", isto é, novas relações sociais. Daí que não faz sentido falar de uma "nova arte" (em sentido imediato), nem mesmo talvez de um novo conteúdo da arte. Já que este não pode ser pensado abstratamente, separado da forma. "Lutar por uma nova arte significaria lutar para criar novos artistas individuais, o que é absurdo, já que não se podem criar artificialmente os artistas. Deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição da vida, que chegue a se tornar um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, um mundo intimamente relacionado com os "artistas possíveis" e com as "obras de arte possíveis." (27)

Gramsci chegou mesmo a dedicar parte dos seus estudos ao folclore e à canção popular. Comentando a divisão e distinção dos cantos populares formulada por E. Rubieri, Gramsci opta pela redução de todos eles à terceira das seguintes categorias:

- 1) cantos compostos pelo povo e para o povo;
- 2) os compostos para o povo, mas não pelo povo;
- 3) os escritos nem pelo povo nem para o povo, mas por este adotados, pois adequados à sua maneira de sentir e de pensar. (28)

(26) PLEKHANOV, George. Relações estéticas entre a arte e a realidade. In Cartas sem endereço. São Paulo, Brasiliense, 1969, p. 123.

(27) GRAMSCI, A. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 2a. ed., p. 8-10

(28) idem, p. 190

Sobre esta última categoria, Gramsci afirma que o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. Nisto e tão-somente nisto deve ser buscada a "coletividade" do canto popular e do próprio povo. A conceituação de Gramsci determina que se pense o povo não como uma entidade abstrata mas como uma realidade concreta e estratificada. O povo não é uma coletividade homogênea de cultura mas, ao contrário, apresenta numerosas estratificações culturais. Mediocridade estética e de conteúdo não são atributos da arte popular das camadas inferiores. A Filosofia da Praxis leva em conta a necessidade de se confiar nas massas, em sua capacidade cultural, para fazer chegar toda a massa, através da reforma intelectual e moral, ao estatuto de intelectual. Trata-se de criar um liame orgânico entre ela e os intelectuais. O senso comum, isto é, o conjunto não articulado de opiniões, idéias, crenças, etc., resultantes da sedimentação de diversas ideologias, exerce papel importante no processo de transformação. A crítica do senso comum é uma atividade revolucionária prévia e que leva à destruição do que há de negativo no interior do senso comum. Por outro lado, o senso comum, na forma de conhecimento espontâneo, tem um "núcleo válido", o bom senso. Daí a falsidade das concepções em que as expressões populares são consideradas como medíocres quanto à estética e ao conteúdo. A relação entre o sentir das classes dominadas e o saber dos intelectuais é um processo de conhecimento e transformação do estado de consciência das massas e dos intelectuais.

Deve-se a Althusser o prolongamento da reflexão de Gramsci sobre as relações entre hegemonia e repressão. Sabe-se que os clássicos do marxismo não aprofundaram a relação entre a ideologia dominante e o aparelho de Estado. Coube a Gramsci retomar e desenvolver esta questão. Por sua vez, Althusser deu novas contribuições ao juntar o conceito de "aparelhos ideológicos de Estado" à concepção de aparelho do Estado que, em sentido restrito, compreende o governo, a administração, as forças armadas, a polícia, os tribunais, a prisão, etc. Althusser, bem como Poulantzas, deixam claro que o aparelho do Estado não funciona pela violência exclusivamente ou pela ideologia, mas pela dominância de uma sem excluir a outra,

mesmo nas situações em que a repressão não esteja manifesta, devido a sua forma mais atenuada, dissimulada. A função dos aparelhos ideológicos consiste em produzir e manter a ideologia dominante para assegurar a reprodução das relações de produção, isto é, as relações capitalistas de exploração. As relações de produção são reproduzidas em primeiro lugar pela materialidade do processo de produção e de circulação. Mas não se pode esquecer a presença das relações ideológicas neste mesmo processo. Em "Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado" Althusser propõe uma teoria da ideologia e deixa explícito que a superação da linguagem descritiva se faz necessária, que a metáfora espacial do edifício (infraestrutura e superestrutura) não dá conta da questão da "determinação em última instância" pela base econômica. Num esforço de ultrapassar esta metáfora clássica, ele coloca o problema da eficácia "derivada" própria da superestrutura: "pode-se dizer que os pisos da superestrutura não são determinantes em última instância, mas que são determinados pela eficácia da base; que se são determinantes à sua maneira (não definida ainda) o são enquanto determinados pela base" (29). Althusser propõe a seguinte lista empírica dos AIE (aparelhos ideológicos de Estado), entre os quais incluem-se as artes:

- AIE religiosos (o sistema das distintas Igrejas);
- AIE escolar (o sistema das distintas "escolas" públicas e privadas);
- AIE familiar (a família cumpre evidentemente outras funções que as de um AIE. Ela intervém na reprodução da força de trabalho. É, segundo os modos de produção, unidade de consumo);
- AIE jurídico (o "direito" pertence por um lado ao aparelho repressivo de Estado e por outro ao sistema dos AIE);
- AIE político (o sistema político, portanto, os distintos partidos);
- AIE sindical;
- AIE de informação (imprensa, rádio, televisão, etc.);
- AIE cultural (literatura, artes, esportes, etc.)

(29) ALTHUSSER, L. *Ideologie et appareils idéologiques d'Etat.* La Pensée, Paris, nº 151, juin, 1970.

Poulantzas propõe algumas redefinições das questões discutidas por Althusser. Em "Fascismo y Dictadura" observa que o papel econômico dos aparelhos de Estado está subestimado, quase ignorado por Althusser. Assinala ainda que o aspecto mais discutível da interpretação proposta por Althusser sobre os aparelhos ideológicos de Estado está no fato de que não tomou concretamente em consideração a luta de classes, não considerou a existência de várias ideologias de classe contraditórias e antagônicas em uma formação social, bem como não considerou os desajustes presentes no poder de Estado. Ao desenvolver a questão de "como se assegura a reprodução das relações de produção", Althusser não vai além da insistência sobre a "unidade" dos aparelhos ideológicos sob a ideologia dominante, "unidade" abstratamente reduzida à unidade do poder de Estado: "enquanto que a unidade do Aparelho (repressivo) de Estado está assegurada por sua organização centralizada unificada sob a direção de representantes das classes no poder, executando uma política de luta de classes no poder, a unidade entre os diferentes aparelhos ideológicos de Estado está assegurada, freqüentemente, em formas contraditórias, pela ideologia dominante, a da classe dominante" (30). Poulantzas coloca de uma maneira diferente a questão do poder: "em primeiro lugar o poder de Estado se acha geralmente constituído por uma aliança de classes ou frações dominantes: bloco no poder em uma formação capitalista. Assim, apesar do fato de que uma classe ou fração detenha em geral a hegemonia, o poder político das outras classes ou frações "no poder" ocasiona desajustes entre os aparelhos de Estado" (31). Apesar da unidade interna do aparelho de Estado como subsistema, podem surgir desajustes entre os aparelhos ideológicos, entre estes e o aparelho de Estado em sentido restrito e neste próprio: "O exército, a administração ou a magistratura podem às vezes constituir sedes privilegiadas do poder de classes ou frações diferentes do bloco no poder..." (32). Como o aparelho repressivo de Estado constitui o núcleo central do Estado, geralmente a classe ou fração hegemônica detém o poder.

(30) Id ibidem

(31) POULANTZAS, N. Fascismo y Dictadura. Buenos Aires, Siglo XXI, p. 363.

(32) ibidem, p, 364

deste aparelho, o que determina sua organização interna, mesmo quando outras classes ou frações não hegemônicas detenham o poder em certos ramos do aparelho repressivo. Por outro lado, os aparelhos ideológicos são "os mais susceptíveis de concentrar, de maneira eficaz, o poder das classes e frações não hegemônicas. Assim, são por sua vez, o "refúgio" privilegiado destas classes e frações e sua presa por excelência. Poder de outras classes e frações que no caso dos aparelhos podem inclusive não estar aliadas à classe hegemônica, mas em luta radical contra esta".⁽³³⁾ Não conhecemos estudos de Althusser e Poulantzas no campo específico das artes.

Há uma passagem em que Poulantzas, referindo-se ao nacionalismo na Espanha e na Grécia, faz um registro sobre a relação entre o nacionalismo e o papel contestatório da canção popular. Ele observa que o nacionalismo "testemunha de um lado as reais aspirações de independência nacional - cruciais na fase atual do imperialismo - que rompem com o nacionalismo reacionário oficial dos regimes, e de outro lado demonstra o protesto cultural e ideológico claramente populista desta nova pequena burguesia, particularmente intelectual (tema de descoberta das "raízes da cultura popular", manifestada na moda prodigiosa e no papel contestatório da canção popular no seio destas camadas, desde a "nova canção" na Espanha até o "rebetiko" na Grécia), caminho pelo qual ela vive sua aproximação com as massas populares".⁽³⁴⁾

Para Lucien Goldman, o aspecto fundamental do problema da comunicação é a questão da estrutura psíquica do receptor, mais que o da quantidade ou da natureza dos conhecimentos transmitidos. A TV, o rádio, enfim todos os mass-media são aparelhos repressivos, controladores dos receptores, a partir de mecanismos de regulação cada vez mais conscientes e racionais. O que caracteriza o capitalismo contemporâneo "de organização" e o opõe ao capitalismo liberal, e mesmo ao monopolista, é o fato de ter introduzido, a um grau relativamente avançado, a ação consciente e racional mesmo ao nível da produção global (nacional e até certo ponto européia), mas que chega a isto reduzindo, a um grau desconhecido anteriormente no O-

(33) *ibidem*

(34) POULANTZAS, N. A crise das ditaduras. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 58.

cidente, quase toda função ativa da grande massa dos executantes. Aí está o grande perigo de uma organização social em que a maioria dos seus membros tende à passividade, não apenas para a elaboração mas também para a recepção e assimilação das criações culturais. Passividade, desinteresse e despolitização são elementos básicos da estrutura psíquica criada e desenvolvida pelo capitalismo "de organização". E eixo da violência e da opressão, com os quais as camadas dominantes perpetuam seu domínio, desloca-se do plano da miséria e do plano físico para o plano da violência intelectual e da redução da atividade do campo da consciência. Toda tentativa de ação cultural chocar-se-á com a estrutura psíquica criada e desenvolvida pelo capitalismo, isto é, com a passividade, o desinteresse e a despolitização de grande parte dos membros da sociedade. O mesmo acontece com as mensagens provenientes das ações políticas e sociais. A ação isolada está condenada ao fracasso. A ação cultural está, mais do que nunca, condenada ao fracasso. A ação cultural está, mais do que nunca, condenada a permanecer estéril se separada da ação econômica, social e política; mas, também, mais do que nunca, a ação social, econômica e política não poderia ser bem sucedida fora ou antes da luta pela tomada de consciência de sua ativação, ativação inseparável do progresso da vida cultural. (35)

2.2. MÉTODO

Tendo em vista a demonstração das relações estruturais entre o movimento da música de protesto e a instância político-ideológica, partimos do reconhecimento da contradição principal da sociedade no período analisado. Identificada a contradição - nacionalismo x imperialismo - e seu polo antagônico (o nacionalismo), tratamos de compreender os mecanismos deste polo, com base nos estudos de Francisco Weffort e Octávio Ianni, principalmente. São exatamente as concepções e práticas dominantes neste polo (nacionalismo) que perpassam o pensamento e a prática do movimento da música de protesto. A forma em que isto se dá não é mecânica, linear. Primeiro, porque há um relativo grau de autonomia da linguagem musi-

(35) GOLDMAN, Lucien. A importância do conceito de consciência possível para a comunicação. A criação cultural na sociedade moderna. São Paulo, DIFEL, 1972.

cal com relação às determinações político-ideológicas. Segundo, porque o polo antagônico (nacionalismo) não é monolítico, mas contraditório. O nacionalismo e o populismo fundamentam-se na "aliança de classes". O movimento da música de protesto, acompanhando o movimento geral da sociedade, reflete assim as contradições desta "aliança". Desta forma é importante investigar como o movimento musical reflete o movimento geral da sociedade, onde estão inseridos os projetos de "arte popular revolucionária". O movimento da música de protesto é um movimento contraditório, "estratificado", em decorrência das contradições político-ideológicas no interior do nacionalismo/populismo. As variadas posições de classe, ideológicas e partidárias dos seus protagonistas estão na base das contradições do movimento.

Chegamos assim ao interior do nosso objeto de estudo, considerado em suas duas instâncias: o discurso (formas de concepção) e as formas de estruturação musical. O discurso em torno da "questão da cultura popular" e da música popular, em especial, é reconhecido a partir do levantamento de documentos referentes aos principais estudos e debates sobre a temática referida, como os promovidos pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e pela Editora Civilização Brasileira. Não julgamos como melhor caminho definir "a priori" o que é "nacional" e "popular" para, à luz dos conceitos formulados, analisar as formas de pensamento no interior da música de protesto. Adotamos uma orientação semelhante à de Marilena Chauí e outros estudiosos que se propuseram a investigar as "maneiras como o nacional e o popular tem sido representados". (36) Desta forma não corremos maiores riscos, como os "riscos teológico-metafísicos permanentes" contidos no discurso "nacional-popular". É nosso objetivo não ultrapassar os limites da investigação sobre as maneiras como a música de protesto - nas duas referidas instâncias - se constitui como "formas de estruturação musical" representantes do nacionalismo e do populismo. Tentaremos, no entanto, apontar para certos limites e equívocos do movimento.

(36) CHAUI, Marilena. O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 95.

Quanto à instância musical propriamente dita (à parte as formas de pensamento sobre as práticas musicais), investigamos as formas de estruturação musical a partir de suas bases sociais e político-ideológicas. Quanto às bases sociais, tratamos de averiguar a posição social dos compositores, intérpretes e agenciadores da música (indivíduos ou grupos) e as peculiaridades sócio-culturais dos elementos constitutivos da linguagem musical (melodia, ritmo, harmonia e instrumentação, basicamente).

No primeiro caso, o da posição social dos compositores, intérpretes e agenciadores, valemo-nos dos pressupostos teóricos desenvolvidos por André Villalobos. O movimento da música de protesto não é exclusivo da pequena burguesia. O movimento é um encontro de camadas sociais diferenciadas e contraditórias que nele atuam. Atuando no mesmo movimento em que o núcleo ideológico - o nacionalismo - é comum a todas, estas camadas criam um repertório musical bastante heterogêneo. Esta heterogeneidade decorre não só das contradições político-ideológicas, mas também das diferenciações e contradições ao nível das culturas destas camadas sociais. Que camadas são estas?

As camadas sociais que estão na base da música de protesto são aquelas constituídas em decorrência da divisão social do trabalho: trabalho produtivo/trabalho improdutivo. A exposição que se segue sobre divisão social do trabalho e manifestação musical fundamenta-se em pressupostos teóricos apresentados por Marx⁽³⁷⁾ e que servem de reflexão para André Villalobos.⁽³⁸⁾

Na divisão social do trabalho, as camadas trabalhadoras ocupam posições diferenciadas, sendo que a divisão fundamental no interior destas camadas é aquela pela qual o trabalho manual separa-se do trabalho intelectual. Ao trabalho manual vincula-se especialmente o trabalhador direto ou imediato, qual seja, trabalhador inserido diretamente na apropriação da natureza, no processo de transformação desta. No outro extremo da divisão do trabalho estão

(37) MARX, Karl. El Capital. Cap. VI (inédito). B. Aires, Siglo XXI, 1974.

(38) VILLALOBOS, André. Nota sobre "trabalho produtivo/trabalho improdutivo" e classes sociais. et alii. Classes sociais e trabalho produtivo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, CEDES, 1978.

alocadas as atividades intelectuais, separadas do trabalho manual.

Como forma de expressão, a arte tem uma instância distinta da produção material, entendida esta como instância vinculada ao trabalho de transformação da natureza. O artista é por excelência, no seu ofício, um trabalhador intelectual, na forma como se constitui historicamente, isto é, como trabalhador independente ou assalariado. O artista, na condição de trabalhador intelectual, distanciado do trabalho manual, direto, ocupa posição privilegiada no processo produtivo. Quanto mais se especializa o artista, mais a sociedade dominante o reconhece como tal no círculo dos trabalhadores intelectuais. É a natureza "não-material" do seu trabalho que permite enquadrar este profissional nas camadas conhecidas como "classes médias". Ele circula basicamente pelos meios de comunicação de massa (rádio, TV e indústria do disco e do filme), pela rede escolar, palcos, casas de espetáculo, salões, galerias e pelas indústrias do livro e do jornal, entidades culturais públicas ou particulares. Nas relações de trabalho desenvolvem-se formas variadas, umas menos e outras mais subordinadas às leis da acumulação capitalista. Entre as formas de trabalho artístico, sobre as quais a produção capitalista não exerce domínio total, está a do trabalhador independente. Neste caso o artista não vende sua força de trabalho ou sua execução/produto ao capitalista. Ele vende sua execução/produto diretamente aos compradores/consumidores. É o que se dá na relação direta entre a produção do "disco independente" e o consumidor, à margem da grande indústria. Uma forma de transição para o trabalho assalariado consiste na venda da execução/produto aos consumidores sob a intermediação de um empresário, que recebe neste caso um "lucro de alienação". É o caso de um cantor que vende o seu show a uma platéia, cabendo-lhe, deduzidos os custos, um percentual sobre os resultados da bilheteria. Excluída a parte do cantor, o intermediário apropria-se da parte sobranante. Noutra situação, pode o cantor estabelecer de antemão um preço fixo pela execução/produto, o que não pode ser ainda caracterizado como assalariamento, pois não se trata de venda da força de trabalho. Ocorrendo perdas, elas serão assumidas exclusivamente pelo empresário. O empresário é o comprador dos "serviços" do cantor, cujo valor é definido antes da execução dos mesmos. A transformação do artista em

assalariado acontece quando ele deixa de vender a sua execução e/ou produto e passa a oferecer a sua força de trabalho, comprada e utilizada com o propósito de valorizar o capital. É o caso dos músicos assalariados de uma orquestra sinfônica empresarial ou de equipes cinematográficas de TV. Porém, há uma forma ainda mais efetiva de inserção da arte no domínio da economia de acumulação ampliada. É na produção fabril que se dá a separação total entre o artista e sua obra, condição a mais favorável à acumulação em larga escala. O produto não é mais vendido ao consumidor no ato de sua execução, como acontece no espetáculo de dança no recinto teatral ou no concerto sinfônico às vistas e ouvidos do expectador/consumidor. Na etapa da acumulação ampliada no campo das artes, o artista como profissional/intelectual, assalariado, separado de sua obra, tem posição idêntica à de qualquer operário. Ambos são assalariados, separados de seus produtos. Permanece no entanto entre eles a separação trabalho intelectual/trabalho manual.

As obras de arte socialmente reconhecidas como tais são as que contam com as mais amplas possibilidades de circularem como mercadorias. E seus produtores são em sua maioria trabalhadores intelectuais situados nas "classes médias". Ao contrário, estão excluídas do conjunto das artes oficiais, das "belas artes", e do processo ampliado de produção de mercadorias as manifestações individuais e coletivas dos trabalhadores manuais do gênero musical, literário, dramático e artesanal, entre outros. Em outros termos, as manifestações culturais que a sociedade dominante não reconhece como artisticamente válidas ocorrem principalmente entre as camadas de trabalhadores braçais e, por isso mesmo, são pouco ou nada valorizadas no mercado. Estas manifestações são também intelectuais, "não materiais", mas estão estreitamente articuladas com o trabalho manual, pois seus produtores são antes de tudo trabalhadores manuais. São milhões de trabalhadores que, integrando as mais variadas camadas do campesinato, do operariado e do setor "serviços", produzem e reproduzem historicamente suas manifestações musicais, organizando-se em grupos de estruturação sócio-cultural a mais variada: escolas de samba, rodas de samba, cordões, blocos, ranchos, bumba-meu-boi, ternos, reisados, conjuntos instrumentais, maracatus, grupos de capoeiras, candomblês, afoxês, congadas, catiras, jongos, variadas formas de cantoria, bailes e "arrasta-pés" (gafieiras, forrós, etc. etc.

Considerando as relações entre divisão social do trabalho e linguagem musical, encontramos três formas básicas de estruturação da música de protesto:

1. a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e da cultura musical produzida nesta esfera da produção;

2. a estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo de músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia;

3. a estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

Da primeira vertente, a da estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores..., participam basicamente os trabalhadores do terciário. A participação operária é inexpressiva.

As vertentes 2 e 3 expressam o confronto entre especificidades de linguagem dos trabalhadores manuais e intelectuais. Cabe analisar a diversidade de linguagem, tendo em vista principalmente as tendências que afetam os músicos da pequena-burguesia sujeitos às variadas influências das correntes musicais no país, de origem interna ou externa. Entre estas influências abordamos de um modo especial a penetração do jazz na linguagem da música de protesto. Esta penetração constitui uma das questões mais polêmicas do movimento da música de protesto, além do confronto com o vanguardismo, o rock e a Jovem Guarda.

Como se pode observar, as três vertentes da linguagem da música de protesto são construídas a partir das seguintes variáveis:

a) o compositor, segundo sua inserção na divisão social do trabalho;

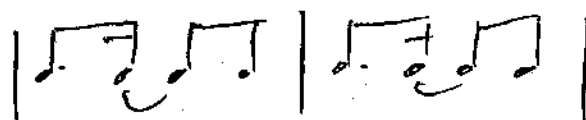
b) o intérprete, segundo sua inserção na divisão social do trabalho;

c) a forma de estruturação musical quanto aos procedimentos melódicos, harmônicos, rítmicos e instrumentais utilizados, no contexto heterogêneo e contraditório das culturas dos trabalhadores e da pequena-burguesia.

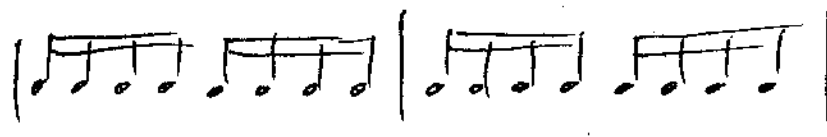
Sobre a posição social dos compositores e intérpretes, sua inserção na divisão social, reportamo-nos aos estudos biográficos.

3. QUADRO DE REFERÊNCIA MUSICAL

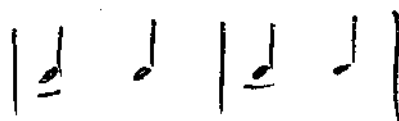
Quanto à forma de estruturação musical, elaboramos um quadro de referência, a partir do qual analisamos auditivamente todas as composições registradas nas trilhas do cinema e no disco. Este quadro de referência é constituído pelas constâncias melódicas, rítmicas, harmônicas e instrumentais das camadas trabalhadoras rurais e urbanas. Os gêneros populares em questão, mais correntes na música de protesto, são: samba, baião, marcha, cantiga, embolada, moda, choro, ciranda, capoeira, candomblé, frevo, batuque, xotes, xaxado, valsa, modinha, toada e reza-de-defunto. Alguns destes gêneros costumam ter várias modalidades, tais como o samba: partido alto, canção, enredo, "de morro" (batedas de morro) e de breque, entre outras. Cada gênero tem suas especificidades rítmicas, instrumentais, melódicas e harmônicas. Por exemplo é típico do baião o uso de sanfona, caixas, pandeiro e triângulo. Choro: violão, flauta, cavaquinho. Samba: surdo, tarol, caixa-clara, pandeiro, tamborim, ganzã, agogô e cuica. Candomblé: os tradicionais atabaques "rum", "pi" e "lé" e o agogô. Capoeira: berimbau, pandeiro e caxixi. Cada gênero tem o seu próprio ritmo, embora possa haver uma base rítmica comum a vários gêneros. Por exemplo, este motivo rítmico é encontrado no baião e no xaxado, entre outros gêneros:



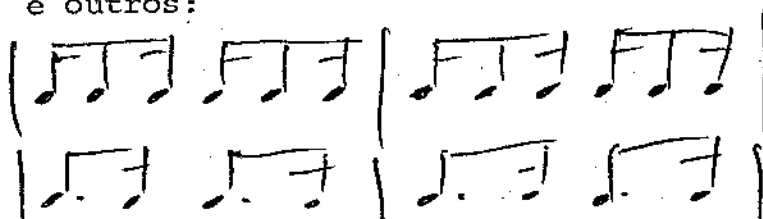
O samba é constituído de uma superposição de vários motivos, como a pulsação em semicolcheias, a cargo geralmente dos tamborins:



a batida fundamental, a cargo do surdo ("marcação")



e outros:



Quanto às propriedades mais significativas da melodia popular, sobressaem os intervalos curtos, em escala diatônica, predominando os graus conjuntos e as notas repetidas, sendo pouco frequentes os intervalos cromáticos. Os intervalos disjuntos mais frequentes são os de 3a. Pouco frequentes são os intervalos acima de 5a. A extensão tonal é de pequenas dimensões, atingindo aproximadamente a mínima de 5a. e a máxima de 11a. nas partes vocais. São comuns as melodias pentatônicas. Os movimentos melódicos são marcadamente descendentes. É típica a terminação mediante/supertônica/tônica, dispensando o movimento mais usual na tradição européia acadêmica (sensível/tônica). As melodias estão sujeitas ainda ao modo, geralmente comum à tradição européia, notando-se inclusive reminiscências de antigos modos gregos.

Falando-se de modo, entramos no campo da harmonia. Além dos modos da música ocidental (maior ou menor), o nordeste legou à música nacional o "modalismo nordestino". José Siqueira e Guerra Peixe são os principais estudiosos deste modalismo que remonta aos modos da antiga Grécia.

Guerra Peixe afirma que 80% do nordeste é modal "branco" e 20%, "negro". O modalismo nordestino "branco", tomando por base a escala de do a do, apresenta as seguintes escalas modais:

- a) a escala de do a do, com a dominante no 4º grau natural e não no 5º;
- b) a mesma escala com fa ;
- c) a mesma escala com sib, sem o fa ;
- d) com o fa e o sib;
- e) a escala de do a do com o mib e o sib;
- f) com mib, lab e sib. (39)

Tendo em vista a classificação do repertório da música de protesto, segundo as três vertentes de estruturação musical, nosso quadro de referência contém ainda conceituações em torno de determinados recursos utilizados pelo nacionalismo musical,

(39) GUERRA PEIXE, César. Entrevista. Rio de Janeiro. 17 de agosto de 1982.

ao nível da música "erudita", que remonta ao Segundo Império. Tais recursos, referentes basicamente à "literalidade folclórica" e ao nacionalismo "essencial", são largamente empregados na música de protesto.

O nacionalismo e o populismo na música de protesto caracterizam-se pela primazia dada à música das classes populares, seja como "documentação", seja como "inspiração", formas existentes já no pensamento de Mário de Andrade. Utilizamos aqui "documentação" com sentido um pouco diverso de Mário de Andrade. Referimo-nos basicamente à primeira vertente: a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida nesta esfera de produção. É o caso do repertório discográfico de João do Valle, do Rosa de Ouro ou d'A Voz do Povo e da totalidade ou segmentos da trilha musical dos filmes Aruanda e Memória do Cangaço (ambos da linha do cinema-verdade), entre outros. O caráter documental está ainda na segunda vertente: a estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo dos músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia.

Esta vertente é marcadamente documental, pois trata-se da descoberta e interpretação do folclore e da contemporânea produção musical de trabalhadores manuais da cidade e do campo. Na ra Leão é a principal representante desta linha de construção da música de protesto, seja interpretando a folclórica Incelença ou o Carcará de João do Vale, entre muitas outras. É porém a terceira vertente a mais característica e difusa da música de protesto: a estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade. É nesta vertente que se utilizam importantes recursos da música "erudita" nacionalista, tais como o da "literalidade" e o da "essencialidade". Os dois procedimentos são objeto de reflexão já nas obras de Mário de Andrade. Reservamos a seção 2.1 do capítulo II para o esboço histórico da escola musical nacionalista. A

qui nos limitamos apenas a uma rápida conceituação.

A "literalidade" geralmente reconhecida como "literalidade folclórica" nos estudos de musicólogos ⁽⁴⁰⁾, consiste na utilização de citações folclóricas na construção musical. Principalmente as primeiras gerações de compositores nacionalistas (até os anos 40) fizeram largo uso das citações. Por exemplo, Vila-Lobos chegou a afirmar-se assim: "o folclore sou eu". Exemplos: sua série de cirandas e a Ária das Bachianas nº 4, construída sobre a cantiga folclórica nordestina "Caicó" (a composição para piano é de 1930 e a orquestração é de 1941). ⁽⁴¹⁾ Esta ária está incluída em Deus e o diabo na terra do sol (Gláuber Rocha) e, numa versão para canto e violão, em Aruanda (Linduarte Noronha). Na música de protesto um dos compositores que mais utilizam citações é Sidney Miller.

A "essencialidade", reconhecida usualmente na expressão "nacionalismo essencial", consiste, como já o observara Mário de Andrade, na utilização de certos processos permanentes de expressão musical popular: normas de compor, processos de cantar, combinações instrumentais, constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, etc., etc. ⁽⁴²⁾ A partir da década de 40 já se percebe uma negação da "literalidade", do uso sistemático de temas folclóricos, e a valorização do nacionalismo "essencial", baseado no estudo do folclore. É o caso de Claudio Santoro e Guerra Peixe. Este é um dos maiores conhecedores das manifestações musicais "in loco". Entre 1949 e 1951, residindo em Recife, faz pesquisas de campo, recolhendo extenso material folclórico, que lhe serve de inspiração em suas obras.

(40) Vide NEVES, José Maria, Música contemporânea brasileira. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1a. ed., 1981.

(41) Trata-se da mesma cantiga interpretada por Milton Nascimento

(42) Vide ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 3a. ed., 1972, p. 165.

A construção musical nacionalista dos anos 40 a 60 caracteriza-se principalmente pela adesão ao neo-classicismo. A estética neo-clássica é adotada por Villa Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Guerra Peixe, para citar os mais expressivos. A retomada dos "reais valores do passado" tem a ver, como observa J.M.Neves, com um posicionamento neo-realista. ⁽⁴³⁾

O marco decisivo da influência neo-realista dá-se a partir da posição do regime soviético frente às correntes cosmopolitas. Os princípios do realismo socialista, conforme o Manifesto de Praga (2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais) ⁽⁴⁴⁾, consagram a cultura nacional, a luta contra as falsas tendências cosmopolitas, como o dodecafonismo, e a educação musical das massas, entre outras recomendações. O realismo-socialista exerce forte influência sobre a música brasileira. J.M.Neves observa que "o nacionalismo brasileiro não é rico, entretanto, de obras que respondem diretamente aos princípios do realismo socialista. Nos dez anos de predomínio absoluto desta escola (a década de 50) e nos anos seguintes (para os compositores que lhe permaneceram fiéis), poucas são as obras apoteóticas à maneira soviética (algumas obras de Francisco Mignone, de Guarnieri, de Guerra Peixe e de Santoro). O nacionalismo brasileiro tenderá preferentemente para o populismo leve que se situa entre Khatchaturian e Kabalevsky e o estilo popularesco norte-americano". ⁽⁴⁵⁾ Além desses compositores russos e do norte-americano Copland, muitos outros sobressaem como modelos para o nacionalismo brasileiro, como Stravinsky (da primeira fase), Manuel de Falla, Béla Bartók e Kodály. Dentre os compositores nacionalistas que contribuem diretamente com a música de protesto sobressaem: Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Lindolfo Gaya e Geni Marcondes.

Como em todos os projetos nacionalistas, uma das questões cruciais para a música de protesto é a sua aproximação com a linguagem cosmopolita. Neste caso, focalizamos de um modo es-

(43) NEVES, J.M. op.cit. p.134

(44) idem, p. 137

(45) idem

pecial a penetração jazzística nas formas de estruturação da música de protesto. O legado jazzístico dá-se através da bossa-nova, que tem uma de suas vertentes integradas ao movimento da música de protesto: a bossa-nova nacionalista.

No quadro de referência fazemos constar os fundamentos da harmonia jazzística e sua assimilação ao samba. É o que tratamos a seguir.

A harmonia jazzística tem por base o acorde de três sons (triade), com notas acrescentadas. O acorde de três sons obedece à mesma estrutura dos acordes de três sons-perfeito maior e perfeito menor - da harmonia clássica. Porém, na prática, não vem sem as notas acrescentadas. O acorde mais freqüente na harmonia de jazz é o acorde de 6a., construído sobre a triade, maior ou menor, acrescida de uma sexta maior. A harmonia jazzística está fundamentada em acordes dissonantes, no que se distingue da harmonia clássica, que tem por base os acordes "perfeitos", isto é, constituídos por intervalos consonantes de 3a. maior ou menor e de 5a. justa, na posição fundamental ou invertida. Além do acorde de 6a., no jazz são empregados os acordes dissonantes de 6a. e 9a., 7a., 9a., 11a., 13a., cuja estruturação contraria freqüentemente os princípios da harmonia tradicional.

Os fundamentos da harmonização no jazz - encadeamento dos acordes e condução das vozes - contrariam certas normas da harmonia clássica. Certas relações harmônicas escapam às regras tradicionais. É o caso das relações harmônicas entre vozes que pertencem a um mesmo naipe ou dois naves combinados: as vozes obedecem ao princípio do movimento direto ou paralelo, enquanto que na harmonia tradicional este movimento tem limites bem precisos.

O encadeamento dos acordes na harmonia jazzística não obedece a todas as determinações da harmonia clássica, pois contraria algumas de suas regras fundamentais como as relativas à falsa relação, ao movimento obrigatório da nota sensível para a tônica e a resolução da dissonância. O distanciamento da harmonia tradicional deu-se de tal forma, no jazz, ao ponto de permitir a aplicação dos princípios da técnica dodecafônica. O "Be-Bop" foi o principal responsável por esta renovação.

A infiltração de elementos jazzísticos na Música Popular Brasileira atinge seu ponto máximo através da Bossa Nova. Fórmulas jazzísticas são aplicadas tanto ao teclado e à orquestração como às vocalizações. Os precursores da Bossa Nova, em grande parte pianistas, utilizam a técnica do "Be-Bop", que marcou o surgimento do jazz moderno da década de 1940. Originariamente, o jazz das primeiras gravações importantes - no estilo "Nova Orleans" - realizadas em 1923, caracterizava-se pela improvisação coletiva. A linha melódica era desenvolvida por dois principais solistas (geralmente duas cornetas). Ao clarinete cabiam os ornamentos, ao trombone o complemento rítmico-melódico. O ritmo era confiado normalmente à bateria, à tuba, ao banjo ou ao piano. A curto prazo, a improvisação coletiva evoluiu para a improvisação individual, cujas primeiras inovações significativas devem-se aos conjuntos criados por Louis Armstrong (primeira grande personalidade do jazz, entre 1925 e 1927).

A improvisação individual incorporou-se definitivamente à natureza do jazz clássico e aos estilos sucessivos. O "Be-Bop" é um destes estilos de improvisação. Assimilado por instrumentistas brasileiros, sua infiltração processa-se de tal forma que suas deformações são também reproduzidas no seio da música popular brasileira. A Bossa Nova "culminou em excessos de estandarização, com efeitos abstrusos seguindo os princípios do "cool-jazz" e com o predomínio da técnica e dos clichês estereotipados do período pós "bop" nos Estados Unidos". (46)

Os elementos jazzísticos encontrados no universo desta pesquisa referem-se a estruturação melódica, harmônica e rítmica e instrumentação.

As influências jazzísticas na melodia manifestam-se basicamente através dos seguintes traços:

1. Melodia não diatônica.

(46) VIDOSSICH, Edoardo. Sincretismos na música afro-americana. São Paulo, Guíron, Brasília, INL, 1975, pág.60.

2. Integração das vozes solistas ou acompanhantes na orquestra (forma anti-contrastante derivada do cool jazz).
3. Subordinação das vozes ao movimento direto ou paralelo.
4. Desenvolvimento do tema em solos de improviso, no primeiro plano.
5. Subordinação da melodia aos esquemas harmônicos jaz sísticos. Comparando a tradicional música popular brasileira com a Bossa Nova, o compositor, arranja dor e violonista Roberto Menescal afirma que:

"Na música brasileira sempre se teve vontade de usar certas harmonias, mas não se usava por falta de conhecimento. Os chorinhos, por exemplo, sempre tiveram aquelas baixarias todas. Só tinham baixarias, porque acordes eles não sabiam. Hoje em dia usa-se a baixaria com o acorde, quer dizer a harmo nia muito mais completa". (47)

A subordinação da melodia à estrutura harmônica é facilmente reconhecida no "Samba de uma nota só" (48). Em alguns me lodistas, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, a influência do jazz não consegue demolir certos componentes da música popular, como os desenhos melódicos de características folclóricas. Mesmo em Tom Jobim observam-se sobrevivências melódicas da modinha e do choro. Sobre a relação entre a estrutura melódica e a harmônica Geraldo Vandré observa que:

"se por um lado uma estrutura mais desenvolvida pos sibilita uma criação melódica mais rica, por outro lado conduz aquele que se preocupa exclusivamente com harmonia a esquemas que restringem a riqueza e a liberdade da melodia em termos de uma comunica ção popular mais expressiva, mais autêntica e cria

(47) Depoimento concedido em 1.8.67. Vide Mello, José Eduardo Ho mem de. Op. cit., pág.145

(48) Neste "samba", Leny Andrade "procura copiar os vocalizes e os malabarismos da cantora Ella Fitzgerald, numa mistura de "be bop" e outros sons" (Vidossich, Edoardo. Op.cit., pág.60).

tiva". (49)

Ao caracterizar a formação da Bossa Nova, sob a influência do jazz, Tinhorão assinala uma fase inicial, a do samba tipo "Be-Bop" e abolerado da década de 40, e a fase do rompimento definitivo com a herança do samba popular, a partir do final da década de 50. Nesta segunda fase, o rompimento com o samba dá-se basicamente através da modificação do ritmo. As características básicas do novo ritmo estão associadas à multiplicação das síncopas, ao deslocamento das acentuações tradicionais e à descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e o do acompanhamento:

"a essa espécie de birritmia originada pelo desencontro dos acentos se daria o expressivo apelido de violão gago, e sobre esse esquema repousaria, basicamente, o acompanhamento dos sambas de bossa nova". (50)

O esquema destas acentuações, que Eumir Deodato⁽⁵¹⁾ atribui a João Gilberto, resulta no abandono da acentuação tradicional incidente sobre cada compasso. Com o novo ritmo deslocam-se as acentuações, que passam a incidir de dois em dois compassos. Os novos desenhos rítmicos, que acompanham o ritmo da melodia, dispensam as baixarias do violão e as seqüências harmônicas quadradas. Atribuindo também a João Gilberto o deslocamento das acentuações, Sérgio Ricardo registra como se dá a sintetização do samba: "ele conseguiu fazer daquela barulheira, três ou quatro batidas de dois em dois compassos, que resolviam todo o problema do repique do samba"⁽⁵²⁾. A desintegração da tradicional acen-

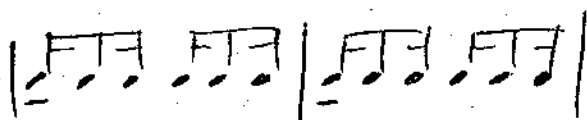
(49) Depoimento concedido em 17.9.68. Vide Mello, José Eduardo Homem de. Op. cit., pág.152

(50) TINHORÃO, José Ramos. Peguna História da Música Popular. Petrópolis, Vozes, 1974, pag.222.

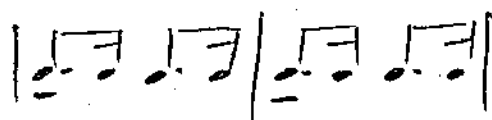
(51) Depoimento dado em 4.9.68. Vide Mello, José Eduardo Homem de. Op. cit., pág. 137 e 144.

(52) Depoimento dado em 10.10.68. Vide Mello, José Eduardo Homem de. Op. cit., pág.141.

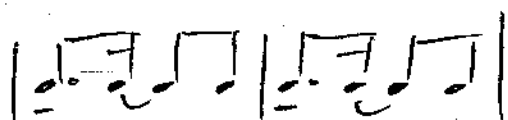
tuação pode ser observada através do seguinte quadro comparativo:



A) primeira fase do samba



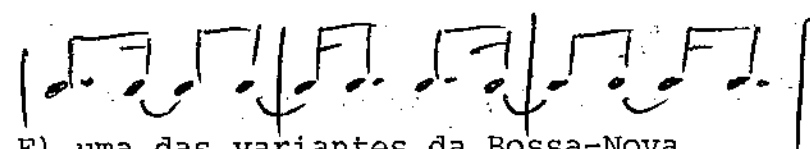
B) segunda fase do samba



C) estrutura rítmica folclórica



D) batida da Bossa-Nova



E) uma das variantes da Bossa-Nova.

Nos exemplos A, B e C observa-se a importância do tempo forte de cada compasso. No exemplo D está demonstrado o deslocamento da acentuação, que deixa de recair sobre o primeiro tempo do compasso seguinte. No exemplo E, dois compassos sucessivos perdem a acentuação sobre o tempo forte. (53)

A vida noturna no Rio de Janeiro contribuiu decisivamente para a formação de conjuntos influenciados pelas orquestras de jazz: "a proliferação das boates, no bairro de Copacabana, exigindo para sua clientela de turistas estrangeiros e dos representantes do chamado *café society* brasileiro um tipo de música de dança mais disciplinada e universal, incentivou a formação de pequenos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria e pistão, que se especializaram num tipo de ritmo misto de jazz e de samba." (54)

(53) Sobre o assunto vide Mendes, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 2a.ed., 1974, págs. 139 e 140.

(54) TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Saga, 1966, pág.25.

A instrumentação mais difusa é a do trio, com a presença obrigatória da bateria e do contrabaixo, aos quais se associa freqüentemente o piano. Desta forma, são substituídos os instrumentos convencionais de percussão. Alguns musicólogos assinalam que o ponto mais importante da influência jazzística está na instrumentação, como a do trio, imitando a técnica dos "boppers".⁽⁵⁵⁾ Uma das inovações da Bossa Nova consiste ainda no uso da escovinha e na introdução da baqueta na bateria. É típico da Bossa Nova a batida da baqueta no arco da bateria. Sobre o papel da bateria na execução, Aloysio de Oliveira relata o seguinte:

"O samba era tocado geralmente por um grupo de instrumentos de percussão: pandeiro, tamborim, cuíca, afochê, agogô, etc.. E quando a bateria tocava sozinha procurava dar a sensação desses instrumentos todos, tocando ao mesmo tempo. A batida da bossa nova simplificou isso tudo. Tornou-se mais suave, numa combinação de bumbo, caixa, pratos e aros da caixa. Junto com a batida do violão, provocava um balanço jamais ouvido em nossa música. E fez mais tarde, pela sua simplicidade, ser de fácil reprodução no exterior, onde antes com pandeiros, tamborins, cuíca (instrumentos que só brasileiros podem tocar) era impossível de reproduzir".⁽⁵⁶⁾

(55) Vide VIDOSSICH, Edoardo. Op. cit., pág. 60.

(56) OLIVEIRA, Aloysio de. Bossa Nova: sua história, sua gente. (álbum discográfico). Philips, pág. 6. Sobre a harmonia do jazz e da bossa nova, vide KOELLREUTTER, H. J. Jazz-harmonia. São Paulo, Ricordi, 1960 e ROCHA BRITO, Brasil E. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de et alii. Balanço da bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 13-36. O texto de Rocha Brito é também de 1960.

4. AS DETERMINAÇÕES POLÍTICO-IDEOLÓGICAS DA MÚSICA DE PROTESTO

Jamais, na história da música popular brasileira, um de seus movimentos recebeu interferências de ordem político-ideológica tão profundas. Esta é uma das características do movimento conhecido como Música de Protesto. As formas de estruturação musical deste movimento encontram explicação nas relações existentes entre elas e as práticas político-ideológicas de orientação populista e nacionalista correspondentes ao projeto de revolução "nacional, democrática e antiimperialista", pré-64.

Fracassadas as tentativas revolucionárias, a Música de Protesto não deixa no entanto de atingir grandes proporções sobre a mesma base ideológica herdada do período anterior. Após o golpe de abril de 1964, a Música de Protesto atinge o apogeu como forma de expressão de determinadas forças sociais, basicamente aquelas que, saídas do fracassado projeto revolucionário, rearticulam suas posições no enfrentamento ao novo regime autoritário-militar. Pelo exposto, o Movimento da Música de Protesto surge no bojo dos movimentos populares pré-64 e adquire amplitude no processo de contestação, sob o regime autoritário. Porém, acompanhando o movimento geral de radicalização, entra em colapso, juntamente com o Movimento Musical Tropicalista, sob a intensa repressão desencadeada a partir do Ato Institucional nº 5.

A tomada de posição no sentido do "comprometimento social" da música já é um fato marcante tão logo se inicia o aguçamento das contradições sociais, a partir da conjuntura do governo Jânio Quadros. "Música participante" e "música engajada" são expressões de um segmento no campo mais amplo da "arte participante"/"arte engajada". As formas de estruturação musical intencionalmente comprometidas com o projeto nacionalista tornam-se cada vez mais difusas e adquirem hegemonia em muitas escolas e conservatórios de música e entre músicos profissionais ou não do campo "erudito" e "popular". A matéria-prima destas formas de estruturação musical é constituída de (ou inspirada em) procedimentos musicais provenientes, sob forma modificada ou não, das camadas populares do campo e da cidade.

A aproximação entre os músicos e os trabalhadores do campo e da cidade, por contato direto ou indireto, é apenas um dos canais de comunicação entre tantos outros. O mesmo se dá na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na poesia ou no teatro. Todo o campo da arte está assim inserido no principal movimento da sociedade, qual seja, o da "libertação nacional", também chamado de "emancipação" ou "autodeterminação nacional", tendo por base o compromisso entre as classes sociais em torno da luta pelo desenvolvimento industrial e a modernização da sociedade. A intensa preocupação em torno das "raízes" de nossa música e de sua utilização na criação musical da pequena-burguesia remonta ao 2º império, passando pela Semana de Arte Moderna (1922), pelos estudos de Mário de Andrade e várias gerações de compositores nacionalistas, dos quais Villa-Lobos é o mais consagrado. Porém as formas de tratamento concedidas às manifestações musicais dos trabalhadores do campo e da cidade, na etapa final da democracia populista, tem suas especificidades. Daí que a Música de Protesto não teria se constituído com a linguagem que lhe é peculiar - fora das determinações sócio-econômicas e político-ideológicas da conjuntura em questão. E isto se dá de forma inédita: a música de protesto é o primeiro movimento de música popular, no país, em que se dá prioridade à sua "função social", concebida sob diversas linhas de pensamento desde a burguês-reformista até a mais radical, informada pela estética marxista. A orientação do movimento da música de protesto, hegemonicamente de esquerda, não se dá sem a influência político-ideológica decisiva que determinados militantes do Partido Comunista exercem sobre o campo da cultura e da arte. Para fundamentar a análise da música de protesto em suas articulações com a superestrutura político-ideológica, recorreremos aos estudos sobre o nacionalismo e o populismo desenvolvidos por Francisco Weffort, Theotônio dos Santos, Florestan Fernandes e Octávio Ianni.

A contradição social principal na democracia populista, está na oposição dos interesses nacionais pelo desenvolvimento industrial independente contra os interesses imperialistas, sob formas de dependência econômica ao capitalismo em escala mundial. Com a formação da democracia populista - a partir da redemocratização que sucedeu ao Estado Novo - as camadas populares, em processo de ascensão política, desenvolvem suas formas de participa

ção principalmente através destas duas formas concretas de manifestação política: o populismo e o nacionalismo. Isto se dá de 1945 a 1964, passando pelos governos de Dutra, Vargas, Juscelino, Jânio e Jango. O populismo é "uma forma predominante de participação popular nas décadas de 40 a 60" (57), tendo como característica fundamental a aliança de classes em torno da luta pelo desenvolvimento industrial e a modernização da sociedade" (58). O projeto nacional desenvolvimentista não se desenvolve sem uma ampla participação das massas: "por força das transformações sociais e econômicas que se associam ao desenvolvimento do capitalismo industrial e que assumem um ritmo mais intenso a partir de 1930, a democracia defronta-se, apenas começa a instaurar-se no pós guerra, com a tarefa trágica de toda democracia burguesa: a incorporação das massas populares ao processo político. O crescimento das cidades e do proletariado lança à vida política amplos contingentes da população e o processo de absorção das massas passa a constituir uma dimensão política essencial do novo período". (59) Para

(57) Francisco Weffort observa que "a primeira forma de manifestação populista de massas - no estilo que será dominante no período democrático e que difere das grandes manifestações em geral comemorativas ou festivas do período ditatorial - foi o "queremismo", designação derivada do slogan ("nós queremos Getúlio") do movimento de opinião organizado por Vargas ao fim da ditadura. É da mesma época o movimento da "Constituinte com Getúlio", do qual participou o PC." (Weffort, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.24)

(58) SANTOS, Theotônio dos. Socialismo ou Fascismo. Buenos Aires, Ediciones Periferia, 1973, p. 230.

(59) WEFFORT, op.cit., p.17. Quanto ao crescimento do operariado, "a industrialização significou a incorporação rápida e maciça de novos contingentes operários ao sistema industrial em formação. Assim, de 83.998 operários existentes no Brasil em 1920, registram-se 254.771 em 1940, 449.084 em 1950 e 1.509.713 em 1960. Os dados, todavia, são mais significativos para São Paulo, onde se concentra atualmente cerca da metade do proletariado industrial brasileiro, e onde o processo de constituição do sistema capitalista de produção se efetuou de modo mais intenso. De 324 estabelecimentos industriais registrados no Estado em 1907, encontramos 4.145 em 1920, 14.225 em 1940, 24.519 em 1950 e 56.383 em 1960. O número de operários empregados nesses estabelecimentos passa de 22.355 em 1907, para 83.998 em 1920, 119.296 em 1930, 272.865 em 1940 para atingir 962.112 em 1960". (RODRIGUES, Leôncio Martins. Conflito industrial e sindicalismo no Brasil. São Paulo, DIFEL, 1966, pag. 104.)

Weffort o populismo é "algo mais complicado que a mera manipulação (das massas) e sua complexidade política não faz mais que ressaltar a complexidade das condições históricas em que se forma. O populismo foi um modo determinado e concreto de manipulação das massas populares, mas foi também um modo de expressão de suas insatisfações". Principalmente depois da renúncia de Jânio Quadros (1961), faz-se cada vez mais intensa a pressão popular sobre o governo pelas Reformas de Base. Weffort assinala a importância das novas formas de ação popular que em alguns casos vão muito além dos esquemas tradicionais: "as freqüentes greves de trabalhadores, a crescente importância dos grupos nacionalistas, a mobilização da opinião pública em torno da temática das reformas de estrutura (em particular a reforma agrária), a extensão dos direitos sociais aos trabalhadores do campo, a mobilização dos camponeses para a organização sindical ou para as "ligas camponesas" de Francisco Julião - são alguns fatos que estavam a anunciar a emergência de um movimento popular de novo tipo"... "Em realidade, o desdobramento dos limites urbanos da manipulação de massas - com o início da mobilização das massas rurais - significava que se começara a deslocar um dos elementos básicos da estrutura do poder - a grande propriedade - o que jamais ousara fazer o populismo em qualquer dos seus momentos anteriores."

Como "liderança de massas" o populismo expressa ao mesmo tempo, e de forma contraditória, as insatisfações das massas e seu poder de interferir na composição das forças políticas bem como a manipulação das massas pelas lideranças políticas. Em seu artigo de 1965, Weffort assinala que a visão liberal constitui o conteúdo básico da concepção em torno do populismo e que "mesmo os ideólogos do nacionalismo não conseguem, apesar de suas proclamações de identificação com o povo, ir muito além desta concepção liberal elitista forjada nos horizontes ideológicos da velha classe média brasileira"⁽⁶⁰⁾. Como expressão de interesses

(60) Idem, p.24-5. O autor comenta o solene desprezo pelas massas nestes "conselhos" que certo liberal dá a quem pretenda êxito na política: "Evite por todos os meios obrigar o povo a refletir. A reflexão é um trabalho penoso a que o povo não está habituado. Dê-lhe sempre a razão. Prometa-lhe tudo que ele pede e abrace-o quanto puder"...as massas tem uma "irresistível tendência para o pulha" (Plínio Barreto. O Estado de São Paulo. 26.1.1947).

da classe dominante, o populismo é uma das principais formas de imobilização política das massas no período democrático. Se por um lado, a aliança entre as classes visa reduzir o poder e a influência dos grupos imperialistas e dos grupos ligados ao setor tradicional da economia, por outro lado, esta mesma aliança é uma forma de evitar as situações de conflito entre as classes assegurando assim o poder burguês. O populismo é a "expressão mais completa da emergência das classes populares no bojo do desenvolvimento urbano e industrial verificado nestes decênios, e da necessidade, sentida por grupos dominantes, de incorporação das massas ao jogo político"... (61)

Na análise dos fatores que permitem o êxito da "revolução burguesa" no Brasil, Florestan Fernandes aponta a "ambiguidade dos movimentos reformistas e nacionalistas de cunho democrático-burguês e a fraqueza do movimento socialista revolucionário, com forte penetração pequeno-burguesa e baixa participação popular e operária". (62) Contrariamente às ilusões que abriam falsas perspectivas reformistas e democráticas, o desenvolvimento interno do capitalismo conduz a sociedade em outra direção: "ele não comportava uma burguesia heróica e conquistadora; e tampouco podia alimentar qualquer espécie de igualitarismo, de reformismo ou de nacionalismo exaltado de tipo burguês"... "Em determinado momento a burguesia brasileira realizou o seu movimento histórico de uma forma que é especificamente contra-revolucionária (em termos do padrão democrático-burguês clássico de revolução nacional) e envolve uma ruptura com todo o arsenal ideológico e utópico inerente às tradições republicanas da mesma burguesia". (63)

O nacionalismo é o núcleo ideológico do populismo, da "política de massas". O populismo é uma expressão tópica, localizada (as lideranças populistas surgem nas regiões de maior expressão urbano-industrial), da ascensão das massas, enquanto o nacio

(61) WEFFORT, F. op. cit.

(62) FERNANDES, Florestan. A Revolução Burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar, 1975

(63) Ibidem

nalismo é uma expressão global da democracia. A partir de 1950, com o governo Vargas, o nacionalismo torna-se uma ideologia oficial do Estado. E neste governo é que se obtém o único resultado de vulto do nacionalismo: o monopólio estatal do petróleo. A ideologia do nacionalismo nasce dentro do Estado ou em associação com o Estado. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão do Ministério da Educação criado em 1955 (governo Kubitschek), é a mais importante agência ideológica do nacionalismo até 1964. O nacionalismo, como ideologia da "substituição de importações", envolve amplos setores, desde os trabalhadores rurais e os operários até a burguesia nacional. Segundo Otávio Ianni, a esquerda brasileira não escapou das coordenadas e da iniciativa estabelecidas pelos setores de vanguarda da classe dominante. O modelo de "substituição de importações" é adotado de forma tática pela esquerda, a partir de 1945, como etapa necessária no processo revolucionário brasileiro. "Entretanto, essa posição tática a leva a adotar e emaranhar-se na "política de massas". E torna-se um dos principais elementos da democracia populista. Assim surge o segundo dilema sério da esquerda brasileira: não pôde transformar a política de massas em luta de classes..." (64)

A interpretação do desenvolvimento nacionalista, em suas bases reformistas, pela esquerda é assim comentada por O. Ianni:

"A partir de 1945, no entanto, o reformismo predomina, como orientação política interna. Em plano internacional, a primazia cabe à luta contra o imperialismo norte-americano, cujo ponto de apoio interno é considerado o latifúndio. Assim, a luta pelas reformas de base é encarada como caminho mais eficaz para atingir simultaneamente os interesses dos latifundiários, setores da burguesia comercial e os imperialistas. Para desenvolver essa campanha, o PC favorece e estabelece a aliança entre operários, setores da

(64) IANNI, Octávio. O colapso do populismo no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 3a. edição, 1975, pág. 93.

classe média, estudantes universitários, intelectuais, políticos populistas, militares e, principalmente, setores da burguesia nacional. Essa interpretação do desenvolvimentismo nacionalista supunha que os interesses de setores ponderáveis da burguesia industrial pelo mercado interno a colocava em antagonismo com os grupos latifundiários, importador e imperialista. Assim, a frente única, acertada entre esquerda e burguesia, poderia conduzir a luta pelo progresso econômico, a democratização crescente e as conquistas da classe operária". (65)

Inspirando as linhas básicas de ação de diversas organizações de esquerda (principalmente o PC), bem como de sindicatos, organizações camponesas e estudantis, o nacionalismo tem como fundamento a idéia de povo - comunidade, mascarando a contradição entre as classes. Desta forma, a esquerda, ao adotar um projeto de independência nacional, sem propor a ruptura concomitante das relações de dominação de classe, permanece nos estreitos limites do projeto nacionalista burguês reformista. Na concepção de "nação" e "povo" está presente a idéia de uma comunidade de interesses solidários. Ao obscurecer o sentido de classe da emergência política das massas, a formação do proletariado no bojo do desenvolvimento capitalista, os nacionalistas, e com eles as massas populares, são derrotados sob o golpe de abril de 1964. Ao comentar este "notável equívoco", F. Weffort faz esta interpretação: "Confiantes em que o povo estava a seu lado jogaram todas as suas esperanças no Estado ... Na ótica pequeno-burguesa do populismo nacionalista as intenções de representação geral do Estado obscureceram completamente sua realidade como instrumento de dominação. E a mitificação foi tão longe que a grande premissa de sua estratégia política nos últimos anos do governo Goulart foram, por mais estranha que pareça, exatamente os militares. Ou seja, colocaram no setor do Estado encarregado de preservá-lo a "esperança" de garantir a estratégia que chamavam revolucionária. Os nacionalistas, e com eles o conjunto da esquerda brasileira, não apenas se fascinaram pelo Estado como tal, mas também pelos seus traços o-

ligárquicos. Deixaram-se fascinar também pela sistemática oligárquica dos arranjos e compromissos dentro do parlamento e do jogo dos partidos dominantes. Sobretudo, tentaram representar as massas jogando oligarquicamente acima deles, e assim preparavam sua própria "traição" pelas massas. Incapazes de organizar com autonomia os movimentos populares e mantendo com as massas um vínculo unilateral de inteção, perderam toda independência real perante o jogo entre os grupos dominantes".⁽⁶⁶⁾

(66) WEFFORT, F. O populismo na política brasileira. Op.cit., p. 43.

5. A MÚSICA DE PROTESTO EM QUESTÃO, HOJE

Nesta pesquisa, tomamos como dadas determinadas definições e construções sobre o populismo e o nacionalismo como formas de expressão político-ideológicas da democracia pré-64. No entanto, optamos por não determinar a priori nenhuma definição ou construção acabada em torno do que é ou não é "nacional" e "popular" na produção musical. Seguimos assim a mesma orientação que Marilena Chauí e demais estudiosos adotaram nas pesquisas sobre as "maneiras como o nacional e o popular tem sido representados" nos campos da Filosofia, Música, Literatura, Artes Plásticas, Teatro, Cinema e Televisão.⁽⁶⁷⁾ Não podemos partir de nenhuma concepção sobre o "nacional" e o "popular", como instrumento de fundamentação teórica para o estudo da música de protesto, pois isto significa um risco muito grande de cairmos nos equívocos, ambigüidades e "riscos teológico-metafísicos permanentes" contidos no discurso "nacional-popular". Pretendemos sim investigar o movimento da música de protesto, de um lado, como representações que os intelectuais e músicos elaboram em torno do "nacional" e do "popular" na produção musical e, de outro lado, como linguagem, em seus componentes rítmicos, melódicos, harmônicos e instrumentais, ao nível das determinações do nacionalismo e do populismo. Tais determinações independem da maior ou menor consciência que os músicos tenham sobre elas mesmas no exercício de suas práticas musicais.

Ao iniciar a investigação sobre as representações em torno do "popular" e do "nacional" e das práticas musicais, é necessário que se faça anteriormente uma leitura do que se tem produzido neste campo. De antemão, salta aos olhos a carência de estudos desta ordem no campo da música. A pesquisa tem sido muito mais pródiga nos outros campos da arte, especialmente a literatura, a poesia, o teatro e o cinema.

(67) CHAUÍ, Marilena. O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários. São Paulo. Brasiliense, 1983, pág.95.

O movimento da música de protesto vem recebendo atenção de alguns estudiosos, que lhe reservam algum espaço nos seus trabalhos de investigação. Não há nenhuma obra voltada exclusivamente para este objeto. E os estudos parcialmente voltados para a música tem de um modo geral a poesia, isto é, a letra das canções, como objeto principal. De todos os estudiosos - de nosso conhecimento - que dedicaram maior atenção ao movimento da música de protesto, na tentativa de análise das determinações de ordem político-ideológica, nenhum deles é músico. E nenhum estudo consegue ser sistemático, fundado em um corpo teórico rigorosamente conduzido. As análises tem sido parciais, freqüentemente demolidoras, não dialéticas e tendenciosas, repetindo certas contradições do próprio movimento que investigam. Raríssima é a intenção de análise do movimento da música de protesto como movimento historicamente determinado, necessário, cujas limitações encontram explicação nos próprios contextos. Assim, perdem-se de vista os méritos do movimento, pois ao se extirpar o "joio", a erva daninha, perde-se também o "trigo".

Gilberto Vasconcellos observa que o questionamento através da canção de protesto ocorre, no começo dos anos 60, em duas frentes: contra o escapismo da bossa nova e enquanto catalizador político de setores da pequena burguesia, sobretudo o estudantil. O problema principal observado por G. Vasconcellos parece ser o "despotismo político".⁽⁶⁸⁾ Para o autor a canção de protesto relega em segundo plano a dimensão estética, subordinando despoticamente esta dimensão às exigências imediatas da agitação política. A concepção em torno da função social na música é classificada como "unilateral e esquemática". Andam de mãos dadas "esquematismo político" e "pobreza estética". Sem fazer considerações em torno da "pobreza estética", Heloisa B. de Hollanda e Marcos A. Gonçalves limitam-se a observar que as músicas empenhadas de temática insistentemente nordestina, são mais preocupadas com o "conteúdo" do que com a renovação formal.⁽⁶⁹⁾

(68) VASCONCELLOS, Gilberto. Da redenção do impasse: canção de protesto e tropicália. Música Popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro, Graal, 1977, pág. 40-5.

(69) HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1982, pág. 53.

Outro nível do problema é o da dimensão que Marilena Chauí chama de "educadora". G. Vasconcelos fala em pedagogismo e registra que o compositor diz ao povo como este deve proceder e o diz numa perspectiva de classe média. O diálogo com o povo é assim de natureza elitista e autoritário. Não se sabe exatamente se G. Vasconcelos está se referindo à linguagem estritamente musical ou poética, quando se refere ao que "o compositor diz". Tinhorão também não consegue desvendar o "didatismo" ou "pedagogismo", ao nível da linguagem musical stricto sensu, quando critica a proposta do CPC de induzir o povo. Ele comenta que o CPC tenta falar ao povo com uma linguagem musical que o povo não entende e com a qual o povo não se identifica.⁽⁷⁰⁾ E tenta comprovar com um exemplo pouco adequado: Quem quiser encontrar o amor (Carlos Lira e Geraldo Vandré). Tinhorão não consegue apontar o didatismo ao nível estritamente musical e afirma equivocadamente que a referida música é uma "requintada composição em estilo bossa nova, em desacordo com a realidade das cruas imagens do filme". Ora, o tema do filme (Couro de Gato de Joaquim Pedro de Andrade), apresenta certa influência da música americana apenas na linha melódica. A influência do "blue" está apenas na linha melódica e não na interpretação. É entoada coletivamente, como nos terreiros de samba, e o ritmo executado exclusivamente pela bateria tradicional de escola de samba. Onde está neste caso a linguagem ininteligível, quando até mesmo o "blue" já estava incorporado, há muito, no samba, marcando muitas obras de compositores proletários? Ao tratar da questão da "indução", Tinhorão aponta para a "posição de superioridade" da cultura dos estudantes do CPC, a intenção de "assumir paternalisticamente a direção ideológica do povo, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento".⁽⁷¹⁾ Nesta crítica alusiva à canção, o didatismo não aparece ao nível da linguagem musical, e sim da poética. O próprio J.R. Tinhorão foi talvez o principal crítico musical pertencente a determinada vertente "ortodoxa" e também envolvida com o "didatismo". Holanda H.B. e Gonçalves, M.A. lembram bem que "uma variante da crítica, representada basicamente pelo trabalho do estudioso José Ramos Tinhorão, as-

(70) TINHORÃO, José Ramos. A Bossa Nova e a Canção de Protesto. Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto). Petrópolis, Vozes, 1974, p.229.

(71) Idem, p.229

sumia posições ainda mais "ortodoxas", defendendo a tradição musical popular - o samba, o frevo, o choro, etc. - contra os músicos de classe média, tidos como desvirtuadores dos ritmos e harmonias "autênticos", mesmo que politicamente bem-intencionados".⁽⁷²⁾

Divergindo de Tinhorão, G.Vasconcelos vê de outra forma a linguagem musical "participante" e aponta para as relações entre esta e as formas tradicionais. "A bossa nova, identificada como a expressão do requinte formal, é recusada em nome de um discurso participante que deveria ser inteligível para as massas". O autor reconhece que a intenção se concretizou: "assim, as formas musicais tradicionais (sambão, frevo, baião), reparecem em cena uma temática extraída do morro, do sertão e do Nordeste - regiões onde eram mais ostensivas as contradições sociais. Inclusive os arranjos da canção de protesto privilegiam a base rítmica (o que não ocorre na bossa nova), cuja função ideológica seria catalizar - ao lado da dimensão suasória da letra - o público constituído basicamente de elementos da pequena-burguesia".⁽⁷³⁾ Mas Tinhorão prefere observar apenas sob outro prisma: "os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo bossa nova (o que se tornava uma barreira intransponível)..."

Parece que, para o autor, o didatismo não se efetiva devido à "barreira intransponível" no plano da linguagem. E, diferentemente de G.Vasconcelos, não aponta para a utilização das formas tradicionais pela pequena-burguesia. E o que é pior, Tinhorão parece estreitar de forma radical as possibilidades de percepção e troca de símbolos interclasses. Parece, no entanto, admitir alguma possibilidade ao observar que Edu Lobo e Chico Buarque lançam em 1965/6 "os primeiros produtos bem sucedidos da nova fase". Tais produtos expressam "tentativas de regionalismo sofisticado".⁽⁷⁴⁾ Aliás, Tinhorão, tanto quanto G.Vasconcelos, H.B.Holanda e M.A.Gonçalves, não aponta para a interpenetração nacional/universal no movimento. Não observa que a música de pro-

(72) HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. Op.cit. pág.54

(73) Idem, pág. 87

(74) TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., pág.233.

testo está carregada, embora não seja esta sua forma dominante, de recursos provenientes do jazz, pois confunde-se em determinados momentos com a bossa nova. Tinhorão opõe de forma simplista, linear, não dialética, a "canção de protesto" à "bossa nova". Para ele, a música do CPC é anterior à "canção de protesto". O rompimento com o estilo Carnegie Hall prende-se ao "tom épico" da "canção de protesto" e dos "sambas de participação", "contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965..."⁽⁷⁵⁾ G. Vasconcelos e Holanda Gonçalves também não investigam a presença da bossa nova no bojo da "canção de protesto". No entanto, não deixam de perceber que a "canção de protesto", sob formas musicais tradicionais ("sambão, frevo, baião") remonta ao começo dos anos 60, "agindo em duas frentes: contra o escapismo da bossa nova e enquanto catalizador político de setores da pequena burguesia, sobretudo o estudantil".⁽⁷⁶⁾ Concebem assim o movimento da música de protesto em sua contemporaneidade com a própria bossa nova. Tinhorão, por sua vez não registra no estudo em questão que a crítica à influência do jazz não implica necessariamente na recusa de qualquer recurso jazzístico. Ele limita-se a observar que o esforço de "integração" com os criadores das camadas mais baixas do povo reduzia-se a meras tentativas de "estabelecimento de parcerias" no período pré-64. Talvez, por isso, não dê atenção às formas de estruturação musical que, com alguma ou nenhuma influência da bossa nova, concebemos como o núcleo do movimento da música de protesto já no início dos anos 60.

Os referidos autores observam ainda a problemática ao nível do que Marilena Chauí classifica como "dimensão ideadora", isto é, "nação e povo são mitos, idéias, símbolos, lembranças construídos em vários níveis e em vários contextos com a finalidade de fornecer ao povo e à nação uma auto-imagem na qual possam reconhecer-se e identificar-se e, graças ao auto-reconhecimento e à identificação, agir nacional e popularmente".⁽⁷⁷⁾ G. Vasconcelos observa que na canção de protesto o "povo" é um "fetiche". A

(75) Idem

(76) VASCONCELOS, G. Op. cit., pág. 40

(77) CHAUÍ, M. Op. cit., pág. 96.

"fetichização" do povo consiste basicamente em tê-lo na conta de "entidade histórica" responsável pela mudança. O julgamento da música é feito a partir de "critérios populistas de engajamento". Com base nestes critérios, é "autêntica" a música popular feita por compositores oriundos das camadas mais baixas da população. E a música de classe média passa a ser considerada ruim, alienada.. Para G.Vasconcelos, tal idéia equivocada foi "avivada pelos críticos nacionalistas e populistas".⁽⁷⁸⁾ O autor observa ainda que a "fetichização" atinge a própria canção através da "idéia equivocada de que a canção seria o agente da mudança histórica".⁽⁷⁹⁾ Nesta interpretação, ele adota o ponto de vista que Walnice Nogueira Galvão expõe em seu artigo de 1968, "MPB: uma análise ideológica".⁽⁸⁰⁾ Trata-se da concepção "escatológica" que a autora diz estar presente na canção de protesto. Qual o movimento correspondente no plano musical a esta concepção "escatológica"? G. Vasconcelos, seguindo uma das trilhas críticas tão ao gosto de Haroldo e Augusto de Campos, entre outros vanguardistas, afirma que certa "maneira kitsh de cantar sintoniza-se com a idéia equivocada de que a canção seria o agente de mudança histórica". Ele refere-se especialmente a Nara Leão, lamentando o fato desta cantora ter se despojado de sua "habitual maneira contida" de interpretar. E exemplifica com Funeral de um lavrador. G.Vasconcelos lamenta a "interpretação derramada, expressionista, beirando a teatralização". Lamenta que a denúncia social se faça através da "bombástica exploração dos efeitos, abandonando uma das conquistas mais caras à bossa nova, a saber: a integração do canto na totalidade da música".⁽⁸¹⁾ Como já vimos, Tinhorão associa o tom épico da "canção de protesto" ao rompimento com o estilo Carnegie Hall, mas diverge de G.Vasconcelos, ao interpretá-lo. O crítico afirma que a "canção de protesto", contemporânea da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, expressava "um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país". O "tom épico", no caso, é uma exigência desse tipo de canção.⁽⁸²⁾ Quanto à ideia

(78) VASCONCELOS, G. O protesto pede passagem. Música Popular: de olho na fresta. Op. cit., pág. 86.

(79) Idem, pág. 89.

(80) NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. In: Aparte (rev.), nº 2, maio-junho, 1968.

(81) VASCONCELOS, G. Op. cit., pág. 89.

(82) TINHORÃO, J. B. Op. cit., pág. 222.

lização do "povo", Tinhorão limita-se a apontar para a "onda de ternura paternalista pelo povo sofredor", povo este tomado como tema obrigatório já pelos jovens criadores da bossa nova.⁽⁸³⁾ Mas o que o autor mais critica é a tentativa de parceria dos compositores de "classe média" com criadores das camadas mais baixas do povo. Uma das primeiras tentativas foi a de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros com Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kêti. Como já observamos, Tinhorão insiste na impossibilidade de síntese, de integração, pois considera irredutíveis os níveis de cultura, seja "pela impossibilidade de fusão de seus símbolos", seja porque "os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo bossa nova (o que se tornava uma barreira intransponível)..."⁽⁸⁴⁾

Segundo Tinhorão, os artistas representantes das camadas mais elevadas, verificando a impossibilidade destas tentativas de integração com o povo, abandonam tais tentativas e voltam-se para a realidade de sua própria classe. A essa altura, em 1965/6, é que surgem os "primeiros produtos bem sucedidos da nova fase", as músicas de Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, as quais Tinhorão considera como "tentativas de regionalismo sofisticado". O autor parece ser menos ortodoxo frente a estas tentativas regionalistas, que são também de integração. Mas a integração entre as formas tradicionais, como o samba, e as da "classe média", o autor não só as repugna, como não percebe a sua existência concreta. Esta ortodoxia prende-se às posições que o mesmo já assumia no interior do próprio movimento da música de protesto. É oportuno lembrar aqui algumas palavras suas de 1966. Numa breve apresentação de sua Música popular: um tema em debate, ele justifica a metodologia utilizada ao assumir "reacionariamente a defesa da cultura que melhor representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população, contra a pretendida "evolução" que alguns supõem resultar do encontro dessa cultura com a semi-erudita, ou mesmo erudita, atualmente ao alcance da classe média". E conclui: "...enquanto o que se chama de "evolução", no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continua-

(83) Idem, pág. 230

(84) Idem, pág. 231-2.

rã a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo)".⁽⁸⁵⁾ Tinhorão representa, à época do movimento, os defensores da música "autêntica", uma linha de concepção fundamentada, como observa G.Vasconcelos, em "critérios populistas de engajamento". Mas nenhum dos quatro autores aqui comentados aponta para outras variantes do populismo. Hollanda e Gonçalves também não vão além da verificação da relação entre a "fetichização" do povo e a defesa da "autenticidade de nossas raízes". Eles observam que, com o declínio da bossa nova e a subida ao poder das forças conservadoras, a corrente nacionalista e engajada "encontrava um terreno propício para se desenvolver, especialmente entre o público estudantil, avesso às formas culturais que pudessem ser relacionadas a uma indesejável invasão cultural imperialista".⁽⁸⁶⁾ Nenhum dos autores aponta para o outro lado controvertido deste mesmo populismo. Trata-se da concepção de "autenticidade" fundada não no tradicional, nas formas de expressão musical concretas do "povo empírico ou fenomênico". Uma vertente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes idealiza uma arte revolucionária sem "fetichizar" este povo "empírico ou fenomênico". Não por mitificar este povo, mas por mera necessidade de comunicabilidade, o músico do CPC deve astrar-se na "sintaxe das massas". E nenhuma forma de "música popular" ou "música do povo" é considerada no Manifesto do CPC como digna dessa denominação de popular. Este desprezo é o outro lado da questão que Vasconcelos, Tinhorão, Hollanda e Gonçalves não detectam. O CPC cria outro tipo de "povo-fetichismo", que M.Chauí aponta como "essencial ou real", isto é, "os heróis do exército de libertação nacional e popular (que existem apenas em sua imaginação)".⁽⁸⁷⁾

Ao terminar esta breve apresentação de três estudos mais recentes, chamamos a atenção para o fato de que nenhum deles contém uma reflexão sobre os méritos do movimento da música de protesto. Só de passagem se lê uma única alusão a algum mérito que

(85) TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. Guanabara, Ed.Saga, 1966, pág.6

(86) HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M.A. Op.cit., pág.53

(87) CHAUI, M. Op. cit., pág.91.

o movimento possa ter. Falando da "protest song" nacional, em que se preocupa mais com o conteúdo do que com a renovação formal, Hollanda e Gonçalves consideram que "talvez o maior mérito dessa tendência residisse na readequação semântica da canção brasileira, já que, como notava Augusto de Campos, não era mais possível aguentar as "diluições" da Idade de Ouro da bossa nova, onde a "redundância tinha o nome de dor, amor, flor". (88)

(88) HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. Op. cit., pág.54.

CAPÍTULO II

DOS PARTIDOS ÀS PARTITURAS

1. Radicalização e resistência (1962-1966).....	73
1.1. Os partidos.....	73
1.2. O movimento sindical.....	80
1.3. O movimento estudantil.....	84
1.4. Os movimentos de educação e cultura popular.....	91
1.5. Desmobilização e resistência (pós-64).....	112
2. O impacto do nacionalismo e do populismo sobre a linguagem musical.....	114
2.1. A escola musical nacionalista.....	114
2.2. As vertentes da música de protesto.....	129
3. Contratempos: Rock, Jovem Guarda e Bossa Nova.....	140

CAPÍTULO II: DOS PARTIDOS ÀS PARTITURAS

As formas de estruturação da música de protesto, sob o impacto do nacionalismo e do populismo, acompanham o movimento geral da sociedade. Como parte da superestrutura, elas se explicam no bojo das situações estruturais e conjunturais. A politização da linguagem musical é apenas um componente da politização da sociedade em geral.

Neste capítulo, procuramos abordar a inserção do movimento da música de protesto na sociedade, basicamente em suas relações com instâncias político-ideológicas e culturais, como os partidos políticos, o movimento sindical, o movimento estudantil e os movimentos de educação e cultura popular. Tais relações é que permitem, nos últimos anos da democracia populista, a emergência da música de protesto. Assim, focalizamos basicamente os partidos e referidos movimentos que, na conjuntura anterior ao golpe de abril de 64, constituem-se como principais instâncias de elaboração e propagação da ideologia nacional-desenvolvimentista, atuando inclusive no plano específico da arte e da música, ao nível teórico e/ou prático.

Não nos cabe, nos limites deste estudo, abordar a ação político-ideológica exercida nos últimos anos da democracia populista pela burguesia em direção à conquista do Estado, em 64. Nos abstermos, da mesma forma, com relação à ação político-ideológica desta mesma burguesia no poder, após o golpe. ⁽¹⁾ Tais omissões, as cometemos exclusivamente em função dos limites inerentes ao trabalho de pesquisa. Pois, na realidade, a música de protesto, como componente imbricado com a ideologia da democracia populista, está em contradição antagônica com as forças sociais que conquis-

(1) Sobre a ação político-ideológica da burguesia associada ao imperialismo no Brasil veja-se DREIFUS, René Armand. 1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis, 3a. edição, 1981.

tam o Estado em abril de 64. E só se explica nesta contradição.

Neste capítulo desenvolvemos uma longa trajetória da ideologia nacionalista, desde suas principais agências, os partidos políticos, até o plano estritamente musical, que constitui o objeto deste estudo. Antes de chegar ao campo específico da música de protesto, passamos ainda pelos seus antecedentes históricos, numa tentativa de recuperar certas relações entre a música "erudita" (elemento contribuinte da música de protesto) e o nacionalismo. A seguir apresentamos uma exposição do movimento da música de protesto, considerado na forma como se constituem suas vertentes, a partir da combinação de aspectos sociais e de estruturação da linguagem. E terminamos o capítulo com a exposição de determinados movimentos musicais - como o da jovem guarda - situados no polo antagônico ao da música de protesto. Tais movimentos caracterizam-se pelo não comprometimento com a ideologia nacionalista, podendo constituir-se (o que de fato ocorre) como instrumentos eficazes para a implantação da "cultura do facismo."

1. RADICALIZAÇÃO E RESISTÊNCIA (1962-1966)

1.1. OS PARTIDOS

Ao nível do Estado, há uma estreita relação de compromisso com o movimento cultural nacional-desenvolvimentista até o golpe militar de 64. A principal "fábrica de ideologia" do Estado, na base deste compromisso, é o Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB, vinculado ao MEC.

Criado em 14 de julho de 1955 o ISEB elabora a ideologia nacional-desenvolvimentista no decorrer do quinquênio juscelinista (1956-1961). Caio N. Toledo afirma que, nesta fase, a identidade de perspectivas entre os intelectuais do ISEB é nítida no plano da prática. As diferenças existem do ponto de vista das premissas ou da inspiração filosófica.⁽²⁾ É hegemônica a linha de pensamento fundada na "filosofia existencial" (é extensa a utilização da noção de alienação interpretada sob a influência de variadas correntes desta filosofia). Entre as perspectivas filosóficas do ISEB inclui-se o marxismo, declaradamente adotado por Nelson Werneck Sodré e que tem um peso significativo no pensamento de Álvaro Vieira Pinto. É no entanto em sua terceira fase (período pós-juscelinista, até sua extinção em 13 de abril de 1964, pelo golpe militar), que o pensamento isebiano, acompanhando o movimento político pelas Reformas de Base, passa por uma revisão radical. Esta revisão, realizada por um segmento do Instituto, representa uma crescente "esquerdização" particularmente nos últimos meses do governo João Goulart. Processa-se a crítica ao desenvolvimento juscelinista e à própria ideologia até então consagrada pelo ISEB: o nacional-desenvolvimentismo. Osny Duarte Pereira professor do ISEB, observa em seu estudo de 1963 (O ISEB: o desenvolvimento e as Reformas de Base. Revista Brasiliense, 1963, nº 47, p.23-41) que na administração de JK acentuou-se a crescente internacionalização

(2) TOLEDO, Caio Navarro. ISEB: Fábrica de Ideologias. São Paulo, Ática, 1977, p. 102

da economia brasileira e aumentou a miséria nacional. A ideologia do nacionalismo desenvolvimentista é colocada por O. P. Duarte e por Wanderley Guilherme como ideologia da classe dominante. No único livro editado pelo ISEB após 1960, W. Guilherme expõe sua análise da contradição principal, que está no interior da própria nação e se expressa na "limitação internacional do valor de uso da força de trabalho nacional." O imperialismo não se reduz a um polo externo. Nem toda a burguesia nacional está objetivamente interessada em repelir o imperialismo. (3)

O ISEB oferece seu apoio ao presidente João Goulart, "que passava a acenar com aquelas reformas institucionais, diante do movimento de reivindicações liderado por setores de esquerda." (4)

O ISEB, principal agência ideológica do Estado, ao nível da produção intelectual, influencia e sofre influências dos partidos e movimentos políticos e culturais. Abordamos a seguir alguns aspectos da orientação que os partidos imprimem, especialmente o Partido Comunista Brasileiro-PCB, ao movimento da arte e da música de protesto.

Na relação com os partidos políticos, o movimento cultural e, no interior deste, o artístico e o musical, recebem significativa penetração das linhas de pensamento existentes no interior do PCB. Como observam Hollanda, H.B. e Gonçalves, M.A., o PCB constitui-se numa peça estratégica do jogo de alianças do período Goulart. Sua proximidade em relação ao Estado e o acesso a alguns aparelhos de hegemonia permitem que seu ideário da revolução "democrática e antiimperialista" circule abertamente no debate nacional. (5)

(3) GUILHERME, Wanderley. Introdução ao Estudo das Contradições Sociais. Rio de Janeiro, ISEB, 1963. A Perspectiva teórico-metodológica do autor não chegou a ser dominante no interior do ISEB

(4) TOLEDO, C.N. p. cit. p. 190. O ISEB negara anteriormente seu apoio a Jânio Quadros, que mantinha desconfiança em relação ao Instituto. O ISEB havia se comprometido com a campanha LOTT. A partir daí o ISEB sofre drásticas reduções no seu orçamento (idem, p. 192).

(5) HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 11

A concepção e a prática musical já se constituíam como objeto de reflexão do PCB desde o início do processo de redemocratização. Na revista Para Todos, órgão do PCB criado em 1949 e voltado especialmente para a cultura e a arte, são frequentes os estudos, avaliações e recomendações em torno do movimento musical nacionalista, da luta contra o dodecafonismo "burguês decadente," das atitudes contraditórias de Vila Lobos (1887-1959) com relação às suas próprias obras, etc. O compositor ligado diretamente à Para Todos é Cláudio Santoro, que nela publica o estudo Progresso em música, renegando o dodecafonismo através de reflexões sobre a música revolucionária, à luz do pensamento de Marx, Lenin, Stalin, Kemenov, Lefebvre e Lucaks.⁽⁶⁾ Outros artigos são dedicados à obra de Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri. Para Todos não deixa passar despercebido o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), em torno do qual faz alguns comentários como este: "o Congresso aprovou várias propostas e resoluções que demonstram uma visão clara da importância do folclore como elemento de unidade nacional e da necessidade de preservá-lo contra deturpações e mistificações. Assim o Congresso aceitou como idôneo o fato folclórico que não tenha o característico tradicional (ou seja o fato nascente) desde que nele concorram os demais requisitos, de aceitação coletiva e de essência popular; deu uma definição útil do fato folclórico como "as maneiras de sentir, pensar e agir" das camadas populares; sugeriu a criação de cadeiras de folclore nas Faculdades de Filosofia e nos Conservatórios de Música. Por outro lado, o Congresso deu indicação e normas de pesquisa, que certamente serão de grande ajuda aos folcloristas nacionais... O campo das divergências era enorme, de modo que se pode dizer que, das doze Comissões, somente a de Música Popular, constituída por especialistas, manteve certa organicidade."⁽⁷⁾ E sobre Vila Lobos, que certa vez dissera

(6) SANTORO, Claudio. Progresso em música. In.: Para Todos. N.7, março, 1951, p. 4. Vide o texto, na íntegra, no ANEXO, p. 485

(7) PARA TODOS. O Congresso Brasileiro de Folclore. N. 13 e 14, out/nov. 1951, p. 7.

"o folclore sou eu", o PCB mantém uma posição de apoio crítico. Ainda em 1951, Para Todos comenta o seguinte:

"Há uma parte considerável na obra de Vila Lobos que é testemunho da presença do realismo em nossa música, e onde se reflete com vigor a influência da cultura popular na verdadeira criação artística. Foi de fato com o rico manancial tirado do folclore nacional que a música de Vila Lobos pôde projetar-se no país e no mundo. Esta a razão pela qual o jornal "Lettres Françaises", recentemente, publicou elogios a algumas de suas obras, salientando-se-lhes o conteúdo eminentemente realista, ao mesmo tempo que condenava outras obras suas, de conteúdo abstrato e afastadas da inspiração folclórica. Embora aceitando e aproveitando os motivos rítmicos, melódicos e harmônicos de nossa melhor música e apoiando-se no que ela tem de mais rico, humano e real, a atual incompreensão de Vila Lobos em face de alguns problemas fundamentais da criação artística é lamentável. Ele defende, de fato, uma arte aristocrática, com um soberano desprezo pelas fontes populares. Há quatro meses atrás, Vila Lobos manifestou essa opinião ao escriptor Louis Wiznitzer, numa entrevista em Paris. Já havia bastante tempo para que ele a desmentisse, desmascarando esse provocador barato como fez Paul Eluard. Infelizmente, o desmentido não apareceu; e, silenciando, Vila Lobos endossou aquelas declarações, colocando-se em contradição consigo mesmo e com o sentido mais profundo de sua própria obra. Na entrevista em questão, além de outras barbaridades menores, declara Vila Lobos:

"A música popular não é verdadeiramente música... Se a Arte continua da maneira por que vai, desaparecerá dentro de uns 15 anos. Não haverá mais Arte no mundo." (Claro que isto é verdade em relação à arte decadente a serviço das classes dominantes e do imperialismo). "Outrora, a Arte não se dirigia senão a uma elite culta e preparada para recebê-la. Sem dúvida o povo sempre gostou de divertir-se, é um direito que ninguém lhe tira, e para ele compunha-se em ritmo adequado a dança ou canto para disfarçar a triste

za. Mas a Arte na sua essência tem necessidade de um público refinado. Hoje a tendência é para endereçar toda a Arte ao povo: a pintura torna-se decoração; a música que se compõe é geralmente música popular; a literatura degenera nas expressões fáceis dos romances de cordéis e sensacionalistas. Se isto continuar por muito tempo, se insistirmos em por a Arte ao alcance do povo, não chegaremos a elevar o povo, mas apenas a rebaixar a Arte."

Chega a ser odioso esse exclusivismo de torre de marfim que gostaríamos de acreditar que o escriba fascista tenha adulterado as expressões de Vila Lobos. Mas o fato é que ele não desmentiu nada, e assim fica de pé essa demonstração de medo do povo, essa espécie de néo-aristocratismo do autor das "Bachianas brasileiras."⁽⁸⁾

Já nos anos 60 é intensa a produção teórica em torno da arte em geral e da música em decorrência da intensificação do processo de politização da sociedade em geral e como parte desta, o de politização da cultura popular. Com o aguçamento das contradições entre os interesses nacionalistas, hegemônicos no próprio núcleo do Governo e o imperialismo, o processo revolucionário é reconhecido e organizado pelas forças nacionalistas, o que leva necessariamente à formulação de diretrizes no sentido da "arte popular revolucionária," como um dos "fronts" da luta revolucionária. Quanto às correntes do pensamento marxista aplicado à criação artística, os trabalhos mais importantes são o Manifesto do CPC da UNE, A questão da cultura popular de Carlos Estevam e A cultura popular posta em questão, de Ferreira Gullar. A dissidência no interior do PCB (derivando em PCB e PC do B), em 1961, não traz contudo implicações diretas sobre o movimento cultural e artístico-musical. Este continua permanecendo sob a influência do PCB, cujos intelectuais nem sempre definem linhas de ação cultural unívocas. Além das contradi

(8) PARA TODOS - Vila Lobos nega a própria obra. N. 13 e 14, out./nov. 1951, p. 23.

ções entre Arena e o CPC, elas se estabelecem também no interior do CPC.

A influência do pensamento marxista no que se refere às manifestações artísticas, tem o PCB como canal principal junto aos setores intelectuais e estudantis. A "música de protesto," formada basicamente nestes setores, desenvolve-se em estreita proximidade com as linhas de pensamento do PCB, que exerce, juntamente com a Juventude Universitária Católica-JUC e a Ação Popular-AP, de orientação católica, a liderança do movimento estudantil. É do PCB a orientação hegemônica no Centro Popular de Cultura-CPC da UNE, no Teatro de Arena e no grupo Opinião, entre outros, responsáveis por uma parcela significativa da música de protesto. A produção musical vinculada ao "Cinema Novo, ao teatro e ao disco, conta igualmente com uma expressiva influência e participação do PCB. Os estudos de conteúdo teórico e crítico, relacionados direta ou indiretamente com a música popular, como o Manifesto do CPC e as obras de C. Estevam e F. Gullar são publicados pelas editoras Tempo Brasileiro e Civilização Brasileira. O CPC é desativado pelo golpe de abril. A Editora Civilização sobrevive ao golpe e dá continuidade à sua linha editorial sob as estocadas do regime militar, inclusive o aprisionamento do seu diretor.

No período pré-64, os demais partidos apresentam pouca ou nenhuma penetração no campo específico da arte e música. Porém, todos os partidos e organizações nacionalistas dos partidos burgueses, contribuem para a elaboração e/ou difusão da ideologia do desenvolvimento nacionalista que dá orientação ao movimento da música de protesto. Os partidos e organizações de esquerda, além do PCB, são o PC do B, a Política Operária-POLOP, o Partido Socialista Brasileiro-PSB, o Partido Trabalhista Brasileiro-PTB, as Ligas Camponesas, o Grupo dos 11 e a Ação Popular⁽⁹⁾, entre outros. Os partidos de esquerda, como o PSB e PTB, reúnem-se na Câmara dos Deputados, formando a Frente Parlamentar Nacionalista. E algumas facções de partidos de direita integram também o movimento nacionalista. É o caso das facções nacionalistas da União Democrática Nacional (principal partido da frente direitista - a Ação Democrática-

(9) A posição da Ação Popular - AP no movimento de cultura popular é comentada às p. 95-99 deste estudo.

ca - na Câmara dos Deputados) e do Partido Social Democrata.

Com a implantação do regime militar autoritário, pelo golpe de abril de 64, o movimento da música de protesto rearticula-se sob o estado de repressão. Atos de censura e violência policial abatem-se sobre movimentos e casas de cultura e artistas em geral, obstruindo suas práticas junto aos setores das classes médias e das camadas trabalhadoras do campo e da cidade. A hegemonia do pensamento de esquerda no movimento da música de protesto continua sendo a exercida fundamentalmente pelo PCB. Não conhecemos nenhuma outra influência significativa, ao nível da teoria e da prática organizadas, por parte de outras organizações e partidos que sobrevivem ao golpe ou que se formam após o mesmo (como o PCBR, a ALN, o MR8 e a VPR).

O movimento militar, após o golpe de abril, propõe-se a liquidar a democracia populista, o que já vinha sendo facilitado pelo processo de inserção da economia brasileira na economia internacional desde o governo de JK. "De fato, em 1964, venceu um regime político determinado pela dependência estrutural, que já vinha acentuando anteriormente." (10) O Governo do Marechal Castelo Branco trata de reforçar e ampliar os vínculos externos da dependência. E, por outro lado, "desenvolve uma campanha ideológica e policial contra todas as manifestações da política de massas. Procura destruir as organizações, técnicas, lideranças e ideologias criadas durante a vigência do populismo. Neste plano, as atuações dos governantes destinam-se a eliminar, simultaneamente, tanto as possibilidades do socialismo como do capitalismo de tipo nacional. Em nome da "purificação" (ou modernização) do sistema político-econômico brasileiro, cria-se uma cultura do fascismo." (11) O 1º governo do regime militar começa "purificando" a própria organização do Estado. O Ato Institucional nº 1 suspende parte da Constituição de 1946, estabelecendo, entre outras medidas, a eleição do

(10) IANNI, Octávio. O colapso do populismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3a. ed., 1975, p. 211

(11) idem, p. 212.

presidente e vice-presidente pelo Congresso, a suspensão de certas garantias constitucionais e o poder facultado ao Presidente de cassação de mandatos parlamentares e a suspensão de direitos políticos. A cassação de mandatos e a suspensão de direitos políticos (a de Juscelino Kubitschek, em junho de 64, marca o início do processo) perduram até o último dia do mandato de Castelo Branco. Com o Ato Institucional nº 2 (27 de outubro de 1965) - que suspende as garantias constitucionais e dissolve os 12 partidos políticos existentes - fica demonstrada a inviabilidade da coexistência entre os propósitos do regime militar e a Constituição (Castelo Branco pretendia, após um período de exceção, restaurar a democracia). Ainda no governo de Castelo Branco é estabelecido um novo sistema político-partidário, através do Ato Institucional nº 4 (novembro de 1966) e promulgada uma nova Constituição pelo Congresso em 24 de janeiro de 1967. Os 4 Atos Institucionais, 15 Emendas Constitucionais e 6 Atos Complementares do seu governo concedem ainda poderes ao Presidente para decretar estado de sítio, outorgam à Justiça Militar competência para julgar os civis implicados em atividades "subversivas" e regulam as atividades dos cidadãos com direitos civis suspensos. Tais Atos e Emendas do Governo Castelo Branco constituem, juntamente com o Ato Institucional nº 5 (13 de dezembro de 1968, no segundo ano do mandato de Costa e Silva), constituem a estrutura jurídica que determinará os rumos do regime militar.

É nesta conjuntura de implantação da "cultura do fascismo", que a música de protesto ainda encontra certas possibilidades de manifestação, agora sem mais o respaldo do movimento nacionalista e da "política de massas" que propiciaram sua emergência e significado.

1.2. O MOVIMENTO SINDICAL

A relação estabelecida entre o Movimento da Música de Protesto e os Sindicatos é significativa por expressar as primeiras tentativas de atuação de intelectuais e artistas de "classe média" junto a organizações representativas dos trabalhadores. O Centro Popular de Cultura da UNE, criado em 1962, passa a desen-

volver uma intensa ação cultural no meio estudantil e que atinge também os sindicatos. Nestes o CPC apresenta shows musicais, além de autos e peças de teatro. O propósito de se criar centros de cultura popular nos sindicatos começa a ser colocado em prática. Já em 1962 são criados os CPCs do Sindicato dos Bancários e do Sindicato dos Metalúrgicos, no Rio de Janeiro. (12)

A politização da música popular através da articulação entre o movimento intelectual/estudantil e os sindicatos apenas começa a se esboçar. O processo mal chega a completar dois anos (de 1962 a março de 1964) ao ser interrompido pelo golpe de abril, que liquida a proposta dos CPCs. A repressão volta-se de forma fulminante contra o movimento estudantil e o sindical, desarticulando consequentemente sua ação cultural de cunho nacionalista.

A ampliação do movimento cultural-artístico musical, pela articulação entre setores intelectuais/estudantis e sindicais, é incipiente. A organização cultural dos trabalhadores através dos sindicatos é fraca, como também é fraca a sua própria organização sindical. A classe operária é ainda de formação muito recente. Numericamente são 449.084 operários em 1950 e 1.509.713 em 1960, em todo o país. Em São Paulo são 962.112, em 1960. No Rio de Janeiro o contingente é muito inferior. A fraca organização sindical do proletariado de formação recente leva Leônicio Martins Rodrigues, em estudos de 1966 a 1968, a observar que as exigências salariais ocupavam o centro das preocupações das camadas operárias e que as greves políticas - as que ultrapassam o âmbito das reivindicações restritas a problemas salariais e as condições de trabalho - eram extremamente raras. E registra apenas duas greves que, naqueles dois últimos decênios, "assinalam uma tentativa de intervenção mais rigorosa dos sindicatos nas disputas políticas: a de 5 de julho e a

(12) A excursão do CPC-UNE, durante três meses, por todas as capitais do país (excursão conhecida como UNE-VOLANTE) permite pela primeira vez o contato direto da liderança estudantil com as bases operárias e camponesas, de todo o país, além das estudantis.

de 14 de setembro de 1962, que assumiram a feição de greve geral de 24 horas, visando basicamente pressionar o Parlamento para a formação de um "governo nacionalista e democrático." (13) Embora fraca a sua organização o movimento sindical vive uma experiência decisiva para seu fortalecimento. No mesmo ano das referidas greves políticas nacionais (a de 5 de julho, dirigida pelo próprio Jango, e a de 14 de setembro, a favor do plebiscito), é criado o Comando Geral dos Trabalhadores - CGT. A partir de 1962 a coordenação nacional do movimento sindical torna-se cada vez mais perfeita e são realizados encontros nacionais de líderes sindicais com representantes de todos os Estados. Inicia-se então a sucessão de greves nacionais de vários setores sindicais, como o bancário, o aéreo e o metalúrgico. Theotônio dos Santos faz o seguinte comentário sobre a situação extrema do processo de radicalização: "pela primeira vez, em 1963, Goulart teve contra si, em um momento decisivo em que pedia o estado de sítio ao Parlamento, uma greve operária dos ferroviários da Leopoldina (Estrada de Ferro do Estado) e a oposição do CGT, da Frente Parlamentar Nacionalista, da UNE e de outros setores de massas então reunidos na Frente de Mobilização Popular. Neste momento o "janguismo" perde progressivamente poder de coesão e seu esquema de forças mostra-se dividido sob a pressão da situação geral do país. A primeira fase do processo de radicalização chega a uma situação extrema no período." (14)

O movimento da música de protesto articula-se no interior mesmo dos setores artísticos e estudantis estendendo-se até os sindicatos. Um dos marcos iniciais deste processo é a apresentação de shows musicais nos sindicatos, bem como da produção musical em disco, como O Povo Canta, ou constante nas trilhas dos filmes (como composições de Carlos Lira e Geraldo Vandré em Cinco vezes Favela) e peças de teatro (como as composições, inclusive o hino da UNE, de

(13) RODRIGUES, Leônicio Martins. Conflito Industrial e Sindicalismo no Brasil. São Paulo, DIFEL, 1966, p. 57.

(14) SANTO, Theotônio dos. Socialismo o Fascismo. Buenos Aires, Periferia, 1973, p. 240.

Vinicius de Moraes, no Auto dos 99%) Este processo não se dá fora do movimento geral da sociedade, no qual se insere o movimento sindical. A produção musical "engajada" atinge mais intensamente os sindicatos no momento mesmo em que se inicia o processo de radicalização. 1962 é o primeiro ano do CPC da UNE, bem como o da criação dos CPCs do Sindicato dos Metalúrgicos e dos Bancários no Rio de Janeiro. Em seu depoimento ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea, em outubro de 1978, Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, afirma que "os operários produziam seus próprios textos, adaptações, etc..." no CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André."⁽¹⁵⁾ E na época da implantação deste CPC, a jornalista Regina Montana registra o seguinte, na reportagem publicada em Novos Rumos, nº 174, de 15/21 de junho de 1962:

"Do CPC do Rio, partiu Francisco de Assis para São Paulo a fim de desenvolver em Santo André o movimento de cultura popular. Concentrou suas atividades no Sindicato dos Metalúrgicos e atualmente com os próprios que estão na direção do movimento, chegando eles mesmos a escrever peças, tendo já uma Biblioteca e realizando até espetáculos de Ballet no fim dos quais são abertas discussões"⁽¹⁶⁾

Com o golpe de abril estas formas incipientes de ação cultural, aproximando setores intelectuais, estudantis e operários são desmobilizados. Como parte do movimento cultural pós-64, a música de protesto é reorientada para atingir o público em geral, numa "frente ampla" contra o regime militar. Tal frente ocorre nos mais variados pontos de afluência do público, desde as casas de espetáculo até as gafieiras.

(15) ESTEVAM, Carlos. História do CPC. Depoimento ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea. (1978). mimeo. p. 6. O depoimento é publicado em 1980 em Arte em revista.

(16) A reportagem de Regina Montana está incluída no Inquérito Policial Militar 709: O comunismo no Brasil. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército (editora), 3º volume, 1967, p. 586.

1.3. O MOVIMENTO ESTUDANTIL

O movimento estudantil é o núcleo básico da formação da música de protesto. Sua importância específica dá-se em dois planos: o da produção e o da difusão musical. O movimento depende diretamente da formação dos músicos, ao nível teórico e prático, na condição de compositores, regentes, instrumentistas, arranjadores e intérpretes. Tal campo engloba tanto o ensino oficial, nas escolas e conservatórios da rede pública e particular, quanto o ensino livre, como o dos "cursos livres," o dos profissionais liberais, do tipo "aulas particulares," e mesmo o autodidatismo, desde o aprender "de ouvido" até aquele baseado nos manuais "práticos."

O meio estudantil é o campo específico da transmissão dos ensinamentos da escola musical nacionalista. Esta vem se desenvolvendo historicamente desde o Segundo Império, principalmente através das escolas, conservatórios, academias e institutos de música. Na etapa da formação do nacionalismo desenvolvimentista como ideologia do Estado (getuliano), após o Estado Novo, ampliam-se as bases sociais do nacionalismo musical, que se constitui inclusive como objeto de maior interesse fora do círculo musical. Já nos referimos acima ao interesse do PCB, desde o final dos anos 40, em avaliar os movimentos no campo da música. É no entanto na década de 60, com a radicalização do movimento nacionalista através da "política de massas," que se dá o primeiro movimento de ideologização e politização da música popular, com hegemonia do pensamento de esquerda. Desenvolve-se nos meios estudantis, especialmente o universitário, o principal "front" da luta ideológica no campo da música popular. A estruturação da linguagem da música de protesto conta, no meio estudantil, não só com o apoio direto dos compositores "eruditos" mas também, com a efervescente produção e difusão teórica em torno da cultura e da arte nacional e popular.

Merece atenção especial a vertente científica, no sentido da elaboração teórica ao nível da ciência social, em torno da função social da arte em geral. Neste sentido, a obra de maior vulto

é o Manifesto, do CPC da UNE, no qual se proclama a urgência da revolução bem como a necessidade de se estabelecer e ampliar os "front" da revolução em todos níveis da sociedade, inclusive o da cultura popular. O Manifesto é uma proposta de "arte popular revolucionária," fundada em pressupostos teóricos de Marx, Lenin e Mao Tse Tung, passando também por Che Guevara.⁽¹⁷⁾ No entanto o Manifesto não é uma expressão linear da prática do CPC e nem sua prática é desenvolvida de forma unívoca. Como dissemos, concepções divergentes convivem no âmbito do CPC/UNE. Pretendemos aqui enfatizar o papel do movimento estudantil como catalizador e difusor da criação artístico-musical no bojo do processo de radicalização da sociedade em geral. Outros CPCs são criados ainda no primeiro ano desta experiência, no Rio de Janeiro: os CPCs da Faculdade de Arquitetura, da Faculdade Nacional de Filosofia, da Faculdade Nacional de Direito, da União Fluminense dos Estudantes, da Faculdade de Filosofia da UEG.⁽¹⁸⁾ Conforme levantamento realizado por Sebastião Uchoa Leite, no biênio 1963/4, as iniciativas de difusão cultural partem principalmente dos estudantes com a ramificação dos Centros Populares de Cultura através das diversas Uniões Estaduais dos Estudantes, como as do Rio, Minas, São Paulo, R. G. do Sul, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia. Como já vimos na seção anterior, o movimento começa a ampliar-se em direção aos trabalhadores, sendo criados os CPCs dos Sindicatos dos Bancários e dos Metalúrgicos, no Rio de Janeiro, e o do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em 1962.

A ação cultural do movimento estudantil torna-se viável, em âmbito nacional, em virtude da forte organização dos estudantes. Os estudantes universitários são representados a nível nacional (UNE), estadual (UEE) e local, por grupos de faculdades (Diretório Central dos Estudantes - DCE) e por faculdade (Diretório Acadêmico-DA). A organização dos estudantes secundários tem estrutura semelhante.

A produção e difusão musical no movimento estudantil, realizam-se através de produções discográficas, como as do CPC/UNE (O Povo Canta, Cantigas de eleição e o Auto dos 99%) shows musicais

(17) ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963, p. 114.

(18) LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Ano I, n. 4, setembro, 1965, p. 282-5.

no meio estudantil, sindicatos, ruas e praças, favelas, etc., inclusive durante os comícios e encontros, como a I Mostra de Música Popular realizada pelo CPC-UNE no Teatro Municipal, com a participação dos compositores e cantores que "contribuíram para a formação da autêntica música popular brasileira." (19) A música do CPC está ainda presente de forma bastante significativa nos roteiros de seus filmes, peças e autos. É o caso das trilhas musicais de Cinco Vezes Favela e do Auto dos 99%. A produção discográfica do CPC/UNE, como a cinematográfica, é uma iniciativa inédita, pois inaugura uma linha de produção independente, fora do controle das grandes empresas do disco, na maioria monopólios (Philips, Odeon, etc). A distribuição de discos, como de livros e revistas, é realizada pelo próprio CPC-UNE, que em 1962 já dispõe de representantes e agentes em mais de 50 cidades da Federação. Outra forma extremamente significativa da difusão cultural é a UNE-Volante, que neste mesmo ano percorre todas as capitais do país, durante três meses. E não podemos deixar de registrar o movimento musical, no meio estudantil, através de debates, cursos, palestras, etc, promovidos não só pelos diretórios acadêmicos dos estudantes de música, mas também pelos DAs, DCEs, UEEs, CPCs, etc., vinculados a outros setores, como o CPC da UNE e o DA e o CPC da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (RJ).

As formas de linguagens musical veiculadas pelo movimento estudantil articulam-se com o movimento de radicalização da sociedade em geral e, como parte deste, com o movimento de radicalização dos estudantes, nas suas questões específicas. A Canção do Subdesenvolvido (Carlos Lira e Francisco de Assis), Zé da Silva (Augusto Boal e Geni Marcondes) e Os Azeredos e os Benevides (peça de Vianinha com música de Edu Lobo) são criações sobre temas políticos e sociais mais gerais, enquanto o musical Auto dos 99% (Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes são, entre outros, os compositores) é específico sobre o ensino no Brasil desde a Colônia aos dias atuais. O movimento musical, inseparável da luta mais geral dos estudantes em torno das reformas de base, de cunho nacionalista, e da Reforma Universitária, consagra certas formas de

(19) ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular, p.cit., p.115.

estruturação musical que exigem dos músicos um certo controle de seus impulsos de criatividade e inovação estética. Trata-se da primazia do político-ideológico sobre o estético, no momento histórico em que a revolução é o propósito fundamental. Comentaremos no capítulo III o pensamento oficial do CPC da UNE sobre a arte popular revolucionária conforme o Manifesto de 1963.

Comentamos a seguir o processo das lutas estudantis desde as mais gerais até as específicas. Fora deste contexto não há explicação para a emergência do projeto de "arte popular revolucionária" e da música "engajada," "participante," em particular.

A partir de 1960, a juventude universitária ingressa na luta pelas reformas de base. A RU é concebida como um dos esteios da reforma da sociedade com um todo, pela sua articulação com a luta mais geral contra a latifúndio e o imperialismo.

Em resposta ao Programa de Metas, com o qual JK cria as condições necessárias à associação da economia nacional com o capital externo, a UNE dá início a um programa sistemático de luta antiimperialista.

Já em 1958 a UNE promulga um esboço de Programa do movimento nacionalista, cujos pontos básicos são a defesa da Indústria Nacional, a manutenção do monopólio estatal do petróleo, a proibição a bancos estrangeiros de receberem dinheiro em depósito e a empresas estrangeiras de operarem em seguros, capitalização e serviços de utilidade pública, o controle de remessa de lucros para o exterior, a proibição de financiamento ou garantia de empréstimos, interno e externo, a empresas estrangeiras tendo em vista a criação de indústria de base, a política externa independente, a Reforma Agrária, o apoio à indústria cinematográfica, à imprensa, à indústria do livro, ao rádio e à TV, o incentivo à valorização de nossas tradições, do nosso folclore e das criações artísticas e literárias que focalizam a luta do povo brasileiro pela sua emancipação cultural, social e econômica, a R. do Ensino, a elevação das condições de vida do povo brasileiro, etc.etc.

Em 1962, realiza-se em Curitiba o II Seminário Nacional de RU. Nele são formulados os princípios que vão orientar a luta pela RU. Entre outros princípios, conclui-se que a RU "não passa de uma tarefa de revolução brasileira, de um "front" da luta anti imperialista e popular em que os estudantes estão engajados." A Carta do Paraná dá importância fundamental à democratização do ensino superior, ao acesso das classes populares à universidade. E coloca o estudante como principal agente da transformação da universidade no sentido de alterar a mentalidade liberal-burguesa que a domina. (21)

Na luta pela regulamentação da participação do estudante na direção das universidades, a UNE propõe a representação de 1/3 sobre o total de membros, com direito a voto, dos órgãos de direção da universidade. Na participação dos estudantes deve-se dar preferência ao presidente do DCE, aos presidentes dos DAS, aos representantes de cursos e de turmas. Além da participação dos estudantes na direção das universidades, o Seminário de Curitiba debate a reforma dos currículos e a organização interna do ensino.

Os movimentos mais significativos pela RU em 1962 são a UNE-Volante, na qual o CPC teve um papel de destaque, e a greve por 1/3. A greve universitária paralisa o ensino de maio até agosto, quando é suspensa pela UNE.

A Une-Volante inicia suas atividades em março de 1962, na ocasião em que se realiza o Seminário Nacional de RU em Curitiba. Ela percorre todo o Brasil, tendo Aldo Arantes falado a mais de 200 assembléias gerais de escolas. Fator de consolidação da unidade do movimento estudantil, ela cumpre ainda o seu papel no sentido de eliminar o grande distanciamento que até então existia entre as bases e a cúpula do movimento. Dela resulta em grande

(21) Em carta aberta às UEEs, DCEs, DAS, estudantes e trabalhadores, a UNE, na pessoa de seu presidente, Aldo Arantes, afirma que "a Reforma Universitária se efetivará na medida em que formos povo, em que assumirmos a consciência popular, em que tornarmos a RU como uma das Reformas que o povo exige. A universidade não é problema para as classes dominantes que dela fazem a fonte de sua dominação ideológica sobre as massas populares, que nela fabricam cultura alienada com que justificam cotidianamente a espoliação que exercem. Ela é sobretudo um problema para o povo que se vê alijado de seus direitos à educação."

parte a mobilização que culmina na greve por 1/3. E é através da UNE-Volante que o CPC se espalha por todo o país.

Otávio Lanni, em O colapso do populismo, faz observações sobre a contribuição da juventude universitária no campo das práticas políticas e suas formas de engajamento nas lutas mais gerais, em especial sua aliança com os operários e camponeses.

Otávio Lanni afirma que "o esforço de "purificação" da esquerda brasileira alcançou maiores sucessos no seio da juventude universitária. Aliás, ele nasce com os movimentos da juventude. Mas as atuações da AP e da POLOP são transbordam dos ambientes universitários com dificuldades." Este esforço de "purificação", a que se refere o autor, consiste em "evitar os inconvenientes ou o fascínio da política de massa, lutando por preservar a pureza ideológica, como teoria e prática. A POLOP (Política Operária) e a AP (Ação Popular)- cada uma a seu modo - tiveram essa intenção. O radicalismo marxista-leninista e o radicalismo cristão entram em atividade para corrigir as confusões entre reformismo, oportunismo e revolução."

Otávio Lanni observa como os estudantes, nos anos 60, estabelecem conexões entre a reforma universitária e as transformações gerais da sociedade, entre as relações sociais e políticas específicas da vida acadêmica e as relações vigentes na sociedade nacional. Sobre o engajamento da juventude universitária nas lutas nacionais e reformistas, ele comenta:

"Desde fins da Segunda Guerra Mundial (1944-5) ela estava vinculada à campanha pela anistia aos presos políticos, pela exploração nacional do petróleo, pela democratização das instituições políticas, pela reforma dos sistemas de ensino, etc. Posteriormente, em especial a partir de 1960, liga-se às lutas pelas reformas de base, a começar pela reforma universitária. É a partir da reforma do sistema do ensino superior que a juventude se coloca o problema de reforma da sociedade. É como se o jovem universitário compreendesse a sociedade nacional a partir da situação concreta da Universidade. Esse percurso "dialético" foi amplamente difundido. Dizia-se em 1963:

A situação política nacional, determinando uma crescente mobilização popular, em muito favorece o movimento pela Reforma Universitária, principalmente se soubermos ligá-lo às demais reivindicações do povo brasileiro. (...)

Com efeito, se é certo que o operário ganha uma perspectiva política na maioria das vezes através de suas reivindicações econômicas; se é certo que o camponês pode vir a participar mais ativamente dos problemas do País lutando pela terra, não é menos certo que o quadro aberrante de nosso ensino superior pode servir de instrumento de compreensão das questões mais gerais e importantes da vida nacional. (...)

A aliança com os operários, camponeses, intelectuais progressistas, militares democratas e outras camadas da vida nacional deve ser incrementada na certeza de que, entrelaçando nossas reivindicações, torná-las-emos mais fortes. Esta aliança implica em fazer da reforma agrária bandeira dos estudantes, do mesmo modo que as transformações em nosso ensino possam ser objetiva e subjetivamente aspiração de operários e camponeses; e assim por diante." (22)

O movimento estudantil é um dos "fronts" mais avançados das manifestações nacionalistas. E da mesma forma é o mais significativo para a formação da música de protesto. A desarticulação do movimento estudantil, com o golpe de abril, afeta igualmente o projeto da música "revolucionária" ou "participante." Os Centros de Cultura Popular são desarticulados juntamente com os órgãos de representação estudantil. A própria UNE é oficialmente extinta pelo regime militar, passando a funcionar na ilegalidade.

(22) IANNI, Octávio. O colapso do populismo no Brasil. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1975, p. 110-1. A citação refere-se a Movimento, revista da UNE, nº 12, Rio de Janeiro, 1963, p. 24.

1.4. OS MOVIMENTOS DE EDUCAÇÃO E CULTURA POPULAR

Além do movimento estudantil, os movimentos que mais contribuem para a formação e ampliação do movimento da música de protesto pré-64, são os de educação e cultura popular. Tais movimentos, incentivando as mais variadas formas de participação e integração cultural das camadas populares, promovem a identificação, levantamento, interpretação e utilização das formas de expressão musicais das camadas trabalhadoras, bem como a criação e divulgação musical dos setores "médios," estudantis e intelectuais, entre outros, de cunho nacionalista. Assim é que o Movimento de Educação de Base, através de suas "caravanas," propõe o "recolhimento das legítimas expressões da música, do canto e da dança folclórica, para interpretá-los e desenvolvê-los, ao mesmo tempo que se introduzem os valores clássicos." (23) Os centros e movimentos de cultura popular promovem intensamente, entre outras formas de cultura e arte, a música "folclórica" e "popular." Intelectuais, trabalhadores do campo e da cidade, estudantes, organizações sindicais, associações e núcleos de moradores e organizações eclesásticas, entre outras, com o apoio de prefeituras, governos de Estado e da União, mobilizam-se em torno de projetos de alfabetização e cultura popular. Em 1965, Sebastião Uchoa Leite traça um quadro mais ou menos sintético dos grupos participantes do processo educativo-cultural no biênio 63/64. Transcrevemos abaixo este quadro:

"Apesar de ter avultado no País a importância do método Paulo Freire, o movimento em favor da alfabetização não se restringiu à aplicação do mesmo. Como já foi dito antes, diversos grupos com orientações ideológicas distintas participavam do movimento: entidades culturais estudantis (como o CPC da UNE e os vários CPCs estaduais), entidades estatais (prefeituras, governos de vários Estados, Governo Federal, MEC), entidades religiosas (Confederação Nacional dos Bispos, que lançou o MEB - Movimento de Educação de Base), en

(23) Extraído do item "2.4 - A Educação de Base e a Cultura Popular" do MEB Nacional. Subdesenvolvimento, Educação de Base, Caravanas, Cultura Popular, conforme citação feita por WANDERLEY Luiz Eduardo W. Educar para transformar. Educação Popular-Igreja Católica - Política no Movimento de Educação de Base. São Paulo, mimeo. 1982, p. 327.

tidades universitárias (como o Serviço de Extensão Universitária, SEC, da Universidade do Recife, órgão dirigido pelo professor Paulo Freire). Alguns desses grupos lançaram o movimento no plano nacional, como é o caso do MEB, ou estabeleceram convênios com o Governo Federal, como é o caso do SEC da Universidade do Recife. A verdade é que as campanhas de difusão da cultura popular e a campanha da alfabetização não se localizaram numa só região, mas em todo o País. Tivemos assim, em âmbito nacional, as seguintes realizações e projetos:

1) Movimento de Educação de Base (MEB) da Confederação Nacional dos Bispos.

2) Comissão Nacional de Cultura Popular do MEC.

3) Plano Nacional de Alfabetização (1963) e Comissão Nacional de Alfabetização (1964).

Dessas organizações a única que continua a funcionar é o Movimento de Educação de Base (MEB) da C.N.B., em alguns Estados do Brasil, por ser em princípio, politicamente insuspeito, pois se trata de iniciativa da Igreja Católica para participar dos movimentos de transformação social. Assim o mesmo MEB encontrou pela frente várias dificuldades de subsistência, pois alguns setores radicais do novo regime implantado em abril do ano passado não hesitaram em lançar sobre as autoridades religiosas à frente do movimento a pecha de subversivos. Isto, é claro, fica sem comentários. O Plano Nacional de Alfabetização, fundado em 1963 e transformado em janeiro de 1964 em Comissão Nacional de Alfabetização, paralisou suas atividades, considerado que foi, liminarmente, simples arma de propaganda do governo deposto.

No biênio 63/64, incompleto pela paralisação de quase todos os núcleos de trabalho, encontrava-se o seguinte quadro de atividades no País:

AMAZONAS - Movimento de Cultura Popular (MCP) - organizado por um grupo de estudantes universitários e intelectuais. Objetivos: trabalhos de organização social, alfabetização pelo Método Paulo Freire, espetáculos populares de teatro.

PARÁ - Campanha de Alfabetização - coordenada pela Seccional do Ensino Secundário. Em janeiro/64 encontravam-se em funcionamento cinquenta núcleos de trabalho. Objetivo: aplicação do Método Paulo Freire.

Departamento de Arte Popular (DAP) - da União Acadêmica Paraense. Objetivos: teatro, publicações, pesquisas de elementos para o estudo do folclore.

MARANHÃO - Presença marcante do MEB no interior do Estado. Em São Luís, tentativa de organização de uma campanha de alfabetização.

PIAUÍ - Projetos de fundação de um Centro Popular de Cultura, mas sem grandes possibilidades.

CEARÁ - CPC da União Estadual de Estudantes: teatro, publicações, etc. Tentativa de organização de uma Campanha de Alfabetização pela Seccional do Ensino Secundário.

RIO GRANDE DO NORTE - Campanha da Prefeitura de Natal. Título da Campanha: "De pé no chão também se aprende a ler."

PARAÍBA - Campanha de Educação Popular (CEPLAR), em João Pessoa e Campina Grande: Objetivos: alfabetização, teatro, organização de núcleos populares de cultura.

PERNAMBUCO - Movimento de Cultura Popular (MCP) - criado pela Prefeitura e depois aproveitado pelo Governo do Estado. Objetivos: alfabetização, teatro popular, pesquisas, criação de Praças de Cultura, etc.

Serviço de Extensão Cultural (SEC) criado pela Universidade do Recife. Dirigido por Paulo Freire. Objetivos: difusão e debate de temas brasileiros para o público extra-universitário. Elaboração técnica do sistema Paulo Freire. Pesquisa no campo educacional. Difusão cultural pela Rádio Universidade do Recife.

Movimento de Educação de Base (MEB) - difusão através da Rádio Olinda, do Arcebispado de Recife e Olinda.

ALAGOAS - Centro Popular de Cultura da UEE.

Campanha de Alfabetização em projeto.

SERGIPE - Centro Popular de Cultura da UEE.

Campanha de Alfabetização já em pleno funcionamento.

ESPÍRITO SANTO - Projeto de uma Campanha de Alfabetização.

Projeto de um Centro Popular de Cultura.

BAHIA - Centro Popular de Cultura. Objetivos: difusão do teatro, formação de grupos folclóricos. As atividades se concentram em Salvador e em Feira de Santana.

GUANABARA - Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Objetivos: teatro popular, publicações, estudos e realizações cinematográficas, etc.

MCP - Movimento de Cultura Popular. Objetivos: núcleos de alfabetização nas favelas e bairros populares.

SETER - educação radiofônica patrocinada pelo Governo do Estado.

Plano Nacional de Alfabetização (PNA) - Com ação concentrada no Estado do Rio.

ESTADO DO RIO - Centro Popular de Cultura, em Niterói.

Plano Nacional de Alfabetização, no interior.

MINAS GERAIS - Centro Popular de Cultura da UEE

Secretaria de Cultura Popular - do Governo do Estado.

Associação dos Favelados.

Campanha de Alfabetização, do MEC, ainda em projeto.

GOIÁS - Instituto de Cultura Popular - Órgão estadual que congregou todos os pequenos movimentos. Objetivos: caravanas de cultura, espetáculos de teatro e projetos de uma Campanha de Alfabetização.

BRASÍLIA - Campanha de Alfabetização do MEC. Objetivo: aplicação em escala nacional do método Paulo Freire.

SÃO PAULO - Centro Popular de Cultura da UEE. Objetivo: difusão do teatro em diversas cidades do interior.

Movimento de Cultura Popular - formação de núcleos populares de cultura e alfabetização em larga escala.

Comissão Estadual de Cultura Popular - Órgão do Governo congregando todos os movimentos do Estado. Tentava uma planificação global de aproximadamente vinte movimentos de alfabetização e cultura popular.

PARANÁ - Centro Popular de Cultura - tentativa de abertura para uma frente de alfabetização no interior do Estado.

SANTA CATARINA - Centro Popular de Cultura - planejamento da Campanha de Alfabetização em janeiro de 1964.

RIO GRANDE DO SUL - Secretaria de Cultura Popular -
Órgão do Governo do Estado.

Centro Popular de Cultura da UEE - Inte-
grado no Órgão do governo.

Grupo de teatro experimental.

O quadro acima traçado demonstra, inicial-
mente, que a preocupação com a difusão cultu-
ral entre as massas e com a aplicação de méto-
dos de alfabetização em larga escala não fi-
cou restrita aos interesses de um ou outro Go-
verno do Estado ou mesmo do Governo Federal.
A campanha atingiu todas as zonas do País. É
claro que com maior intensidade nos Estados-
chave da federação, como a Guanabara, São Pau-
lo e Pernambuco. As iniciativas partiram prin-
cipalmente dos estudantes com a ramificação
dos Centros Populares de Cultura através das
diversas Uniãos Estaduais de Estudantes. Mas
pode-se observar também o interesse dos gover-
nos de vários Estados, como Pernambuco, Minas
Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul e tam-
bém da campanha da prefeitura de Natal, no Rio
Grande do Norte. A iniciativa do Governo Fede-
ral esteve presente com o Plano Nacional de
Alfabetização do Ministério de Educação e Cul-
tura e a iniciativa da Igreja Católica com o
Movimento de Educação de Base." (24)

Apresentamos, a seguir, um esboço de algumas agências
significativas do movimento de cultura popular, quais sejam: a Ação
Popular-AP, as Caravanas Populares de Cultura do MEB, o Centro Po-
pular de Cultura de Natal, o Movimento de Cultura Popular de Reci-
fe e o Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio de Janeiro.

1.4.1. A AÇÃO POPULAR

A Ação Popular-AP surge em 1962 de um setor da Juventude
Universitária Católica-JUC. Sua formação resulta de uma ruptu-
ra com a hierarquia da Igreja. (25) Aldo Arantes e Haroldo Lima a-

(24) LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha
crítica. Revista Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, Ano I, n.
4, setembro, 1965, p. 282-5.

(25) Aldo Arantes, eleito presidente da UNE em 1961, é expulso da JUC
nesta ocasião. "A medida, tomada pelo Cardeal Jaime de Barros Câma-
ra, foi justificada como consequência de um questionamento que o
Vaticano teria feito sobre as razões que levaram um membro da JUC
a assinar o pedido de filiação da UNE à União Internacional dos
Estudantes-UIE" (LIMA, Haroldo e Arantes, Aldo. História da Ação Po-
pular: da JUC ao PC do B. São Paulo, Alfa-Omega, 1984, p. 31).

tribuem sua origem à necessidade que "alguns dos principais quadros políticos da JUC" sentiram no sentido de atuar de forma "especificamente política, permanente, prioritária e disciplinada."⁽²⁶⁾ Além disso, cresciam as contradições com a alta hierarquia da Igreja, em sua maioria contrária ao processo de politização e esquerdização crescente de certos segmentos da JUC. Em 1960 a JUC já se constituía como a força mais importante do movimento estudantil. Dela procedendo, a AP cria rapidamente suas bases em nível nacional, para o que muito contribuiu a campanha da UNE-Volante (1962) promovida sob a presidência de Aldo Arantes que, expulso da JUC organizava a fundação da AP. Arantes, A. e Lima H. registram que o cupulismo e o revisionismo dominantes no Partido Comunista do Brasil até 1961 (período de crise que resulta na reorganização do PC do Brasil em 1962 e no estabelecimento de um novo programa que serve de base para a maioria dos quadros agora organizada sob o Partido Comunista Brasileiro) constituem fatores de enfraquecimento do PC do B no movimento estudantil. O espaço ocupado então pela AP, em rápido processo de ampliação de suas bases, é notório: todos os presidentes da UNE de 1961 a 1972 são militantes da AP. A influência da AP é construída de baixo para cima no movimento universitário. A seguir, cria bases no movimento secundarista, contando também com suas boas ligações com a Juventude Estudantil Católica - JEC. Sua penetração no movimento camponês ocorre também desde o início, para o que se aproxima do Movimento de Educação de Base - MEB, recém criado (1961) e que rapidamente se amplia na área rural. A penetração da AP no meio operário é bastante inferior à atingida entre os camponeses.

Saída de uma frente de atuação católica, a AP mantém uma posição filosófica idealista. Seu Documento-Base, aprovado no Congresso de Fundação (fevereiro de 1963), define-se pelo socialismo, pela socialização dos meios de produção, por uma revolução imediatamente socialista no Brasil. Lima, H. e Arantes, A. afirmam que o Documento-Base resvala para a defesa de um socialismo utópico ("socialismo como humanismo"), provavelmente sem ditadura do proletariado, mas que significa também uma "forma de rejeição da tese revisionista da necessidade de consolidação do capitalismo

(26) LIMA, Haroldo e ARANTES, Aldo. Op. cit. p. 35

no Brasil como etapa prévia à revolução socialista." (27)

Com o desencadeamento do golpe de abril de 64, a organização da AP sofre duras conseqüências, como acontece de um modo geral com as lideranças populares, notadamente as do meio operário e camponês. Em 1965, dando continuidade principalmente aos trabalhos no meio estudantil, a AP marca sua liderança na presidência da UNE. O XXVII Congresso (julho/65), que elege Antônio Xavier, marca o início do afastamento entre a AP e o PC Brasileiro e sua aproximação com o PC do Brasil. No mesmo ano, a "Resolução política de 65" define a etapa da Revolução Brasileira como "Socialista de libertação nacional." "Por essa época a AP ainda era uma organização idealista, com elementar e disperso conhecimento do marxismo." (28)

Em que medida a AP contribui para a formação da música de protesto?

Embora sob a liderança de militantes do PC Brasileiro, o CPC da UNE é um órgão realmente subordinado à UNE. Mantendo sua relativa autonomia, o CPC desenvolve um trabalho sem maiores contradições com a presidência da UNE, sob controle da AP. Assim Aldo Arantes fala do CPC, criado em dezembro de 1961, portanto durante o seu mandato à frente da UNE:

"O CPC da UNE contribuiu para a criação artística então verificada, que acompanhava o clima de razoável liberdade que o país vivia. Lançou sementes que muito contribuíram para o futuro teatro político, para a música de protesto e para o cinema novo. Do CPC da UNE participaram, entre outros, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio, João das Neves, Cecil Thiré, Carlos Vereza e Francisco Milani, no campo do teatro; Leon Hirzman e Carlos Diegues na área de cinema; Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, no terreno musical. Depois da UNE-Volante foram criados 12 CPCs nas principais cidades do país." (29)

(27) idem, p. 39

(28) idem, p. 62. Obs: a trajetória ideológica da AP culmina em sua incorporação ao PC do Brasil, em 17 de maio de 1973.

(29) LIMA, H. e ARANTES, A. op. cit- p. 21-2.

No mesmo ano do Congresso de Fundação (fevereiro de 1963) da AP, é elaborado e distribuído para orientação aos militantes o documento AP/Cultura Popular. Trata-se do mesmo ano de lançamentos dos principais estudos em torno da cultura popular: A questão da Cultura Popular e o Manifesto do CPC da UNE, redigidos por Carlos Estevam e A Cultura posta em questão, de Ferreira Gullar.

No documento AP/Cultura Popular, os instrumentos de cultura popular são considerados como "meios de conscientização, politização e organização do povo." (30) Ainda no início, como organização democrática reformista, a AP imprime esta perspectiva política no seu projeto cultural (só a partir de 65 é que se define a nova posição democrática revolucionária (1965) ainda não marxista-leninista).

No documento, cultura popular define-se assim:

"A significação da cultura popular é precisamente entrar em tensão ideológica contra uma dimensão de cultura de uma classe (polarização ideológica na afirmação de uma cultura contra outra). Mas, é como intencionalmente universal que a cultura deve ser dita popular, isto é, uma cultura que permita a abertura das consciências num grau de universalidade crescente. É popular a cultura quando é comunicável ao povo, isto é, quando suas significações, valores, ideais, obras, são destinadas efetivamente ao povo e respondem às suas exigências de realização humana em determinada época, em suma, à sua consciência histórica real. É popular a cultura que leva o homem a assumir a sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário consciente do processo histórico em que se acha inserido. (...)

Um movimento de cultura popular deverá promover a elaboração da cultura com o povo, fazendo-o participante da comunidade cultural, e não criar uma cultura para o povo." (31)

(30) FÁVERO, Osmar (org.) AP/Cultura Popular. In: Cultura Popular e Educação Popular: Memória dos anos 60. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 24

(31) FÁVERO, O. (org.) Op. cit., p. 23-4

A música é um dos "instrumentos de cultura popular" utilizados na conscientização e politização do povo, além da alfabetização, núcleos populares, praça de cultura, teatro, artes plásticas, cinema, publicações, festas populares, festivais de cultura e todos os outros que se propõem à mobilização popular. A arte "tem como objetivo fundamental buscar no próprio povo o sentido puro de sua arte, valorizando-a e interpretando-a." (32) Para o campo específico da música, a AP prescreve:

"Valorização da música folclórica e popular. Como forma de comunicação podem ser utilizados concertos populares, shows, programas de rádio, coretos, retretas, festivais específicos (conforme os costumes característicos de cada região), corais populares, etc." (33)

Quanto às áreas de atuação (setores operário, popular, camponês e estudantil), a AP recomenda as relações com entidades públicas, inclusive com engajamento profissional, respeitando a linha de orientação política e ideológica. Há ainda recomendação explícita para atuação nos CPCs e encontros regionais ou nacionais de Cultura Popular promovidos pelas UEEs e pela UNE, sem vinculação política, recebendo apenas a promoção destas entidades. (34)

1.4.2. AS CARAVANAS POPULARES DE CULTURA DO MEB

As Caravanas Populares de Cultura constituem um veículo do Movimento de Educação de Base - MEB que, no início de 1964, já atinge 14 Estados (Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso) e o território de Rondônia.

Luis Wanderley comenta assim a origem e ampliação do MEB, em estreita articulação com o Estado:

"O MEB constituiu-se na sequência das atividades de educação pelo rádio, promovidas pelo episcopado nas arquidioceses de

(32) idem, p. 27

(33) idem, p. 28

(34) Obs.: O documento AP/Cultura Popular consta, com alguns cortes, do Inquérito Policial Militar nº 709. O Comunismo no Brasil. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército (editora), 39 vol. 1967, p. 588-597.

Natal e Aracaju. Com apoio nestas experiências, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) elaborou um plano de um movimento educativo em plano nacional, que ganhou caráter oficial pelo Decreto 50.370 de 21 de março de 1961, mediante o qual o Governo Federal forneceria recursos - através de convênios com órgãos da administração federal - para serem aplicados no programa da CNBB, através do MEB e utilizando a rede de emissoras católicas, para as áreas do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do País. Posteriormente, ampliou-se a área de ação para as áreas subdesenvolvidas do País como um todo, e o Governo Federal comprometia-se a conceder canais radiofônicos aos bispos para finalidades de educação de base, ademais de autorizar a requisição de funcionários federais e autárquicos para prestar serviços no Movimento." (35)

Na carta-proposta remetida a Jânio Quadros, antes de sua posse, o Arcebispo de Aracaju, D. Távora, formaliza a idéia da CNBB, afirmando que "o nosso drama não é só alfabetizar. Junto a isto há urgência de muito mais. Há urgências gritantes de se abrir aos nossos camponeses, operários e suas famílias, as riquezas da educação de base, fundamental, educação que chamaríamos de cultura popular, a qual tem de fazer o homem despertar para seus próprios problemas, encontrar suas soluções, aprender a comer bem, a defender sua saúde, a manter boas relações com seus semelhantes, a andar com seus próprios pés, a decidir dos seus destinos, buscar sua elevação cívica, moral, econômica, social e espiritual. É esta escola que temos de jogar no seio das populações camponesas e operárias, através de seus métodos próprios já experimentados e vitoriosos."

Através das Caravanas Populares de Cultura o MEB promove contatos diretos, "in loco," com o "povo". Conforme consta do MEB Nacional, "A Caravana" - Caravana Popular de Cultura, esta caracteriza-se por "um grupo capacitado para sua missão e um veícu-

(35) WANDERLEY, Luiz Eduardo W. Educar para transformar. Educação popular-Igreja Católica - Política no Movimento de Educação de Base (MEB), São Paulo, mimeo, 1982, p.45. (Tese de Doutorado na área de Sociologia. Dep. Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP).

lo equipado convenientemente, em contato de 8 a 15 dias com a população de uma cidade, um bairro, um povoado." (36) Luiz Wanderley observa que a idéia das Caravanas tem origem remota nas Missões Culturais Mexicanas e nas Missões Rurais Brasileiras, e ligação mais próxima com as experiências de animação popular no Senegal, local onde em 1962 estagiou um membro da direção nacional do MEB. Os setores compreendidos pela ação das caravanas eram cultural (cinema, teatro, música, folclore, etc.), o de higiene, o de engenharia sanitária, o de associativismo (clubes, sindicatos, cooperativas, artesanatos), o catequético e o de iniciação agrícola. O objetivo de elevação da cultura popular está explícito no referido documento, no qual se faz "um apelo a todos que tiveram oportunidade de cultura e desejam colocá-la a serviço do próximo", e no documento intitulado Subdesenvolvimento, Educação de Base, Caravanas, Cultura Popular. Neste se lê:

"A Educação de Base é apenas um aspecto da Cultura Popular. A Cultura Popular exige a Educação de Base. Na verdade devemos pensar em uma autêntica Universidade Popular, que assegure a elevação do nível cultural do povo." (37)

(36) MEB Nacional. "A Caravana" - Caravana Popular de Cultura. Rio de Janeiro, 1962, mimeo. A citação é extraída de Wanderley.

(37) excerto citado por WANDERLEY, Luiz e extraído do item "2.4 - A Educação de Base e a Cultura Popular" in MEB Nacional - Subdesenvolvimento, Educação de Base, Caravanas, Cultura Popular. Rio de Janeiro, Apostila 2 - Série A.

Observem-se ainda neste mesmo texto as sugestões em torno de programas de cultura popular, em especial no que se refere ao campo da música:

"Criação e manutenção de jornais, pequenas publicações e bibliotecas circulantes, que levem a um aprofundamento das primeiras noções recebidas. Um povo recém-alfabetizado precisa de meios auxiliares que o ajudem a não esquecer o que aprendeu.

.Desenvolvimento de um programa de cooperativas artesanais, que incentivem o aprimoramento do artesanato na comunidade local e regional.

.Recolhimento das legítimas expressões da música, do canto e da dança folclórica, para interpretá-los e desenvolvê-los, ao mesmo tempo que se introduzem os valores clássicos.

.Organização do teatro popular, assim como o rádio, podem ser valiosos meios de desenvolver a cultura e politizar o povo. A televisão é um valioso instrumento para motivar e orientar a cultura popular, principalmente em uma civilização que conquista mais horas de lazer". (38)

Luiz Wanderley aponta para as diferenças de prática teórica em torno da cultura popular, entre as Caravanas/MEB e os Movimentos de Cultura Popular da época. No MEB as formulações eram "limitadas e menos trabalhadas"(...) "Sua concepção oscilava entre elementos que no fundo se identificavam com orientações funcionalistas de entender a cultura como algo autônomo e globalizante que recobre as outras dimensões da vida social, e elementos filosóficos, muitos dos

quais influenciados pelas idéias de Pe. Vaz. Faltava um conhecimento da cultura nacional, com suas análises se fixando mais nos riscos da dependência e colonização culturais e na necessidade de resguardar as raízes da cultura do povo, próprias da formação histórica de nosso país e das quais as comunidades rurais eram depositárias, em grande parte. Foi o impacto do contato direto com a realidade do mundo rural, com as comunidades interioranas, foi a descoberta da capacidade criativa de alunos e monitores nas dramatizações, em seus cânticos e poesias, em seu artesanato, que desvendaram um ângulo novo, desconhecido em sua profundidade mas tido como altamente valioso e que era preciso reforçar como meio básico no processo educativo".⁽³⁹⁾ "... e, se nos textos mais elaborados não transparecem claramente as determinações da cultura, a estratificação cultural (ainda que aqui e acolá haja trechos que tratam desta problemática), a prática denunciava a dominação da cultura dominante, os conflitos de valores e projetos de vida, as opressões das normas de convivência, etc.". ⁽⁴⁰⁾

1.7. O CENTRO POPULAR DE CULTURA DE NATAL

Um dos objetivos do Centro Popular de Cultura de Natal (fundado em 1962) consistia em "promover e incentivar com a ajuda de particulares e dos poderes públicos a democratização da cultura" ⁽⁵⁵⁾. O centro teve expressiva participação na organização do I Congresso de Cultura Popular de Natal, que foi o fato mais relevante de 1963. O Congresso foi realizado pela Campanha "De Pé no Chão Também se Aprende a Ler" (expressão adotada para a Campanha Municipal de Erradicação do Analfabetismo).⁽⁴¹⁾ Uma das realizações mais significativas da Campanha foi a criação das "praças de cultura" (1962), entre as primeiras iniciativas do movimento, aproveitando inclusive a experiên-

(39) Ibidem p. 322

(40) Ibidem p. 326

(41) GÓES, Moacyr de. De pé no chão também se aprende a ler. (1961-1964); uma escola democrática. p. 56.

cia do MCP do Recife. Uma praça de cultura era um conjunto de parque infantil, posto de empréstimo de livros, jornal mural e campo esportivo, que funcionava como teatro de arena. Era também utilizada para feira de livros, discos, artes plásticas, artesanato, exibição de autos folclóricos, retretas e filmes, audição de corais e jograis, debates, etc. Nas primeiras etapas da Campanha predominava a linha de "levar a cultura ao povo". No entanto, desde o início a aproximação com a cultura das camadas de baixa renda constituía um dos propósitos dos Acampamentos Escolares (1961). "Era política expressa da Secretaria Municipal de Educação vincular o Acampamento às organizações populares e lideranças culturais mais expressivas do bairro onde se localizava. Assim, pouco a pouco, surgiam iniciativas comuns entre o Acampamento de Aparecida e o fazedor de imagens Chico Santeiro; entre o Acampamento de Conceição e o Bambelô Asa Branca; entre o Acampamento do Carrasco e os Congos e/ou o Boi-Calemba. Fazendo da escola o centro de desenvolvimento da vida da comunidade, foi fácil trazer os responsáveis e participantes dos conjuntos folclóricos para ministrar a recreação infantil, nos Acampamentos, à base dos autos populares. Isso se fazia sem se gastar um tostão, e, principalmente, preservando a pureza do folclore, que vinha da fonte, diretamente, para o patrimônio cultural das crianças".⁽⁴²⁾ Moacyr de Góes, então Secretário de Educação do município de Natal e principal executor da Campanha, faz uma observação importante sobre a evolução do processo de aproximação dos intelectuais com a cultura das camadas sociais de baixa renda: "De 1961 para 1963, a Campanha fizera um trânsito importante: de uma escola que se limita inicialmente a reproduzir, culturalmente, o sistema, passara a ser uma escola que buscava um modelo

(42) Id. *ibid.*, p. 69

próprio de sistema; de uma escola que pretendia "levar a cultura (a verdade) ao povo", evoluía para uma postura de troca de saberes com o povo. Enfim, a Campanha, aprendendo com o povo, estava no caminho do seu amadurecimento cultural".⁽⁴³⁾ É digno de nota o fato de Chico Santeiro ter sido o escultor (popular) que mais contribuiu para o acervo do Museu de Arte Popular Câmara Cascudo, em Natal. Além das de Chico Santeiro (Natal), peças de Vitalino (Caruaru) compunham também o acervo, que em 1963 já contava com mais de 600 peças, a maioria de artistas das camadas de baixa renda.

1.3. O MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR DO RECIFE

Em setembro de 1963, no terceiro e quarto anos de implantação dos mais importantes movimentos de educação e cultura popular, no país, as organizações de alfabetização e cultura popular do Recife chegam a quarenta e quatro.⁽⁴⁴⁾ Entre estas está o Movimento de Cultura Popular, entidade de direito privado fundada em maio de 1960. No mesmo ano foi realizado o I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular no Recife, no qual o MCP recomenda modos de ação que "transcendem a característica de mera doação de bens culturais produzidos internamente pelo movimento e, a seguir, oferecidos à comunidade como produtos acabados em relação aos quais só cabe o ato de consumo".⁽⁴⁵⁾ Neste sentido, as ações devem caracterizar-se:

"a) pela oferta de assessoramento a esforços criadores de cultura desenvolvidos pelos núcleos de cultura das próprias organizações populares;

b) pela aplicação das várias modalidades de incentivos ao surgimento, ao florescimento e à multiplicação de tais fontes produtoras de cultura popular;

(43) Id. *ibid.*, p. 99.

(44) Id. *ibid.*, p. 48.

(45) Id. *ibid.*, p. 49.

c) pela criação de mecanismos de estímulo e de coordenação capazes de criar interdependências e ajudas mútuas entre as diversas organizações nos seus diversos níveis de existências social, facilitando desse modo que as deficiências de umas sejam completadas pelas potencialidades de outras e permitindo, em últimas análise, que as mais atrasadas encontrem condições favoráveis para ascender ao nível das mais adiantadas". (46)

Foi o Movimento de Cultura Popular do Recife que concretizou a proposta das Praças de Cultura, no que recebeu também a adesão da Campanha de Pé no Chão Também se Aprende a Ler (Natal), que as adotou de forma semelhante. Além do trabalho central de alfabetização, o MCP desenvolveu experiências no campo da arte, com o objetivo de "interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular" (artigo 15 dos estatutos do MCP). Germano Coelho, fundador e presidente do MCP, comenta a aproximação do intelectual com as raízes da cultura brasileira:

"Não nos debruçamos sobre o povo para auxiliá-lo. Nós nos voltamos para o povo para aprender. Quem guardou essas tradições? Não foram as camadas médias e altas da população, mas camadas populares. Isso tinha um valor tão grande quanto, por exemplo, os nossos monumentos artísticos e históricos de 1500 ou 1600, que preservamos. Teríamos que guardar, também os ritmos, a música a maneira simples de encarar as coisas, a cozinha rica de cada tempo, como no São João, com o milho, a pamonha, e as danças, os símbolos e valo-

(46) MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR - RECIFE, PERNAMBUCO. 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular. Plano de ação para 1963, Projeto Editori-

res bem brasileiros. Neste acervo é que teríamos de buscar a inspiração para a poesia, para a arte, para a pintura nacionais. Então, quando convidávamos artistas, poetas, pintores, teatrólogos, intelectuais, para um encontro desses, no Arraial do Bom Jesus, sabíamos que as classes médias e altas pensantes do país iriam encontrar-se com as raízes mesmas da cultura brasileira"(...) "E quem tinha mais a lucrar nesse contato, no ponto de vista de arte, eram os próprios artistas, os intelectuais, os teatrólogos. Eles poderiam criar muito mais brasileiromente na medida em que eles tivessem contato com as nossas raízes populares".⁽⁴⁷⁾

1.9. O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE

O trabalho mais significativo sobre o CPC é certamente o de Manoel Tosta Berlinck.⁽⁴⁸⁾ Sobre a participação estudantil no órgão, o autor lembra-nos que "apesar do CPC ter tido um conjunto de funcionários que eram pagos, contou com uma quantidade muito grande de trabalhadores voluntários. Carlos Estevam estima que em cada 10 membros do CPC, 7 eram voluntários, em geral estudantes universitários que queriam participar da luta nacionalista e em prol da cultura popular".⁽⁴⁹⁾

(47) COELHO, Germano. A universidade aliena, o povo ensina. In: MAURÍCIO, Ivan et alii. Arte popular e dominação (o caso de Pernambuco: 1961/1977). p. 28.

(48) BERLINCK, Manoel Tosta. Um projeto para a cultura brasileira nos anos 60: análise sociológica do centro popular de cultura. Mimeo, s/data.

(49) Ibidem, p. 17.

O primeiro diretor do CPC foi Carlos Estevam Martins, que elaborou a proposta do Manifesto e escreveu a obra A questão da cultura popular.⁽⁵⁰⁾ Seu mandato foi de dezembro de 1961 a dezembro de 1962, quando passou a diretoria para Carlos Diêgues Júnior. Cacá Diêgues dirigiu o CPC por apenas três meses, sendo sucedido por Ferreira Gullar, que permaneceu no cargo por dois anos até a extinção do CPC. O Departamento de Música foi criado em 1962, reunindo, entre outros, Carlos Castilho, Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Geraldo Vandré. Transcrevemos a seguir importante exposição sobre o que foi o CPC:

"Em 8 de março de 1962, o Regimento Interno do CPC foi submetido a uma Assembléia Geral. De acordo com esse instrumento legal, o CPC era o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, regendo-se com autonomia administrativa e financeira. A sua direção era eleita (e poderia ser dissolvida) pela Assembléia Geral de seus membros e a filiação ao CPC era feita em bases individuais.⁽⁵¹⁾ Nesse sentido, pode-se dizer que o "CPC da UNE" nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes: era uma organização administrativa e financeiramente autônoma. Porém, ao mesmo tempo, era o órgão cultural da UNE. A UNE, por sua vez, era um órgão classista que, a partir daquela data, "possuía" um órgão cultural sobre o qual não tinha qualquer controle. Essa ambigüidade não constituiu problema enquanto o movimento estudantil era relativamente coeso. Porém, entre 61 e 64, ele foi rapidamente se segmentando na medida em que seus membros eram arregimentados e até mesmo criavam organizações político-partidárias divergentes. A segmentação política do movimento estudantil, por sua vez,

(50) ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.

(51) Regimento Interno do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

se expressava na UNE e, na medida que isso ocorria, aumentavam as tensões entre as duas organizações. Assim, já em 63, havia um desejo unânime por parte da direção da UNE em subordinar o CPC. Este, por sua vez, resistia, dado que havia nascido independente e politicamente coeso. Essas crescentes tensões, que estavam ligadas à questão mais ampla da hegemonia política no movimento estudantil, nunca se manifestaram sob a forma de censura, mas ocorriam no próprio fazer da UNE e do CPC. Assim, quando a direção da UNE resolveu organizar a segunda UNE-Volante, o CPC não se interessou pelo evento e foi necessário contratar artistas profissionais não pertencentes ao CPC para viajarem com a direção da UNE. (52)

Dadas as divergências políticas entre o grupo que controlava a direção da UNE - especialmente a partir de 63 - e o grupo dirigente do CPC, porque a UNE não dissolveu o Centro Popular de Cultura? Essa medida não se realizou porque, em primeiro lugar, o sucesso do CPC em escala nacional promovia a UNE e, em segundo lugar, porque o grupo político da UNE não possuía recursos - especialmente artistas - à sua disposição para substituírem os já existentes no CPC. Em outras palavras, as atividades do CPC requeriam um saber técnico-artístico que era uma espécie de monopólio do grupo que não pertencia à linha política dos dirigentes da UNE. E tal fato impediu a própria dissolução do CPC pela União Nacional dos Estudantes que, ainda que pertencendo a um grupo político divergente, se beneficiava das atividades do CPC.

Essa dinâmica parcialmente contraditória entre UNE e CPC exigia, por sua vez, que o CPC tivesse uma organização formal clara-

(52) Entrevista com Vinicius Caldeira Brandt.

mente definida.⁽⁵³⁾ Além do mais, por não estar subordinado nem à UNE - ainda que dela fizesse parte - nem a qualquer organização partidária e nem - como ocorreu com o Movimento Popular de Cultura (MPC) do Recife - se articulando diretamente com o Estado, o CPC só tinha uma saída organizacional: operar como se fosse uma empresa prestadora de serviços. E foi assim que ocorreu.⁽⁵⁴⁾ É claro que tal formato organizacional tinha tanto vantagens como desvantagens. Se, por um lado, garantia a autonomia relativa do Centro, por outro criava dificuldades para a obtenção de recursos."⁽⁵⁵⁾

A articulação do movimento musical de protesto com o movimento de cultura popular do CPC da UNE, o Cinema Novo, o movimento do teatro "participante" e outras formas de manifestação, será abordada nos capítulos subsequentes. O movimento da música de protesto se constituiu dentro e fora de tais movimentos, mantendo com estes talvez a sua mais significativa base de criação e difusão.

(53) Não há, pois, como supor um caráter informal e voluntarista à organização do CPC, como quer Vanilda Pereira Paiva. Segundo es autora, "...mesmo no CPC da UNE - onde chegou a haver um organograma com a discriminação de vários setores (teatro, cinema, artes plásticas, filosofia e, posteriormente alfabetização) e a distribuição de chefias - muito pouca atenção foi dada ao aspecto formal da organização. O entusiasmo e a improvisação pareciam suficientes para que o movimento funcionasse a contento de seus promotores. Em geral, cada CPC contava com um diretor e um encarregado para cada setor de atividades sem maiores sofisticções organizacionais. Entretanto, no último ano de funcionamento, o CPC da UNE se organizou em torno de Grupos de Trabalho encarregados respectivamente do Repertório, da Construção do Teatro, de Cinema, de Espetáculos Populares, da Produção de Arte e Cultura e de Reestruturação. Cada Grupo de Trabalho elegia dois membros para o Conselho Diretor que, juntamente com um Coordenador, se encarregava da direção do Centro" (Paiva, 1973, p. 334).

(54) Entrevista com Carlos Estevam Martins.

(55) BERLINCK, Manoel Tosta. op. cit., p. 13-5

Das atividades mais significativas do CPC, no que diz respeito ao intercâmbio dos intelectuais e artistas (profissionais ou em fase de formação universitária)⁽⁵⁶⁾ com os trabalhadores manuais, destacam-se: a apresentação de autos, peças de teatro e shows para operários e público em geral em sindicatos, ruas, praças e outros pontos de concentração popular; a fundação do Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos; a publicação de literatura de cordel; a gravação de um disco (O Povo Canta) em que música e letra expressam o esforço dos músicos do CPC na utilização da sintaxe das massas; a produção do filme Cinco Vezes Favela, que contou com a participação em cena e/ou musical das Escolas de Samba Unidos do Cabuçu e gente das favelas do Borel, do Cantagalo e do Pavão; a descoberta e promoção de artistas das camadas populares como Cartola e Nelson Cavquinho. O movimento cultural do CPC, voltado basicamente para a classe estudantil, já colocava em prática de forma incipiente, como vimos acima, o propósito de estender aos trabalhadores em geral o seu raio de ação. Extinto antes de completar o seu terceiro ano de existência, sua prática achava-se ainda muito limitada pela perspectiva de "levar a cultura ao povo". Atualmente, alguns críticos limitam-se basicamente a comentar os aspectos que consideram "esquemáticos" e "elitistas" através da análise do discurso contido nos documentos da entidade, sem no entanto levar em conta a inexistência de consenso no CPC, quanto à política da cultura e da arte, e as contradições entre a teoria e a prática. Os métodos efetivamente colocados em prática esperam ainda por levantamento e análise mais sistemática.

(56) Deixaram contribuições ao movimento cultural, atuando de forma direta ou indireta sob a égide do CPC: Oduvaldo Viana Filho (fundador), Armando Costa, Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, Billy Blanco, Carlos Castilho de Souza, Rafael de Carvalho, Nelson Lins e Barros, João das Neves, Sargentelli, Ferreira Gullar, Américo Cardoso, Geny Marcondes, Leon Hirshman, Cacá Diegues, Paulo Pontes, Francisco de Assis, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Mendes Campos, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Rocha, Mário Borges, Carlos Monteiro de Souza, Geraldo Vandré, Bebeto e Oscar Niemeyer, entre muitos outros.

1.5. DESMOBILIZAÇÃO E RESISTÊNCIA (PÓS-64)

O movimento cultural pré-64 é violentamente reprimido pelo golpe de abril. A principal agência da ideologia nacional-desenvolvimentista do Estado é extinta: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 14 de julho de 1955 (Decreto nº 57.608) por João Café Filho, é extinto a 13 de abril de 1964, (Decreto nº 53-884) por Paschoal Ranieri Mazzili, logo após a deposição de João Goulart.

O mesmo acontece com os movimentos da cultura popular. São reprimidos e/ou dissolvidos os movimentos e centros de cultura popular vinculados às secretarias estaduais e municipais de educação e cultura, à UNE, aos DCEs e DAS. O Plano Nacional de Alfabetização paralisa também suas atividades, "considerado que foi, liminarmente, simples arma de propaganda do governo deposto." (57) O Movimento de Educação de Base - MEB (da Conferência Nacional dos Bispos) é a única organização que continua a funcionar, por ser, em princípio, politicamente insuspeito, pois se trata de iniciativa da Igreja Católica." (58)

Tal como o movimento geral da cultura e das artes, o movimento musical rearticula-se. Os artistas do CPC da UNE, por exemplo, criam o Grupo Opinião (RJ) que passa a atuar em articulação com o Teatro de Arena (SP).

O movimento da música de protesto persiste através de grupos organizados, como o MPB-4 e o Quarteto em Cy. Individualmente, os compositores e intérpretes associam-se às equipes de teatro, disco e cinema. Mas não conseguem no entanto, reconstituir o entrosamento entre os diversos campos artísticos, como se atingira antes de 64. Da mesma forma, sob a forte censura e repressão, não há mais condições concretas para a ação cultural junto aos trabalhadores. Sobrevive apenas a atuação mais ou menos isolada de músicos das classes populares junto às salas de espetáculo (do teatro comercializado, basicamente), sob a promoção dos intelectuais.

(57) LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, n.4, setembro, 1965, p. 282

(58) idem

Algumas tentativas de aproximação com as camadas populares ocorrem através das gafieiras e, com os estudantes, através dos diretórios acadêmicos.

O movimento da música de protesto amplia-se, atingindo seu apogeu nos anos 65/66. A seguir o movimento se desarticula em decorrência do crescente fechamento do regime militar. Quanto ao plano estritamente musical, o movimento não tem condições concretas para se redefinir na nova conjuntura, em que o Estado militar reprime os movimentos nacionalistas e insere definitivamente o país na ordem econômica e cultural em escala mundial. A música de protesto não sobrevive à escalada universal da música "pop" e da ditadura que se consolida.

Neste estudo nos propomos apenas a abordar o período de formação e apogeu do movimento, o que corresponde aos últimos anos de democracia populista até o final do primeiro governo do regime militar (Castelo Branco: abril/64-março/67). Nos anos subsequentes, 1967/8, o regime desencadeia a mobilização política no interior das Forças Armadas, "cujo ápice corresponde à desmobilização da sociedade civil"⁽⁵⁹⁾. Assim como Caminhando ou Pra não dizer que não falei de flores (interpretada por Vandrê em setembro de 1968, no III Festival Internacional da Canção) representa o desfecho da música de protesto, o Ato Institucional nº 5 (de 13 de dezembro) representa o ponto decisivo do processo de centralização militar do regime. Estes últimos anos (1967/8) não estão inseridos no nosso objeto de estudo.

(59) OLIVEIRA, Eliezer Rizzo. As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969). Petrópolis, Vozes, 1976, p. 66.

2. O IMPACTO DO NACIONALISMO E DO POPULISMO SOBRE A LINGUAGEM MUSICAL

2.1. A ESCOLA MUSICAL NACIONALISTA

Muito se tem escrito e se escreveu sobre o nacionalismo musical brasileiro. Mas sobre as determinações político-ideológicas sobre o mesmo, praticamente nada. Isto é muito grave. Fica-se na música pela música, tratada de forma idealista, o que dificulta e mesmo impede o desenvolvimento musical, ao nível da sociedade em geral, além dos estreitos limites da ideologia burguesa.

O impacto do nacionalismo sobre a linguagem musical "erudita" remonta ao final do século passado. Não está nos propósitos deste estudo reconstruir o percurso deste impacto desde sua origem até a Música de Protesto. Isso é tarefa para uma grande obra, até mesmo impossível de ser esboçada aqui. Nesta linha, veja-se o trabalho de José Miguel Wisnik, O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22, apresentada como dissertação de mestrado à Universidade de São Paulo em 1974.⁽⁶⁰⁾ A "semana de 22" marca o primeiro movimento modernista nas artes, no qual a música mereceu um espaço todo especial, talvez o que tenha provocado maiores polêmicas, como as do caso Guanabarro. Para se ter uma idéia do conflito ideológico à época - cuja conjuntura econômica sustentava-se no "modelo primário-exportador", os movimentos sociais cresciam sob as influências das idéias socialistas (a "semana de 22" ocorre cinco anos após a Revolução Russa e o Partido Comunista do Brasil é criado exatamente em 1922) e os movimentos culturais, sob o impasse nacionalismo/europeísmo - veja-se o teor da crítica de Guanabarro, que irritou-se com todos os "avanguardistas" da Semana, ao ler um "artigo desrespeitoso" de Oswald de Andrade. Ao criticar Villa-Lobos, ao qual atribuía um esforço de se enveredar pelo "caminho tortuoso" do futurismo,

(60) WINISK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Veja-se também, para se ter uma idéia geral das correntes nacionalistas na música, a obra recente de VASCO MARIZ: História da música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1981.

Guanabarro afirma que "a sua música rítmica é puramente africana, sem melodia e sem harmonia, de modo que não resiste à menor análise harmônica sem que o crítico a classifique de disparatado e absurdo." (61) Segundo Wisnik, os pressupostos da linha de pensamento (fundada no formalismo positivista) à qual pertencia Guanabarro ligavam-se a "uma concepção segundo a qual arte e natureza se identificam." (62)

O principal expoente das idéias novas no plano estritamente musical, na Semana, é Villa Lobos, representante por excelência da fase inicial do Modernismo. Mas é Mário de Andrade o maior representante da produção teórica do surto nacionalista que se seguiu à Semana, pelo menos no que refere à música e à literatura. Ele "deixou marcas de influência às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores" (63). Preocupado basicamente com o "papel pedagógico do artista e da subordinação de sua atividade às necessidades sociais de um meio precário", (64) esta linha de interesse marca o seu Ensaio sobre a música brasileira (1928):

"o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação, quer como inspiração, no folclore". (65)

O critério que Mário de Andrade estabelece para se fazer música brasileira é o da "manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características nacionais da raça." E, completando, dá a resposta: "onde que estas estão? Na música popular." (66)

(61) Citação transcrita por WISNIK, José Miguel, op. cit., p.85

(62) WISNIK, J.M., op. cit. 83-91

(63) idem, p. 105

(64) idem, p. 104

(65) ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 3a. ed., 1972, p. 29

(66) idem, p. 20

Porém seu folclorismo não é xenófobo:

"Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalho-namente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa". (67)

À época de M. Andrade a musicologia nacional era ainda incipiente. A coleta de melodias "com espírito científico" fora recentemente iniciada. Não havia como provar a ancianidade das canções populares. A nacionalidade é de formação recente e não é autóctone. Este quadro, como M. Andrade o vê, leva-o a afirmar que "não existem melodias tradicionalmente populares". Além das melodias nascerem e morrerem, com rapidez, pois o povo não as conserva na memória, as manifestações, populares ou não, transformam-se por força das "condições e progresso de feição americana". Estas afirmações estão contidas em outro estudo, escrito em janeiro de 1936 para o Institut International de Cooperation Intellectuelle: A música e a canção populares no Brasil. (68) Em decorrência do nascimento e morte das melodias populares, como a música popular vai ser conservada como documentação, na qual deve se basear o compositor nacionalista? Ainda em 1936, Mário explica:

"Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre

(67) idem, p. 26

(68) ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In _____. Ensaio sobre a música brasileira. Op. cit., p. 164.

certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autoctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do Brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída". (69)

Contemporâneo de M. Andrade, Villa-Lobos é considerado o maior expoente da música nacionalista. No entanto o compositor perde para aquele pensador, no processo de fundamentação teórica da corrente nacionalista. A produção de textos sobre a música nacionalista de autoria de V. Lobos está parcialmente vinculada à sua condição de dirigente da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, no Estado Novo. O clímax de seu ufanismo é atingido, entre outros textos, naquele em que V. Lobos apresenta a canção marcial Para frente ó Brasil, para coro masculino a 2 vozes desiguais com acompanhamento de tambor militar. A canção é de 1931 mas o texto é de 1939, publicado pelo DIP:

"Com um toque de alvorada, o advento da música nacionalista veio despertar as energias raciais adormecidas. Com um toque de clarim na madrugada clara de uma vida nova, os hinos e as canções patrióticas aprendidas com alegria nas escolas espalhavam-se festivamente pelos céus do Brasil.

E os seus ecos longínquos acordaram o homem incrédulo, levando-lhe ao coração palavras de fé, serenidade e energia.

- Pra frente, ó Brasil!" (70)

(69) idem, p. 165

(70) VILLA LOBOS, H. A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas, Departamento de Imprensa e Propaganda, DF, 1939.

Após a semana de Arte Moderna, o primeiro grande revês com que se defronta o movimento musical nacionalista é talvez o dodecafonismo. O recém chegado compositor da escola de Viena, Hans-Joachim Koellreuter, introduz os princípios da música serial de Schoenberg no país. Koellreuter, discípulo de Hermann Scherchen, concebe, juntamente com Egídio de Castro e Silva, a organização de um grupo, o que se concretiza em 1939. O Grupo Música Viva defende e propaga a estética atonalista através de sua Revista, concertos e programas de rádio como o da Radioemissora do Ministério da Educação. No sétimo ano, os princípios do grupo Música Viva são expostos no Manifesto de 1946. (Vide, na íntegra, este documento de grande significado histórico, à página 471 do nosso estudo, Anexo). O Grupo contava com a participação (sob a liderança de Koellreuter) de Claudio Santoro, Cesar Guerra Peixe, Edino Krieger, Eunice Catunda, Geni Marcondes, Esther Sciliar, Heitor Alimonda, Roberto Schnorrenberg, Santino Parpinelli, Jorge Wilhelm, Brasília Itiberê, Luis Heitor, Egídio de Castro e Silva e Otávio Bevilacqua. Porém, o impasse crescente em que vive o Grupo, numa época de movimentos sociais de forte conteúdo nacionalista, resulta na sua implosão em 1950. Guerra Peixe e Claudio Santoro são os primeiros a romper com o projeto dodecafônico, independentemente da polêmica decorrente da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (1950), de Camargo Guarnieri. Guerra Peixe, que desde 1939 se familiarizava com o pensamento de Mário de Andrade, retorna à Escola nacionalista, abandonando definitivamente a orientação estética de Koellreuter em junho de 1949. Em 1950 segue para Recife onde estuda "in loco" o folclore nordestino, colhendo material (temas, ritmos, etc.) que passa a utilizar em suas composições. Com base no seu trabalho de campo em Pernambuco, Guerra Peixe realiza os seguintes estudos: Maracatus do Recife, Os cabocolinhos do Recife, Reza de Defunto e Zabumba, orquestra nordestina. (71)

(71) Maracatus do Recife é publicado pela Ricordi Brasileira em 1956 e reeditado por Irmãos Vitale em 1980. Os cabocolinhos do Recife, Reza de Defunto e Zabumba, orquestra nordestina são publicados pela Revista Brasileira de Folclore nos nºs 15, 22 e 25 (1966, 1968, 1970), respectivamente.

Claudio Santoro, permanecendo entre 1947 e 1949 como bolsista da França, participa do Congresso dos Compositores Progressistas, em Praga (1948) como delegado brasileiro. (72) Este congresso condena a música dodecafônica como "burguesa decadente". O choque político vivenciado no Congresso contribui para o rompimento definitivo de Santoro com o Grupo Música Viva. Já há alguns anos, Santoro vem fundamentando seu pensamento estético nos princípios marxistas. Retornando ao país em 1949, rompe com o dodecafonismo e expõe seus princípios contra o mesmo na revista Para Todos, órgão oficial do Partido Comunista. Em "Do Rio Negro ao Sena: uma conversa com Claudio Santoro", ele afirma:

"As tendências verdadeiras da música, como de qualquer arte, devem estar ligadas ao sentimento popular de cada povo. Este princípio deve ser o ponto de partida para qualquer manifestação artística. O compositor contemporâneo encontra-se no dilema de: ou fazer uma arte progressista, verdadeiramente revolucionária, e esta só será possível caminhando com os destinos da classe nova que é o proletariado, mesmo quando esta classe ainda não se encontra no poder; ou criar uma arte decadente, burguesa, no interesse de uma classe em franca decomposição, e sucumbir no emaranhado confuso das manifestações destas últimas décadas, em que o artista não vê outra solução que a concentração no íntimo, criando uma obra abstrata, sem sentido, sem finalidade..." (73)

Sete meses após estas declarações de Claudio Santoro, Camargo Guarnieri lança sua Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (São Paulo, 7 de novembro de 1950), a gota d'água que faltava para o fim do movimento dodecafônico no país. (74) Camar

(72) MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981, p. 261

(73) PARA TODOS. Do Rio Negro ao Sena: uma conversa com Claudio Santoro. Nº 3, abril de 1950, p. 7

(74) Vide, na íntegra, a "Carta Aberta", à p. 475 de nosso estudo.

go Guarnieri tornara-se na época (pós-Semana de 22) um dos principais expoentes da estética nacionalista, juntamente com Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. Em determinado momento, transforma-se no discípulo preferido de Mário de Andrade (até a transferência deste para o Rio de Janeiro, em 1936). Sua orientação nacionalista é elogiada pelo PC, por ocasião de sua "Carta Aberta". Para Todos, em abril de 1951, faz os seguintes comentários:

"... o que de mais positivo se encontra em sua obra são os elementos realistas, transportados de maneira feliz, dando cunho saboroso da fisionomia brasileira, exprimindo desse modo os sentimentos coletivos de nosso povo. Os elementos realistas são apresentados - como na Dança Brasileira (1928) e na Dança Negra (1946) - com veracidade, sentindo-se todo o frescor dos motivos bem nacionais, trabalhados numa ambientação versátil, ágil na habilidade contrapontística e na combinação dos seus ritmos. (...) Camargo Guarnieri utiliza-se dos elementos realistas que são a própria expressão dos sentimentos coletivos de nosso povo. É autor de uma "Carta Aberta aos Músicos e Críticos", onde se coloca na vanguarda dos defensores do patrimônio cultural musical de nossas características nacionais. Seu gesto digno de inteiro apoio provocou a ira dos que sorrateiramente procuram, na defesa de uma pseudo-liberdade de pensamento, demonstrar o inofensivo cosmopolitismo, esta arma típica da cultura burguesa em sua última fase de decadência, utilizada pelos imperialistas contra as verdadeiras fontes criadoras da música em seu caráter nacional e ao mesmo tempo universal." (75)

Nesta mesma ocasião, Claudio Santoro publica em Para Todos suas reflexões sobre a "arte revolucionária", partindo de

(75) PARA TODOS. Obras de Camargo Guarnieri. Nº 9, abril de 1951, p. 18.

pressupostos teóricos de Lenin em torno da cultura democrática e socialista:

"Lenin ensinava à classe operária que ainda que a cultura democrática e socialista existe na sociedade burguesa só no aspecto de elementos⁽⁷⁶⁾, o futuro pertence a ela. O futuro lhe pertence porque precisamente ela apoia e desenvolve as melhores tradições da cultura nacional, porque precisamente ela é capaz de contrapor-se ao desmoronamento e degradação da cultura exploradora da burguesia na época do imperialismo.(...) A arte revolucionária é a arte feita pela classe revolucionária, ou que reflete o pensamento da classe revolucionária. E qual é a classe revolucionária do presente senão a classe operária? Progresso em música deve ser a representação dos ideais do proletariado, porque o processo de desenvolvimento de qualquer arte, como uma superestrutura, se faz através do conteúdo e não da técnica.(...) Onde está o novo conteúdo senão na classe operária? Quem possui de fato os germes de uma nova cultura musical senão a classe operária? Como se poderá expressar e caracterizar o novo conteúdo a não ser com o idealismo socialista? Como se caracteriza o realismo em música senão através da melodia? Quem nos dá esses elementos melódicos, senão o folclore como patrimônio cultural popular?"⁽⁷⁷⁾

Com estas reflexões, Santoro faz a introdução ao artigo Progresso em música, voltado para a crítica ao atonalismo, no que vale-se também do pensamento de Kemenov, Lefebvre e Lucacs.⁽⁷⁸⁾

(76) O grifo é nosso. Em 1913, Lenin afirmava que a cultura criada pela classe operária e por seus ideólogos e representantes, sob o jugo do capital, "existe unicamente na forma de elementos da nova cultura, já que as classes dominantes não lhe dão a possibilidade de desenvolver-se"

(77) PARA TODOS. Progresso em música. Por Claudio Santoro. Nº 7, março de 1951, p. 4. Vide o texto, na íntegra, no ANEXO, p.485

(78) idem, p. 4-5.

Sobre a guerra musical entre dodecafonistas e nacionalistas, no período de 1948/51, veja-se o capítulo III (Renascimento do nacionalismo) de Música Contemporânea Brasileira,⁽⁷⁹⁾ tese de doutoramento em Musicologia de José Maria Neves junto à Universidade de Estudos e Pesquisas em Música e Musicologia da Universidade de Paris - Sorbonne (1976). Trata-se do melhor estudo realizado até hoje sobre a questão. Mas o autor não realiza todos os aprofundamentos necessários a uma análise ideológica (e parece não ser este o seu objetivo), não vai até as últimas instâncias político-ideológicas dos movimentos investigados. Não examina, por exemplo, as estreitas ligações entre certas posições estéticas e o materialismo dialético, mas restringe-se apenas a apontar algumas delas. E desta forma, não consegue desvendar o patamar ideológico dos movimentos musicais e, muito menos, as contradições existentes no seio mesmo do pensamento materialista-dialético. J.M. Neves aponta Patrícia Galvão como a crítica mais contundente de Camargo Guarnieri. Conforme sua interpretação, Pagu (Patrícia Galvão) "sugere que a posição do compositor nacionalista se inspira na condenação do dodecafonismo pelo regime soviético".⁽⁸⁰⁾ Pagu afirma que não se trata de chamar Camargo Guarnieri de comunista, "o que não é, nem ele nem o regime em vigor na U.R.S.S. - regime que se situou nessa forma totalitária, ditatorial e imperialista a que Stalin preside".⁽⁸¹⁾

Considerando o materialismo dialético como uma ciência não acabada, cremos importante investigar suas contradições na forma em que se manifestam no plano estético. Por exemplo, a crítica de Patrícia Galvão a C. Guarnieri expressa uma posição anti-stalinista, não de direita, mas fundada numa forma de pensamento dialético. A "Carta aberta" de C. Guarnieri e o apoio que lhe é dispensado por Para Todos não expressam a totalidade do pensamento de esquerda, na época. J.M. Neves não escapa da armadilha colocada (até hoje) pelo dualismo nacionalismo/universalismo e deixa de analisar a polêmica a partir da conjuntura econômico-so

(79) NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1ª.ed., 1981.

(80) NEVES, J.M. op.cit., p.130

(81) idem, citação de Patrícia Galvão feita pelo autor.

cial e político-ideológica. O autor valoriza, nas críticas endereçadas a C. Guarnieri pelos seus contemporâneos, os aspectos do pensamento liberal-burguês, descartando (do mesmo modo que nas referidas críticas) quaisquer formas de compromisso entre estética e função social. Em tais críticas são notórias certas posições do pensamento liberal-burguês, como as de Andrade Muricy ("nunca nenhuma guerra é oportuna no terreno da arte..."), Edino Krieger, Antonieta Rudge, Renzo Massarani e muitos outros, em defesa da liberdade de pensamento. E Koellreuter inicia sua carta-resposta ⁽⁸²⁾ com um apelo à "inabalável fé na liberdade de pensamento". O pensamento liberal atinge elevado grau de mistificação, a ponto de Andrade Muricy afirmar, referindo-se a Koellreuter e seus discípulos, que a busca permanente de renovação técnica e estética era a única posição compatível com o marxismo, e a música praticada pelo grupo respondia plenamente aos postulados do materialismo dialético. ⁽⁸³⁾ Koellreuter deixa explícito seu anti-stalinismo ao afirmar que "dois elementos se mostram de acordo com o manifesto de Guarnieri: de um lado, os medíocres; de outro, os "zhdanovianos". ⁽⁸⁴⁾ Merecem estudo tanto a hipotética base marxista do grupo Música Viva quanto as contradições do pensamento marxista, frente ao dodecafonismo, na forma como elas se expressam na época. A questão não é exclusivamente estética, pois trata-se da relação arte/sociedade ao nível de suas determinações político-ideológicas. Observe-se que Patrícia Galvão, ao entrar na polêmica, alega que não se trata de uma questão específica, mas de ordem geral. Vista de hoje, a questão não tem sido analisada como parte de uma conjuntura social. Ela só pode ser efetivamente compreendida ao nível das contradições gerais da sociedade, ao nível das lutas em torno da redemocratização (período pós-Estado Novo, pós-nazismo/fascismo e de guerra-fria com o regime stalinista) e do nacionalismo, contra o imperialismo e o latifúndio, na conjuntura de origem da "política de massas" (populismo). É no seio destas contradições e a partir delas que se constitui a polêmica em questão, sendo o materialismo dialético a principal

(82) Vide a Carta-resposta de Koellreuter à pág. 481 de nosso estudo (Anexo).

(83) Conforme comentário feito por NEVES, J.M., op.cit., pág. 119.

(84) Citação feita por NEVES, J.M., op.cit., pág. 125, tendo como fonte o Diário de São Paulo, 2.12.1950.

via de questionamento das tendências do pensamento liberal-burguês presentes no projeto Música Viva. No plano musical merece destaque o estudo das hipotéticas potencialidades nacionalistas do dodecafonismo, na época. Koellreuter fala em defesa de um "verdadeiro nacionalismo", contra o nacionalismo exaltado e exacerbado. Por sua vez, Guerra Peixe refere-se a uma falsa conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo. O estudo do dodecafonismo deve ser feito à luz da "questão nacional", na forma em que esta se constitui na conjuntura em que surge a polêmica. É importante observar que o nacionalismo - na forma como se estabelece naquela conjuntura - é uma ideologia de vanguarda, embora hoje superada. O dodecafonismo deve ser portanto avaliado frente às posições mais avançadas do nacionalismo, na época.

Nos últimos anos da democracia populista - cujo núcleo ideológico é o nacionalismo desenvolvimentista - são colocadas novamente em debate as questões básicas levantadas frente ao dodecafonismo. Desta vez a polêmica estende-se também ao campo da música popular. A polêmica prolonga-se até a conjuntura do governo Costa e Silva. Gilberto Mendes, signatário dos Manifesto Música Viva (1946) e Música Nova (1963) refere-se, em artigo de 1968, à "mesma questão que dividira, quatorze anos antes, a música erudita brasileira entre nacionalistas e dodecafonistas (vanguarda da época), motivada por dois manifestos: de Zdanov⁽⁸⁵⁾, na Europa, e de Camargo Guarnieri no Brasil. O simples transporte da velha luta contra o internacionalismo artístico 'decadente burguês'".⁽⁸⁶⁾ Mais uma vez o materialismo dialético, através da ação cultural de militantes do PC e outras organizações, coloca-se na linha de frente do debate, contribuindo agora para a formação da música de protesto.

Contemporâneos da música de protesto são o grupo Música Nova, em São Paulo e outros grupos "vanguardistas" constituídos no Rio, Brasília e Salvador.⁽⁸⁷⁾

(85) Zdanov é agente da cultura de Stalin

(86) MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In CAMPOS, Augusto et alii. Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo, Perspectiva, 1a.ed., nº 3, 1968, p.122.

(87) Sobre tais grupos vide NEVES, J.M., op.cit, cap. IV.

Poucos anos após a implosão do Grupo Música Viva inicia-se o movimento que culminaria na formação de outro grupo de "vanguarda", o Grupo Música Nova. A partir de 1956, alguns compositores passam a oralizar, musicar e executar poemas concretos. Por sua vez, os pioneiros do concretismo (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, organizadores do grupo Noigandres em 1952) estão entre os primeiros a entrar em contato com a produção musical de John Cage, o Compositor das 16 Sonatas e 4 Interlúdios para Piano Preparado (1946/48). Sob a influência do experimentalismo, do serialismo, dos sistemas eletrônicos e da poesia concreta, a década de 60 inicia-se com uma série de apresentações e festivais de "vanguarda" no Rio de Janeiro e São Paulo, tendo à frente os compositores já organizados no Grupo Música Viva. Em 1963, o grupo lança o seu manifesto, tendo como signatários Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal. (88)

No Rio de Janeiro não se constitui nenhum grupo fortemente organizado, no início dos anos 60, com um projeto que servisse de fundamento para um amplo movimento de vanguarda. Por volta de 1965, já adquiriam consistência algumas linhas de ação, embora mais ou menos isoladas, de compositores novos em busca de novas formas de linguagem. É o caso de Jorge Antunes, um dos pioneiros da música concreta e eletro-acústica no país. O compositor dá seu depoimento sobre este momento:

"No Rio de Janeiro, alguns jovens compositores desenvolviam um trabalho isolado, totalmente fora de grupo, identificando-se porém com o pensamento do grupo de São Paulo, muito embora sem conhecerem as proposições dos compositores paulistas. Eram eles os cariocas Jorge Antunes, Ricardo Tacuchian, Américo Cardoso Campos e Jaceguay Lins, que desenvolveriam trabalhos de pesquisa musical de mesmo conteúdo, nas lides universitárias da Escola de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Busca

(88) Vide, na íntegra, o Manifesto MÚSICA VIVA, à p. 471. Sobre o modernismo na música, vide: MENDES, Gilberto. A música. In AFFONSO ÁVILA et alii. O modernismo. São Paulo. Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1975, p. 127-138.

vam eles um universalismo calcado em um eventual nacionalismo não populista, através da abordagem crítica de problemas nacionais que não eram só nacionais porque eram internacionais. Antunes iniciava pesquisas no domínio da música eletrônica simultâneas à composição de Cabra da peste, Canção da paz (89) e Ambiente I. Tacuchian escrevia a cantata dos mortos em que Willy Correa da Oliveira compunha a música de Morte e Vida Severina, Gilberto Mendes escrevia Nascemorre com texto de Haroldo de Campos, Reginaldo de Carvalho compunha 14 Canções Revolucionárias (1963) Marlos Nobre conheceu o seu Ukrinmakrnrin e Milton Gomes, na Bahia, escrevia a obra Nordeste, para narrador, locutor, coro e orquestra. Esta Relação aponta algumas composições que escolho ao acaso, simplesmente para ilustrar a produção musical da vanguarda brasileira surgida na época do advento do Cinema Novo e do Centro Popular de Cultura". (90)

Jorge Antunes lembra ainda que, na ocasião, ele se volta contra o nacionalismo "bairrista" brasileiro ao "buscar um som eletrônico para uma música eletrônica". E denuncia: "os nacionalistas roubam melodias do povo (folclore), dão-lhes roupagem nova,

(89) A Canção da Paz é um trio, cabendo-me a parte de piano, ao companheiro Belchior dos Santos a parte vocal e ao companheiro Jorge Antunes, o compositor, o controle da fita magnética preparada através da utilização de vários gravadores e da estruturação dos sons na linha do concretismo. Participando deste trio na Aldeia de Pascoal Carlos Mago (1965), lembro-me bem de ter usado as palmas abertas e os braços em movimentos de ataque ou de ondulação, aproveitando toda a extensão do teclado, na obtenção de efeitos novos. Hoje me questiono sobre esta linha de trabalho do compositor. Teria ela correspondido às posições mais corretas na superação das questões sociais e ideológicas que se colocavam para a cultura nacional na época?

(90) ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso novo cinema... sem nossa nova música. In Sensus - Movimento candango de música contemporânea. Brasília, Ano I, jun/jul/ago 1978, nº 3, pag.2.

eruditesca, para depois levá-las em concerto ao qual o povo não tem acesso porque não é permitida a entrada de pessoas descalças, de tamanco ou mal trapilhas nos teatros". (91)

O compositor reclama ainda contra o "alijamento" dos compositores como Almeida Prado, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Marlos Nobre e ele próprio, Jorge Antunes, entre outros, pelo Cinema Novo, nos anos 60. Tais compositores foram "alijados do compromisso assumido pela geração Glaúber Rocha, Rui Guerra, Carlos Diêgues, Rogério Sganzerla, Maurice Capovilla. O mais surpreendente é que este compromisso era o mesmo daquela contemporânea geração dos músicos: compromisso com o mundo contemporâneo, aliado à atitude crítica da realidade brasileira na sua forma anímica, social e cultural". (92)

É a Escola Nacionalista que fornece os fundamentos da estruturação musical - historicamente estabelecidos - ao Movimento da Música de Protesto. Além da participação direta de diversos compositores vivos, como Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Lindolfo Gaya, Geni Marcondes e Haeckel Tavares, é extremamente significativo que Villa Lobos (1887-1959) tenha sido o compositor com maior número de obras incluídas nas trilhas musicais do Cinema Novo. Da mesma forma, os referidos compositores são os responsáveis por uma parcela significativa dos "arranjos" e orquestrações para as músicas de protesto lançadas em filme e disco. E, além disso, é expressivo o entrosamento, sob variadas formas, entre os compositores "eruditos" de estética nacionalista com os compositores populares, sejam da pequena-burguesia, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vinícius, Baden, etc. ou das camadas propria

(91) ANTUNES, Jorge. Nosso cinema e nossa música. In ROCIO. C. et alii. Cinema brasileiro; 8 estudos. Rio de Janeiro, MEC/EMBRASIL/FUNARTE, 1980. Pág. 164.

(92) Idem, pág. 163.

mente ditas "populares": Zê Kêti, Nêlson Cavaquinho, João do Vale, etc. E, no mais, o mais significativo é o processo de estruturação musical que se constitui, no movimento de protesto, sob a influência da já consolidada Escola Nacionalista. Edu Lobo, Tom Jobim, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Baden Powell são, entre muitos outros, exemplos notórios desta influência.

2.2. AS VERTENTES DA MÚSICA DE PROTESTO

As linhas de pensamento em torno da linguagem musical, na formação da música de protesto, tem seus fundamentos historicamente estabelecidos. Isto ficou demonstrado no item anterior (2.1), onde focalizamos em linhas gerais o movimento da Escola Musical Nacionalista entre a Semana de Arte Moderna (1922) e a derrocada do regime nacionalista e populista (1964). A música de protesto encontra apoio, na teoria e na prática, no movimento nacionalista que já atingira sua maturidade na música "erudita", no decorrer das 4 (quatro) décadas que antecedem a música de protesto. As formas de estruturação musical já estavam historicamente consagradas. Se por um lado, é grande a contribuição dos mestres da Escola Nacionalista (Guerrá Peixe, Radamés Gnattali, Geni Marcondes e Lindolfo Gaya, entre outros) ao movimento, por outro, a nova geração de compositores traz na sua formação profundas marcas da tradicional Escola. Para o surgimento e formação da música de protesto foi necessário basicamente a "parteira", isto é, a história, as determinações de ordem econômica e político-ideológica. Sem estas, o movimento geral da música de protesto não teria acontecido. E de fato não aconteceu antes. Fora das condições dadas (apresentadas na seção anterior: "a música de protesto em tempo de radicalização e resistência"), nas conjunturas correspondentes à etapa final da democracia populista e aos primeiros anos subsequentes ao golpe militar de 64, não há explicação para o movimento, considerado tanto ao nível da prática estritamente musical quanto ao da prática teórica (não a da "teoria musical" mas a do pensamento social e político) aplicada à música. (93)

Constatamos no nosso estudo a existência de 3 (três) vertentes principais do movimento. Cada vertente tem suas peculiaridades de estruturação da linguagem musical, com base na combinação das variáveis analisadas (as variáveis são apresentadas no capítulo I e cruzadas e analisadas nos capítulos IV, V e VI).

(93) A prática teórica será abordada no capítulo III: A linguagem musical posta em questão.

As vertentes são as seguintes:

- 1) a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida nesta esfera;
- 2) a estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo de músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia;
- 3) a estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

Nos capítulos IV, V e VI analisamos, no plano musical, as 3 (três) vertentes consideradas em cada campo de manifestação: o teatro, o cinema e o disco.

Aqui, invertemos o processo focalizando cada vertente separadamente e, no interior de cada uma, as manifestações dos 3 (três) campos (teatro, cinema e disco). Nosso propósito é o de apenas apresentar os conteúdos de cada vertente, em suas linhas gerais. Damos assim mais um passo, no sentido de evidenciar que tais conteúdos musicais não se constituem de forma independente, mas sob a determinação, o impacto, das instâncias político-ideológicas, no caso, o nacionalismo e o populismo.

2.2.1. PRIMEIRA VERTENTE:

A estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida nesta esfera.

No disco sobressai a atuação do conjunto A Voz do Morro, liderado por Zé Kêti e integrando ritmistas e cantores de escolas de samba. Seu repertório é integralmente dedicado ao morro. O maior apoio concedido ao grupo por um intelectual é certamente o de Sérgio Porto, crítico de contundente humor nacionalista, que assina a capa do LP "Os sambistas. Conjunto A Voz do Morro" (RGE, 1966). Elton Medeiros e Paulinho da Viola, integrantes d'A Voz do Morro são também promovidos em Lp, com apresentação de outro incentivador da "autêntica" música popular: Hermínio Belo de Carvalho. Nelson Cavaquinho é lançado de forma inédita em algumas faixas de Lps de Thelma e Elisete, com apresentação de Sérgio Porto e Hermínio, respectivamente. João do Vale é consagrado definitivamente no Lp O poeta do Povo.

No teatro, o show Opinião contém xotis e batuques de João do Vale e sambas de Zé Kêti, interpretados por eles próprios. O Telecoteco opus nº 1 é um show da tradicional dupla popular, Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro, cantores e ritmistas da caixa de fôsforo e chapéu de palha. Ambos os shows são montados pelo Grupo Opinião que, no show Opinião, faz co-produção com o Teatro de Arena.

O Rosa de Ouro é a consagração máxima já obtida pelo samba, com suas variadas modalidades, interpretado por Clementina de Jesus, Elton Medeiros, Paulinho da Viola e um grupo de compositores e intérpretes das escolas de samba, além da popularíssima estrela do teatro revista, Araci Côrtes. No grupo, mais uma participação especial d'A Voz do Morro. É um show de Hermínio Belo de Carvalho. Todos estes shows referidos acima são também documentados em disco.

O Cinema Novo é a etapa decisiva do cinema nacional com vistas à inserção das manifestações musicais das classes populares. Uma de suas correntes estéticas - o neo-realismo - contribui para isto. O próprio Cinema Novo faz escola. Uma de suas vertentes é o "cinema-verdade". É assim que em Memória do Cangaço, Paulo Gil Soares convida os violeiros improvisadores João Santana Sobrinho e José Canário. Nossa Escola de Samba é o documentário da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel realizado por Gimenez. N'Os Subterrâneos do Futebol, (Maurice Capovilla) a trilha musical é exclusivamente estruturada no toque de capoeira. Em

Riacho do Sangue (Fernando de Barros) há uma variedade de manifestações musicais: bumba-meu-boi, quadrilha, o pastoril de Raul Valença e os aboiões do magistral Manezinho Boiadeiro. N'Os Fuzis, Rui Guerra conchama a participação da população de Milagres. Vão se sucedendo uma variedade de rezas de defunto, cantigas de cego, benditos, ladainhas e uma pedinte com seu reco-reco de latão e mola adaptada. Para Aruanda Linduate Noronha registra "in loco" grupos de pífano (Manuel Pombal) e percussão, além dos grupos de manifestantes dos cerimoniais da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugí, com a participação especial da Confraria dos Negros. Gláuber Rocha, em Barravento, realizado na praia de Buaraquinho (aldeia de pescadores perto de Itapuã, BA), conta com a participação de grupos de candomblê, samba de roda e capoeira, como o de Canjiquinha. O Grupo Folclórico Filhos de Gandhi é responsável pelos rituais de axexê e afoxê, em Ganga Zumba (Cacá Diegues). O grupo de Canjiquinha está também em O Pagador de Promessas, além da Escola de Samba Filhos do Morro. A participação das escolas de samba, no Rio de Janeiro, é expressiva. A Unidos de Vila Isabel é a Nossa Escola de Samba (Manuel Horácio Gimenez). A Unidos da Portela e a Unidos do Cabuçu tem importante papel em Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos, que inaugurava a fase neo-realista no cinema nacional. A Unidos do Cabuçu participa ainda do curta-metragem de Cacá Diegues, Escola de Samba Alegria de Viver, do CPC/UNE. O compositor Zé Kêti interpreta sua própria música, tema do filme A Grande Cidade (Cacá Diegues) do qual participa. N' O Desafio (Paulo César Sarraceni), ele interpreta dois sambas seus: Opinião e Notícias de Jornal. Heitor dos Prazeres e sua obra são focalizados no documentário realizado por Antônio Carlos Fontoura. E Paulo César Sarraceni coloca em cena, em Integração Racial, rituais de umbanda, bailes de gafieira e música de carnaval. Em Escravos de Jó (Xavier de Oliveira) crianças dos morros cariocas entoam cirandas. Maioria Absoluta (Leon Hirszman) termina com as Incelenças.

2.2.2. SEGUNDA VERTENTE:

A estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo de músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia.

Nesta vertente, o disco e o cinema novo tem uma posição de destaque. A participação do teatro restringe-se a uma dezena de partituras vinculadas a Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina, Opinião e A criação do mundo segundo Ari Toledo. O elenco do show Liberdade, Liberdade, acompanhado de conjunto vocal e instrumental, interpreta composições de Wilson Batista e Geraldo Pereira, de Mano Dêcio, Penteado e Estanislau Silva. As tradicionais Incelênças são incluídas por Chico Buarque de Holanda em Morte e Vida Severina (João Cabral de Melo Neto) e interpreta das pelo elenco do Teatro da Universidade Católica (TUCA).

No show Opinião, Nara Leão interpreta alguns batuques, desafios, samba e baiões de seus companheiros de palco, João do Vale e Zê Kêti, e de outros músicos representativos das comunidades do campo e da cidade. Ary Toledo interpreta emboladas, xaxados e canções folclóricas no seu espetáculo montado pelo Teatro de Arena, A criação do mundo segundo Ari Toledo.

No cinema novo, o compositor nacionalista Radamés Gnattali faz a orquestração de A voz do morro, do sambista Zê Kêti, para o filme de Nelson Pereira dos Santos, Rio, 40 Graus. Da mesma forma, R. Gnattali compõe a trilha orquestrada de A Falecida (Leon Hirszman) sobre tema de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso: Luz Negra. Em Escravos de Job (Xavier de Oliveira) Geni Marcondes elabora a trilha musical sobre melodias folclóricas do gênero ciranda: Therezinha de Jesus, O Cravo brigou com a rosa e Escravos de Job. Em O Desafio (Paulo César Saraceni) Vianinha cantarola Não me diga adeus (Luis Soberano, Paquito e João Correia da Silva) e um samba de Batatinha ("sou diplomado em matéria de sofrer"). Ainda n' O Desafio, documentando a antológica cena do show Opinião, Maria Bethânia interpreta Carcará, um batuque rural de João do Vale, aqui executado em ritmo de samba. N' A Grande Cidade (Cacá Diegues), o tema é de Zê Kêti e está inserido na trilha musical dirigida por Moacir Santos. Tradicionais (centenárias) serestas de Minas Gerais (Amo-te muito e Sereno da Madrugada, entre outras) recebem arranjos do compositor nacionalista Camargo Guarnieri, no filme Rebelião em Vila Rica (Geraldo e Renato Santos). Da mesma forma, o compositor nacionalista, pe

tropolitano, César Guerra Peixe é convidado por Carlos Lyra para orquestrar tradicionais cânticos religiosos. O filme é também ambientado em Minas Gerais: O Padre e a Moça de Joaquim Pedro de Andrade. A parte instrumental é executada pelo Quinteto Villa Lobos, de estética nacionalista (e do qual participa Airton Barbosa, fagotista, colaborador da Revista Civilização Brasileira). Em Aruanda (Linduarte Noronha), a tradicional cantiga folclórica Caicô, é interpretada por Otamar Ribeiro (voz) e Naldo Tobias (violão). Esta mesma cantiga foi pela primeira vez coletada nos anos 30, e orquestrada por Villa Lobos, o maior expoente do "nacionalismo musical". Trata-se da ária das Bachianas nº 4, que Gláuber Rocha insere na trilha de Deus e o Diabo na terra do sol no momento em que o "Santo Sebastião" prega para a multidão do alto do Monte Santo. Em Menino de Engenho, Walter Lima Júnior inclui também uma partitura de Villa-Lobos sobre tema de ciranda.

Comparado com o teatro e o cinema, o disco é o principal meio de difusão da segunda vertente de estruturação da música de protesto. Nara Leão dedica 40% do seu repertório discográfico às melodias dos compositores das mais baixas camadas populares. Trata-se de capoeiras e "incelenças" de origem folclórica, melodias de João do Vale, J.B. de Aquino, J.Cândido e sambistas cariocas (Noel Rosa de Oliveira, Anescar, Paulinho da Viola, Padeirinho e Jorginho, Elton Medeiros, Joacir Santana, Nelson Cavaquinho, Zé Kêti, Paquito, Cartola, Vilarinho, Estanislau Silva e muitos outros). São cerca de 25 faixas de compositores ligados diretamente às camadas proletárias. A "musa" do protesto é recordeista nesta vertente. Maria Bethânia dedica poucas faixas, cerca de três, de Batatinha e J.Luna, João do Vale e J.Cândido e uma folclórica. O Quarteto em Cy canta Jorginho e Padeirinho, Zé Kêti e Elton Medeiros, Pixinguinha e V.Moraes e Noca da Portela/J.Oliveira/J.G.Resende. Flora Purim canta Sivuca e Luiz Gonzaga. O MPB-4 interpreta Bide/Marçal e Pixinguinha/Vinicius de Moraes. Geraldo Vandré dedica apenas uma faixa de seu extenso repertório a um compositor de origem popular: Luiz Gonzaga (Asa Branca). Telma Soares dedica um Lp inteiro a Nelson Cavaquinho e Elisete Cardoso faz o mesmo em relação ao morro dos sambistas cariocas. Baden Powell inclui em seu repertório peças de J.Cascata, Nelson Cavaquinho/Iray Barros e Pixinguinha. Do seu extenso repertório,

Elis Regina canta apenas um compositor das camadas populares: Pi xinguinha (Carinhoso), fazendo-se acompanhar do Regional do Caçulinha. E Sidney Miller especializa-se na criação musical com o aproveitamento temático das tradicionais cirandas.

2.2.3 - TERCEIRA VERTENTE:

A estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

A terceira e principal vertente de estruturação da música de protesto baseia-se naquele caminho apontado por Mário de Andrade: o da música "popular" como "inspiração". A utilização de motivos, idéias, procedimentos musicais dos trabalhadores do campo e da cidade pelos músicos da pequena burguesia, envolvidos no movimento de contestação, dá-se intensamente através do teatro, do cinema e do disco.

No teatro, é muito grande a lista de músicos. A produção musical vinculada às peças, autos e shows do CPC/UNE tem como principais músicos, entre compositores, intérpretes e arranjadores: Carlos Lyra, Carlos Castilho, Sérgio Ricardo, Ary Toledo, o Conjunto Instrumental do CPC, o Coral Universitário, Milton Alexandre, Cardoso Campos, Francisco de Assis e Edu Lobo, entre muitos outros. Marchinhas e sambas são as principais modalidades rítmicas. Diretamente ligados ao Grupo Opinião estão: Geni Marcondes, Oscar Castro Neves, Zé Kêti, João do Vale, Maria Bethânia, Nara Leão, Dorival Caymmi Filho, um conjunto instrumental e um coral. Este conjunto instrumental e o coral são responsáveis, nos Opinião e Liberdade, Liberdade, pela execução de um extenso repertório de sambas, marchas, baiões, toadas, cantigas e cantorias de Billy Blanco, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Dorival Caymmi, Baden Powell, Heckel Tavares e Joracy Camargo, Denoy de Oliveira, Sérgio Ricardo e Gláuber Rocha, Francisco de Assis, Ary Toledo, Hermínio Bello de Carvalho, Edu Lobo e G. Guarnie

ri, entre outros. Em Arena Canta Zumbi, Edu Lobo realiza o roteiro musical através de expressivos motivos melódicos, harmônicos e rítmicos inspirados no folclore negro e nordestino, basicamente sambas e batuques. Carlos Castilho e Marília Medalha participam, entre outros, do trabalho musical de Zumbi. O principal show musical do Arena, A criação do mundo segundo Ari Toledo (A. Boal e G. Guarnieri), contém um repertório de cantorias, emboladas, xaxados, xotis, rezas de defunto, de autoria própria ou adaptados do folclore por Ari Toledo e Chico de Assis, Augusto Boal e Gilberto Gil, Carlos Lyra e Vinícius de Moraes e Jô Soares, entre outros. João, Amor e Maria é uma "opera popular brasileira" composta por Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho, que compõem as peças inspiradas no samba, na modinha, na canção, na marcha-rancho, na embolada, no baião e na valsa. A interpretação conta com Betty Faria, Fernando Lêbeis, José Damasceno e o MPB4. Os "afro-sambas", inspirados nos terreiros da Bahia, sambas cariocas, choros e valsas formam o repertório de violão de Baden Powell ao Vivo. E Chico Buarque de Hollanda compõe a trilha de Morte e Vida Severina, à base de cantigas, rezas de defunto, marchas, toadas e formas rítmicas aparentadas com o baião.

No cinema, ocorre em larga escala a utilização de procedimentos musicais próprios das camadas proletárias. É o caso das partituras de Radamés Gnattali em Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos) e Rio Zona Norte (idem), nas quais o compositor mescla técnicas do "nacionalismo musical" com procedimentos que, na época, são de hábito nos meios radiofônicos, denotando a influência da música negra americana como o "blue" e de um tipo de orquestração já universalizado. Em Rio 40 graus, a partitura tem por tema A Voz do Morro (Zé Kéti). Em Rio Zona Norte, não há tema dado. Para A Falecida, o tratamento musical, sobre tema de Nelson Cavaquinho, é semelhante aos anteriores. N' A Grande Cidade, Cacá Diegues inclui obras de diversos compositores nacionalistas: Villa-Lobos, Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos estão ali presentes com segmentos do Concerto em Formas Brasileiras (H. Tavares), Estudo nº 11 para violão (Villa-Lobos) e Odeon (Ernesto Nazareth). Villa-Lobos está ainda presente n' O Desafio, com o Prélúdio das Bachianas nº 4 e a Ária das Bachianas nº 5. A trilha musical d' O Desafio é ainda composta de sambas e canções de Caetano Veloso.

tano Veloso, Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Em Terra em Transe (Gláuber Rocha), Villa Lobos divide o repertório musical com outros compositores nacionalistas, inclusive um italiano: Giuseppe Verdi. É ainda Villa-Lobos quem divide a trilha musical de Deus e o Diabo na Terra do Sol (Gláuber Rocha) com Sérgio Ricardo (cancioneiro nordestino). Trata-se da ária das Bachianas n.º 4 (orquestração da cantiga nordestina Caicô) e da ária das Bachianas n.º 5 (para orquestra e soprano), interpretada por Maria Lúcia Godoy. A geração de compositores nacionalistas, pós-Villa Lobos, é representada por Guerra Peixe, que elabora uma grandiosa partitura para coral, o Quinteto Villa Lobos, o violão de Geraldinho Vespar, piano e contrabaixo: é o tema de Riacho do Sangue. A peça leva traços do modalismo nordestino e da modinha. Tom Jobim é o compositor da partitura para trio instrumental (piano, violoncelo e flauta), com características de modinha, em Porto das Caixas (Paulo César Saraceni). A mesma canção que finaliza a peça Arena Conta Zumbi está n' O Desafio. Trata-se de Eu vivo num tempo de guerra, de G. Guarnieri e Edu Lobo, incluída no filme juntamente com Arrastão (Edu Lobo e Vinícius de Moraes).

Guerra Peixe retorna em O Padre e a Moça, compondo para o Quinteto Villa Lobos peças em estilo sacro (que lhe são entregues por Carlos Lyra), seguindo a tradição das comunidades religiosas do interior. Geraldo Vandré, inspirado nas modas de viola, compõe o repertório de A Hora e Vez de Augusto Matraga, sob a interpretação do próprio compositor e de Ari Toledo, Trio Marayã, o coral regido por Walter Lourenzon, a viola brasileira e o violão de Luiz Roberto de Oliveira. Em Deus e o Diabo na Terra do Sol, Sérgio Ricardo re-elabora uma série de cantorias nordestinas a partir das gravações do cego Zé e seu primo Pedro das Ovelhas realizadas por Gláuber Rocha. E Moacyr Santos cria uma belíssima partitura para conjunto de sopro, percussão e voz (Nara Leão), em Ganga Zumba (Cacá Diegues), utilizando modos tonais nordestinos (brancos) e ritmos negros do candomblé. Além desta partitura, Nanã, Moacyr Santos compõe ainda Ubaê para canto coletivo, percussão e metais, inspirado no ritmo negro, e mesclando à melodia influências da música negra americana. E as belas criações de Pixinguinha, Ingênuo e Lamento, choros, são incluídas por

Alex Viany em Sol sobre a lama. Mandacaru Vermelho (Nelson Pereira dos Santos) tem como trilha musical a partitura de Remo U sai inspirada no baião. Em O grito da Terra (Olney São Paulo), Fernando Lona é o intérprete de várias composições próprias, tentativas não muito bem sucedidas quanto à estética nacionalista. O compositor nacionalista Camargo Guarnieri faz arranjos para se- restas centenárias de Ouro Preto (Amo-te muito, Sereno da madrugada, Din-din e Roda Morena, entre outras) e inclui trechos de sua Suite Vila Rica em Rebelião em Vila Rica (Geraldo e Renato Santos), recorrendo ao estilo neo-clássico e gêneros populares, como o baião e a valsa.

De Caetano Veloso é O Cavaleiro, uma toada, que Paulo Gil Soares inclui, entre outras, nas Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz. A interpretação é do próprio Caetano e Gal Costa, com orquestração e viola de Breno Ferreira. É ainda Caetano Veloso o autor da música tema de Viramundo (Geraldo Sarno) com interpretação de Gilberto Gil (voz e violão). É uma cantoria nordestina. Caetano está presente também n' O Desafio, com É de Manhã, interpretada por Maria Bethânia e com arranjos de Cipó. E com "A praça do povo..." de Sérgio Ricardo, que sugere uma marcha, Gláuber Rocha faz o tema de Terra em Transe.

As músicas gravadas em disco - sem incluir aquelas que integram o repertório vinculado ao teatro e ao cinema-constituem em termos quantitativos o segmento mais significativo da música de protesto nesta vertente ("antropofagia musical"). Os músicos da pequena-burguesia utilizam intensamente as constâncias musicais das classes populares, em estruturas combinadas em maior ou menor grau com recursos técnicos da Escola Nacionalista, da bossa-nova e de certas correntes americanas e cosmopolitas.

A base das estruturas é hegemonicamente nacionalista. A metade das peças incorporam a rítmica africana, variando desde o samba e o candomblé até as formas diluídas do batuque. São 98 composições, entre as quais os afro-sambas de Vinícius e Baden, as peças marcadamente africanas de Edu Lobo, alguns sambas de Noel Rosa interpretados por Maria Bethânia, os sambas de Chico Buarque, as projeções de Sérgio Ricardo inspiradas na "ba-

tida" de morro e no candomblé e as variadas modalidades de inspiração afro-brasileira de Gilberto Gil, Tom Jobim, Milton Nascimento, Dorival Caymmi, Caetano Valoso, Carlos Lyra e Billy Blanco.

A segunda metade do repertório (cerca de 100 peças) é constituída principalmente de choros, marchinhas e marchas - ranchos, canções e baiões. Em número menor, as modas de viola, rezas-de-defunto, cirandas, xaxado, cantigas, toadas e bumba-meuboi. O estilo "chorão" merece atenção especial de Chico Buarque, Sidney Miller, Baden Powell e Vinícius de Moraes. O baião: Geraldo Vandrê, Raphael de Carvalho, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, Franklin Dario e Gilberto Gil. A capoeira: Geraldo Vandrê, e Sérgio Ricardo. As marchas-ranchos e outras formas marchantes: Airton Moreira, Geraldo Vandrê, Edu Lobo, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Nelson Lins e Barros e Sidney Miller.

Expressivas canções são assinadas por Tom Jobim, Carlos Lyra, Francis Hime, Edu Lobo, Sidney Miller e Oscar Castro Neves, sendo muitas portadoras dos tradicionais traços da modinha. A moda de viola é recuperada por Vandrê. A ciranda, por Sidney Miller, Sérgio Ricardo e Edu Lobo. Os cantos de inspiração religiosa, como as rezas-de-defunto (incelenças, etc.) e ladainhas, estão presentes nos cancionários de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Sidney Miller. A toada pode ser encontrada em obras de Chico Buarque e Geraldo Vandrê. E se não fosse a pesquisa de Sérgio Ricardo, a música de protesto no disco passaria sem o bumba-meuboi e o xaxado.

3- CONTRATEMPOS: ROCK, JOVEM GUARDA E BOSSA NOVA

O movimento da música de protesto é um movimento inseparável do processo de radicalização que se constitui nos últimos anos da democracia populista, no país. Tal como no interior dos partidos políticos, tal como nas lutas sindicais, estudantis e nos movimentos de ação católica, de educação de base e alfabetização, de cultura popular e até mesmo nas instâncias militares, a radicalização atinge o campo específico da música. A música de protesto, como movimento socialmente definido, constitui uma prática antagônica aos movimentos musicais diretamente comprometidos com a escalada da indústria cultural sob o capitalismo em sua fase monopolista. Entre estes movimentos prevalece o rock'n roll e suas versões no país, a partir de 1957, aproximadamente. Além da coqueluche do rock'n roll outros gêneros partilham do mercado, tais como o twist e o hully-gully. A música de protesto constitui-se também numa prática negadora de movimentos musicais que, embora emergentes no âmbito de nossa formação social, consagram determinados padrões de linguagem em contradição com as propostas mais radicais de arte revolucionária e mesmo com as propostas mais gerais do movimento nacional-desenvolvimentista. Refiro-me neste caso, principalmente, à contradição entre o movimento da música de protesto e a vertente não nacionalista da bossa nova.

Para melhor evidência das relações estabelecidas entre a música de protesto e a ideologia do nacionalismo e do populismo, é imprescindível a visão de conjunto dos principais movimentos musicais que, na conjuntura em questão, ocupam determinados espaços no centro da luta ideológico-cultural. Tal evidência ficará comprometida se não levarmos em conta, na nossa análise, as posições ocupadas no âmbito da sociedade de classe pelos movimentos referidos acima, quais sejam, o rock'n roll, o iê, iê, iê e a bossa nova.

3.1 O ROCK'N ROLL

A origem do rock é bastante diversificada quanto aos gêneros musicais. Destes o blues é o mais marcante. Destacam-se ainda os salmos evangélicos (gospels) cantados nas igrejas negras, as harmonias da música européia, as baladas country.

"O blues é a presença mais importante na salada de gêneros e estilos que resultou no rock. Não há roqueiro que não reconheça isso, seja da safra de 50, como Elvis, seja de 60, como Jagger. Na parte instru

mental, a figura de T-Bone Walker, um dos primeiros músicos de blues a usar guitarra elétrica, é sempre citada como referência por gente como B.B.King, blusman de Memphis, surgido nos anos 50, e Eric Clapton, roqueiro inglês atual". (94)

As raízes do rock são portanto predominantemente negras. A música dos negros americanos era conhecida como rhythm and blues, uma espécie de blues que se caracterizava pelo seu ritmo, pela marcação (beat) dura e pesada. Esta música era interpretada exclusivamente pelos negros. A maioria das primeiras gravações do RB (rhythm and blues) foi realizada por companhias independentes, mais de 100, com capital e sob a direção dos negros. E foram estas mesmas companhias negras as primeiras a lançar o rock'n roll, atingindo uma produção em grande escala em 1955.

Daufouy e Sarton observam que as marcas nacionais americanas pouco reagiram frente ao avanço do mercado negro, acreditando que fosse uma moda passageira. E por outro lado o gênero contrariava as concepções musicais populares dos produtores. Só no ano seguinte (1956), as marcas nacionais se lançariam no rock'n roll. Desta forma o ano de 1955 ficou sendo o ano mais original do rock'n roll. (95)

Esta escalada das companhias independentes não teria sido possível sem o apoio dos disc-jockeys e das estações de rádio. Aliás, os disc-jockeys haviam fundado sua própria associação, a BMI (Broadcast Music Incorporated), como protesto contra a máquina administrativa e contra o monopólio exercido pela sociedade de direitos autorais ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers), que era uma sociedade das marcas nacionais. A ASCAP, sempre que podia, não hesitava em interditar ao máximo os discos editados pela BMI. (96)

(94) MORAES, Reinaldo. Raízes do rock. In: Rock. A música do século XX, Ed. Rio-gráfica, nº 3, 1983, p.3.

(95) DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre. Pop music/rock. Paris, Éditions Champ Libre, 1972, p.33.

(96) KAISER, Rolf-Verich. El mundo de la música pop. Barcelona, Barral Editores, 1974, p.45.

A partir de 1955 as marcas nacionais estabeleceram sua política para o rock'n roll, com base nos critérios estético-musicais da ideologia dominante branca. Daufouy e Sarton registram ainda que sua tática foi muito simples: o original foi deformado e o nome foi inclusive alterado. Não mais rock'n roll e sim rock and roll, para os empresários parecia que o rock'n roll coincidia com a luta dos negros pelos direitos civis. Vários grupos religiosos do sul, por sua vez, declararam, no início de 1956, que "o entusiasmo por esta música fazia parte de um complô dirigido pela N.A.A.C.P.(97) para corromper a juventude branca do sul". Sindicalistas e politiqueiros espantavam-se com o fato de que esta música selvagem não fosse perseguida pela lei.

Os pastores indignavam-se com os movimentos "obcenos, abertamente sexuais" dos cantores e dançarinos do rock'n roll. Uma grande fração da juventude apreciava o rock'n roll. No entanto, os pais não aceitavam esta música que trazia os estigmas da etnia negra. Com interesse no inegável valor de mercado desta música, as grandes gravadoras decidiram "recuperar" o gênero através da deformação do modelo. Sob pressão da A.S.C.A.P., as rádios Top 40 tiveram que censurar os títulos considerados selvagens (jungle). De início, a televisão não admitia que Elvis Presley fosse captado pela câmara em seus "perversos movimentos de quadris".(98)

A metamorfose a que foi submetido o modelo levou a um divisor de águas, como se percebe na constatação de que a música do rhythm and blues "era interpretada exclusivamente por negros e para negros, enquanto que sua versão limpa e popularizada, o chamado rock'n roll, era interpretada por brancos e para brancos".(99)

Daufouy e Sarton fazem este comentário sobre a deformação no plano musical que resultou no que foi chamado de rock and roll e que teve Elvis Presley como primeira grande vedete:

(97) A National Association for the Advancement of Coloured People, criada em 1903, era integracionista não violenta e dominada pela burguesia negra que pretendia se tornar uma classe política. Em 1955 foi violentamente reprimida pelos brancos dos Estados do Sul.

(98) DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre. op. cit. p. 42-3

(99) KAISER, Rolf-Ulrich. op. cit.

"Os produtores recuperaram o ritmo 2/4, tornando sem sabor a acentuação, o canto necessariamente claro e equilibrado, a estrutura da canção com um solo após a segunda copla. Os textos deviam refletir o suposto mundo dos jovens; a instrumentação - guitarra/baixo/piano/saxofones/bateria - abandonando o terreno à orquestra na qual estes instrumentos se integraram ou se retiraram frente às cordas ou aos grupos vocais mais melódiosos".(100)

Enquanto as marcas independentes produziam apenas para o mercado RB (rythm'n' blues), as marcas nacionais utilizavam uma forma de filtrar, de transportar o sucesso do RB para o mercado pop: "Se o ritmo passava na censura, as palavras caíam sob o golpe do puritanismo branco. As características do RB desapareciam sob a tesoura dos adaptadores como Dorothy Collins, Pat Boone (adaptação de Ain't It A Shame de Fats Domino e de Tutti Frutti) e Bill Haley".(101) Esta forma de transposição chama-se "cover" (cópia).

2.2 - JOVEM GUARDA

Foi o rock and roll, o rock branco, sob a marca da ideologia dominante americana em escala mundial, que aportou no Brasil. Um dos marcos principais de seu ingresso no país foi o filme Rock around the Clock ("No balanço das horas") com música tema homônima na voz de Bill Haley acompanhado pelos seus Cometas. Esta melodia é uma côpia de Let's Rock Awhile (Amos Millburn) lançada em 1955. O filme foi lançado aqui em 1957. As rádios começam a incluir em seus programas vozes como a de Bill Haley, Elvis Presley e Little Richard. Com o êxito dos discos americanos, as gravadoras fabricaram aqui alguns intérpretes "norte-americanos". Porém tais intérpretes deveriam ser para as gravadoras no Brasil "rapazes boas-pintas e garotas engraçadinhas, bem comportados como crianças prodígio".(102)

(100) DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre. op. cit. p. 43.

(101) DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre. op. cit. p. 30.

(102) CARVALHO FILHO, Ibanez. Rock'n roll: a nova coqueluche do Brasil. In Rock: a música do século XX, Ed. Rio-gráfica, nº 3, 1983 p. 18.

Eis como surgiram os primeiros intérpretes:

"Mário Genari Filho, um calejado homem do disco, apostou em Sérgio Campello, rapaz de Taubaté que preenchia as exigências da gravadora: mas a prudente Odeon só aceitou que ele gravasse um disco se, no lado B, houvesse um rock cantado por uma menina. Além disso tinha que ser em inglês: a geração coca-cola era muito exigente com o que não fosse Made in USA. Simples: Sérgio virou "Tony", a menina convidada foi Célia - "Celly" - quinze anos, irmã do novo cantor; o repertório: Forgive me e Handful Boy, composições em inglês de Genari Filho. O disco não vendeu quase nada. (103) Não era fácil enganar a juventude classe média com acesso aos discos importados, revistas e filmes. O negócio era partir para o grande público e daí as letras tinham que ser em português, de preferência versões de músicas que já estiveram nas paradas em gravações norte-americanas. (...) Tudo pronto para aparecerem os rockeiros nacionais, Celly Campello lançou Estúpido Cupido, uma versão de Fred Jorge, e o disco alcançou o primeiro lugar nas paradas. Tony, seu irmão, também se deu bem com o Boogie do Bebê. E os sucessos continuaram: Banho de Lua, Lacinho Cor-de-Rosa, Túnel do Amor, Billy, na voz de Celly Campello, a "Rainha do Rock'n Roll". Tony participava das paradas com Pertinho do Mar e Canário. Os irmãos Campello tinham aberto o caminho e surgiram novos valores: Demétrius que imitava Elvis Presley e cantava versões de Little Richard; e Sérgio Murilo, o "Rei do Rock", que popularizou-se com Broto Legal e Marcianita: "Quero um broto de Marte que seja sincero, que não se pinte, não fume, não beba, e não saiba sequer o que é rock'n roll".

Uma característica do rock brasileiro é que ele nunca esteve exclusivamente atrelado aos Estados Unidos como, por exemplo, o rock inglês até a criação do som de Liverpool. As músicas eram versões de rocks norte-americanos, italianos (Marcianita, Banho de Lua) e até alemães (Boggie do

(103) O compacto foi lançado em 1958.

Bebê). Quase todas as versões eram de Fred Jorge, que, apesar da idade madura, tinha captado o espírito do rock no Brasil. Não traduzia bem as letras mas mantinha o som original - a fagulha excitante -, mesmo que, literariamente, os versos ficassem meio estranhos. "O luar é meu amigo, censurar ninguém se atreve". (104)

Em 1957, ano anterior ao lançamento dos irmãos Campello, apresentava-se no Programa Teletur (de Otávio Terceiro), da TV tupi no RJ, aquele que se tornaria o rei do iê-iê-iê no Brasil: Roberto Carlos. Neste programa ele interpretou o rock Tutti Frutti (Little Richard, marca independente). Começava a se formar no país um grupo de músicos e intérpretes rockeiros. Entre os compositores estavam o maestro Hervê Cordovil e o prof. Pavão. Entre os intérpretes, além dos irmãos Campello, os Jet Backs, The Clevers, Tijucanos do ritmo (aos quais pertenciam Tim Maia e Erasmo Carlos) e Sérgio Murilo, entre outros. Em 1958 Roberto Carlos passou por diversos gêneros, do rock às baladas, boleros, sambas canções e bossas-novas. Seu primeiro grande sucesso, com Erasmo Carlos, foi a versão de Splish-Splash (Bobby Darin), em 1962, incluída no Lp homônimo. São também deste Lp Parei na Contra Mão e Terror dos Namorados, ambas de Roberto e Erasmo. Em 1963 estourou nas paradas interpretando Calhambeque (Loudermilk, versão de Erasmo Carlos), do Lp É proibido fumar (CBS). Em 1964, lança seu 4º Lp, Roberto Carlos canta para a juventude, onde se destacavam História de um homem mau (Louis Armstrong, versão de Erasmo Carlos) e A garota do baile (com Erasmo Carlos). Do mesmo ano é o sucesso Festa de arromba (em parceria com Erasmo Carlos). Lançada no início de 1965, em pleno apogeu da Jovem Guarda, Festa de Arromba, além de expressão significativa da ideologia deste movimento, é em retrato dos pioneiros desta "onda":

"Vejam só que festa de arromba
noutro dia eu fui parar
Presentes no local o rádio e a televisão
cinema, mil jornais, muita gente, confusão
quase não consigo na entrada chegar
Pois a multidão estava de amargar
Hey, hey, que "onda", que festa de arromba

Logo que eu cheguei notei Ronnie Cord
 com um copo na mão
 Enquanto Trini Lopez bancava anfitrião
 Apresentando a todo mundo Meire Pavão
 Wanderlêa ria e Cleide desistia
 De agarrar um doce que do prato não saia
 Hey, hey, que "onda", que festa de arromba
 Renato e seus Blue Caps tocavam na piscina
 The Clevers no terraço. Jet Black's no salão
 Os Bells, de cabeleira, não podiam tocar
 Enquanto a Rosemary não parasse de dançar
 Mas vejamos quem chegou de repente
 Roberto Carlos com seu novo carrão
 Enquanto Tony e Demetrius fumavam no jardim
 Sérgio e Zé Ricardo esbarravam em mim
 Lá fora um corre-corre dos brotos do lugar
 Era o Ed Wilson que acabava de chegar
 Hey, hey, que "onda", que festa de arromba..."

Sob o comando de Roberto Carlos, ao lado de Erasmo Carlos e Wanderlêa, inicia-se em setembro de 1965, o programa Jovem Guarda, da Tv Record (SP). Está definitivamente assegurada a liderança do "trio central": Roberto Carlos (rei do iê-iê-iê, da juventude, da Jovem Guarda), Erasmo Carlos ("Tremendão") e Wanderlêa ("Ternurinha"). No mesmo ano é lançada a composição da dupla, Que-ro que vã tudo para o inferno, que se tornou o hino da Jovem Guarda. Até 1967, outros Lps e o lançamento do primeiro filme: Roberto Carlos em ritmo de aventura, de Roberto Farias, cuja trilha incluía De que vale tudo isso e Por isso corro demais (ambas com Erasmo Carlos).

Entre os conjuntos mais expressivos da versão do rock internacional no Brasil estão Renato e seus Blue Caps e os Mutantes.

A partir de 1965, Renato e seus Blue Caps (guitarra-ba se, sax-tenor, baixo-elétrico e bateria) especializaram-se em versões dos Beatles. O grande sucesso Menina Linda (Y Should Have Know Better), de J. Lennon e P. McCartney, versão de Renato, foi lançado em 1965 no Lp Viva a juventude. No programa Jovem Guarda lançaram o sucesso Escândalo em família (Shame and scandal in the family) de Donaldson e S. H. Brown, versão de Renato. Em 1966 lançaram Até o fim (You won't see me) de J. Lennon e P. McCartney, versão de Lilian Knapp, no Lp Um embalo com Renato e seus Blue Caps.

Em 1966 formou-se o grupo Wooden Faces que daria origem aos Mutantes (piano, contrabaixo e composição: Arnaldo Dias Batista; guitarra, violão e composição: Sérgio Dias Batista; flauta, harpa e composição: Rita Lee). O grupo passou por vários nomes (Six sided rockers e O conjunto) até o lançamento do primeiro disco (o compacto O relógio), então sob a designação de Mutantes, em 1967. Foi este grupo tardio do rock que, neste mesmo ano, acompanhou Gilberto Gil em Domingo no Parque, com arranjo do maestro Rogério Duprat, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo. Esta composição pioneira do movimento tropicalista caracteriza-se pela utilização da guitarra elétrica, rompendo com determinados padrões do movimento musical contestatório, do qual se afastavam os baianos. Em 1968, os Mutantes participaram do Lp Tropicália ou Panis et circensis, juntamente com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão, lançando definitivamente o tropicalismo.

A "onda" da Jovem Guarda contou com a presença de destaques internacionais como Richard Anthony, uma das maiores atrações da geração do iê-iê-iê e Rita Pavone, a "rainha do iê-iê-iê". Ambos aqui estiveram em 1965, ano em que foi lançado o segundo filme do Beatles: Help.

3.3. A BOSSA NOVA

A Bossa Nova foi o movimento musical que, na sua origem, constituiu uma prática musical representativa do "boom" desenvolvimentista do período juchelinista. Como todas as práticas de afirmação nacionalista, foi uma forma de expressão que se pretendeu representativa do esforço da nação como potência, como forma de superação do subdesenvolvimento. Do encontro entre o samba tradicional e formas assimiladas diretamente do be-bop e do cool jazz, movimentos americanos difundidos no bojo do capitalismo em escala universal, resultou a Bossa Nova. Este resultado logo se internacionalizou.

O Lp de Bossa Nova mais vendido em escala mundial foi lançado por Stan Getz (sax-tenor da vertente cool jazz), principal introdutor de temas e da "batida" da Bossa Nova nos Estados Unidos (Jazz-samba, 1962). Como movimento socialmente definido, a ideologia da Bossa Nova é burguesa-nacionalista. Desvinculada de qualquer prática de resistência no interior da contradição de classes, não deixou no entanto de corresponder à tendência social mais avançada na época, qual seja, a que se configurou em torno das práticas nacionalistas do modelo getuliano de desenvolvimento. Com o ingresso definitivo da economia brasileira no capitalismo em escala universal, neste período, aprofundaram-se as contradições sociais cuja expressão maior foi o processo de radicalização dos anos 60. A Bossa Nova nesta fase de radicalização tornou-se uma prática decadente na medida em que seus elementos musicais definidores não acompanhavam as posições populares mais avançadas na luta anti-imperialista e/ou de classe. Os procedimentos musicais mais contraditórios da Bossa Nova, nessa etapa de radicalização social, são suas acentuadas tendências jazzísticas, as formas intimistas tanto no plano da estruturação quanto da interpretação e seu afastamento cada vez maior das formas vivas de expressão musical das camadas populares. Isto sem entrarmos em considera-

rações em torno da linguagem poética e seu conteúdo social. A crise instaurada no movimento da Bossa Nova teve duas saídas, representada de um lado pela tendência formalista, descomprometida com as tendências mais gerais do movimento popular no processo de radicalização, e, por outro lado, pela linha nacionalista que se instaurou no âmbito mesmo da Bossa Nova. É esta linha nacionalista da Bossa Nova que vai se constituir numa das principais vertentes do movimento musical contestatório, conhecido como música de protesto. Houve mesmo músicos que, isoladamente ou em grupo, convergiam ora mais para uma lado, ora mais para o outro.

Mas como movimento, a Bossa Nova foi superada definitivamente, na medida do seu próprio esvaziamento e da formação e consolidação do movimento de protesto. E isto se deu no período de 1963 a 1965, aproximadamente, isto é, no período correspondente ao colapso do populismo e do nacionalismo e à implantação do Estado autoritário.

Nessa transição, o movimento da música de protesto não se opõe de forma linear à Bossa Nova, mas de forma dialética, dela recuperando informações musicais conquanto compatíveis com a radicalização do movimento nacionalista no plano social mais geral.

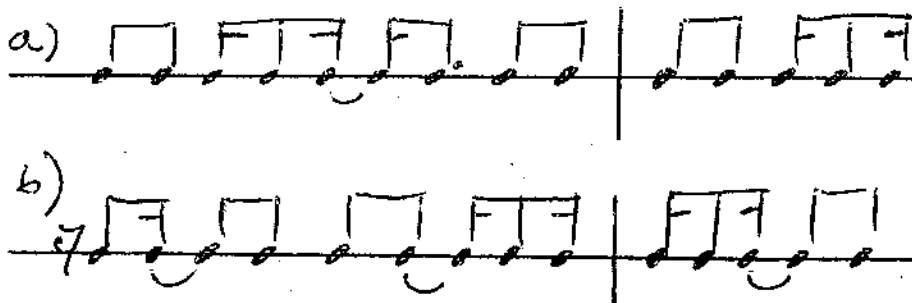
Neste sentido, o movimento de protesto renega o intimismo da estruturação e da interpretação como elemento definidor, mas redefine a utilização dos procedimentos jazzísticos nas formas específicas de estruturação musical estabelecidas pelo próprio movimento.

Tais relações entre a Bossa Nova e o movimento da música de protesto terão lugar de destaque no nosso estudo. Apresentamos a seguir apenas um pequeno perfil de sua origem e esvaziamento.

Entre os marcos mais significativos da formação da Bossa Nova incluem-se o processo da assimilação da harmonia jazzística e o da alteração rítmica do samba.

No primeiro caso, lembramos a academia de violão de Carlos Lira e Roberto Menescal que, em fins da década de 50, era mantida em Copacabana. Suas harmonizações recebiam influência de jazzistas americanos, como o guitarrista Barney Kessel e o trompetista e arranjador Shorty Rogers. Quanto à alteração do ritmo tradicional do samba, João Gilberto foi talvez o mais inovador. Sua "batida" passou a inspirar violonistas e músicos em geral. Seu Lp Chega de Saudade (Odeon, 1969) foi um marco decisivo. Veja-se no seguinte quadro, duas "batidas" que celebrizavam João Gilberto comparadas com uma das mais características marcações do samba.

Marcações de João Gilberto:



Marcação tradicional do samba:



Na passagem da década de 50 o movimento já contava com um elenco expressivo de músicos como Carlos Lyra, Roberto Menescal, João Gilberto, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, os irmãos Castro Neves, Normando, Chico Feitosa, Luis Eça, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Silvinha Teles, Alaíde Costa, Baden Powell e muitos outros. Em novembro de 1962, o 1º Festival de Bossa Nova no Carnegie Hall de New York (USA) contou com a participação de Sérgio Mendes e seu sexteto, Carmen Costa, Bola Sete, José Paulo, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves e seu conjunto, Luis Bonfá, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Milton Banana, Carlos Lyra, Ana Lúcia, Caetano Zama, Roberto Menescal, Normando e Chico Feitosa. Os compositores responsáveis pelo repertório eram: Tom Jobim e Newton Mendonça, Madrid e Paulo, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves, Carlos Lyra, Luis Bonfá, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, Caetano Zama, Normando, Chico Feitosa. Por essa ocasião já se intensificava o afastamento de muitos adeptos da Bossa Nova, em direção às propostas de cunho social. Incluem-se neste caso Carlos Lyra, primeiro diretor musical do Centro Popular de Cultura da UNE, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Geraldo Vandré, entre outros. Pouco depois, outros músicos já consagrados, como Nara Leão, ou em fase de afirmação, como Chico Buarque, marcam também posição pela linguagem musical mais comprometida com as linhas gerais do movimento nacionalista. Esta nova tendência é reconhecida pelos seus próprios integrantes como "bossa nova nacionalista".

O processo de radicalização, como dissemos, é um movimento geral da sociedade e, como tal, transcorre também no âmbito das práticas musicais. Nos capítulos IV, V e VI é demonstrada a participação da "bossa nova nacionalista" no movimento da música de protesto.

CAPÍTULO III

A LINGUAGEM MUSICAL POSTA EM QUESTÃO

1. O manifesto do CPC..... 155
2. O grande debate da "Civilização Brasileira"..... 167
3. Um confronto: J. R. Tinhorão e Caetano Veloso..... 207
4. Concretismo e Música Nova: a caminho do tropi
calismo..... 216

CAPÍTULO III: A LINGUAGEM MUSICAL POSTA EM QUESTÃO

Apresentamos aqui algumas das principais vertentes do pensamento sobre a arte em geral e a música, em particular, relacionadas com o movimento da música de protesto. Tais vertentes incluem o núcleo básico das representações correntes no feixe das relações entre teoria e prática deste movimento musical. O intenso debate transcorrido nos últimos anos da democracia populista e nos primeiros do regime autoritário, teve como núcleos principais, no eixo Rio-São Paulo, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, A Revista Civilização Brasileira e o Grupo Música Nova, em suas aproximações com a Poesia Concreta, além das manifestações teóricas de iniciativa mais individual, como as contidas nos estudos ou artigos de um José Ramos Tinhorão ou de um Caetano Veloso, entre outros.

1. O MANIFESTO DO CPC

Em 1962, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, lançou um Manifesto, onde foi traçada a linha política para a arte "revolucionária", que teria o Centro como seu principal agente, bem como os demais centros que fossem criados pelas capitais e o interior do país. No ano seguinte, Carlos Estevam, autor do Anteprojeto do Manifesto, publica-o como segunda parte do trabalho intitulado A questão da cultura popular.⁽¹⁾ Sobre o caráter inédito do Manifesto, consta o seguinte na sua nota introdutória: "Antes da elaboração desse documento não havia no Brasil nenhum estudo que encarasse especificamente a problemática com que se debatiam os artistas e intelectuais interessados em lançar os fundamentos de um trabalho concreto no campo da arte revolucionária destinada às grandes mas-

(1) ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.

sas. Sendo esse o primeiro estudo a respeito, justifica-se sua publicação sem que seja atenuada, por uma revisão dos originais, a desvantagem do tom de manifesto de que está impregnada".⁽²⁾

No Manifesto estão contidas as diretrizes para o artista popular revolucionário. Vale aqui lembrar algumas delas. A arte popular revolucionária deve fundamentar-se na comunicabilidade e no entendimento perfeito entre conteúdo e forma. Não se pode priorizar a preocupação estética formal. A forma deve adequar-se ao conteúdo. O formalismo que caracteriza a arte para minorias, leva a situações conflitantes comprometendo a comunicabilidade. O artista não deve portanto deixar-se seduzir pelo formalismo. Na política cultural do CPC o artista é convidado a, se necessário, cercear a liberdade de criação. Ele deve servir-se de "uma linguagem que espontaneamente não seria a sua (...) a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição...".⁽³⁾ Este auto-adestramento depende do levantamento das formas de arte do povo. O artista necessita se aproximar, quanto aos elementos formais, da arte do povo (que não se confunde com a arte proposta pelo CPC), pois é nela que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo: "na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo".⁽⁴⁾ Após o reconhecimento e coleta das formas, cabe ao artista recuperá-las para a veiculação dos conteúdos. Outra direção da prática formal está voltada pa-

(2) Id. ibidem, p.

(3) Id. ibid., p. 104

(4) Id. ibid., p. 99

ra a aferição constante dos instrumentos com a finalidade de aumentar a capacidade de penetração nas massas. Isto representa "um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-los a render o máximo de eloquência". (5)

O pensamento cepecista está subordinado aos princípios da luta revolucionária. No enunciado básico do Manifesto o artista é visto como agente de uma revolução imediata:

"a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira e tanto da necessidade quanto da urgência". (6)

As tarefas revolucionárias:

..."já se tornaram exequíveis na prática..." (7)

e são portanto inadiáveis para a consciência. A cultura popular é um dos "fronts" no qual se deve manter a combatividade das esquerdas. O declínio da combatividade neste "front" é visto como prejudicial ao avanço geral das forças revolucionárias. A cultura popular é uma mediação, no sentido de que a luta neste "front" faz

"acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade"; (8)

"...o trabalho revolucionário exclusivamente cultural se justifica pelo fato de ser decisivo, para a atuação política concreta, o adequado es-

(5) Id. ibid., p. 104

(6) idem, pág. 108

(7) idem, pág. 82

(8) Estevam, op. cit. pág. 4

clarecimento das questões teóricas, a clareza sobre as posições de princípio. Evidentemente, quanto mais intensa e variada for a atividade exclusivamente cultural, tanto mais acertadamente poderá ser orientada a marcha das forças revolucionárias em direção aos seus objetivos particulares e gerais".⁽⁹⁾

A cultura reage sobre a infraestrutura. A base material da sociedade é atingida pelos efeitos das transformações operadas ao nível da superestrutura. Se a luta cultural contribui de um lado para acelerar o avanço da revolução, de outro lado não implica em revolucionar a própria cultura, em substituí-la por outra. A concepção do autor inspira-se no pensamento de Lenin e de Guevara. No caso deste, reafirma:

"por mais que se faça, no essencial a cultura permanece intacta enquanto não se toma o poder."⁽¹⁰⁾

As manifestações culturais na sociedade de classes convergem para duas direções antagônicas: a cultura alienada opõe-se a cultura desalienada ou desalienante. A classe dominante só é capaz de falsa cultura, pois a forma própria de sua consciência é a falsa consciência:

"a essa consciência dominante, falsa, opressora, alienada, mistificadora, corresponde uma cultura dominante de igual teor".⁽¹¹⁾

(9) idem pág. 18

(10) Estevam, op. cit. pág. 5

(11) idem, pág. 13

A oposição à cultura alienada não se esgota no âmbito da cultura desalienada. Em virtude dos estreitos limites desta cultura, cabe à cultura popular um papel específico de atuação revolucionária, no sentido de bombardear e desmascarar as posições defendidas pela cultura alienada. Ela vai aos poucos ocupando o lugar de sua opositora. A cultura desalienada não tem compromissos com a ação revolucionária. Ela é fiel às regras do jogo cultural, as quais implicam na:

"proibição quanto ao uso instrumental da cultura para a obtenção de fins extra-culturais". (12)

A utilização da cultura para tal fim é culturalmente ilegítimo. Tal tarefa, vedada à cultura desalienada, cabe à cultura popular revolucionária. Sua exeqüibilidade fundamenta-se na concepção de que

"a massa já está em condições de adquirir a consciência a partir da qual a sociedade será reorganizada em função dos interesses populares". (13)

No entanto, a cultura popular revolucionária esbarra-se com a falsa consciência contida nas manifestações culturais do povo. A leitura do pensamento de Lenin e Mao feita pelo autor, que transcreve algumas formulações, (14) leva-o a colocar o problema central da cultura popular nos seguintes termos:

(12) Estevam, op. cit., pág. 19

(13) Estevam, op. cit., pág. 30

(14) Nota: o autor não faz referências às fontes das citações. No caso de Mao Tsetung, elas são extraídas das Intervenções nos colóquios de Ien-an sobre literatura e arte. Vide Obras escolhidas de Mao Tsetung. São Paulo, Alfa-Omega, tomo III, 1979, p. 95-146.

"De um lado, precisamos infundir no povo uma cultura que ele não tem e que lhe faz falta, mas à qual ele não consegue chegar sozinho, pois ela é produzida e cultivada fora do povo: ele encontra-se à margem do processo que produz e cultiva essa cultura. De outro lado, não podemos entregar ao povo essa nova cultura sem que primeiro nós próprios nos apossamos da velha cultura do povo. Temos que infundir algo novo e para isso precisamos nos fundir com o que existe e no nível em que existe". (15)

No Manifesto, pelo menos dois tipos de manifestação artística são concebidos como situados à margem da atuação revolucionária, quais sejam a "arte do povo" e a "arte popular". São marcantes as diferenças entre arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária:

"A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão

(15) Estevam, op. cit., p. 39.

primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas". (16)

Sob o ponto de vista cultural, a arte do povo e a arte popular não merecem a denominação de arte. A caracterização destas formas de manifestação é dada pelo Manifesto através de depreciativas e fechadas qualificações:

- nível de elaboração "primário";
- "consciência popular atrasada";
- sensibilidade "embotada";
- "ingênua";
- "retardatária";
- finalidade de passatempo e "ocupação inconseqüente para o lazer";
- atitude "escapista" diante dos conflitos do mundo;
- "público artisticamente inculto";
- "inconseqüência estilística";
- "acentuado espírito conservador". (17)

(16) Estevam, op. cit., pág. 90

(17) Estevam, op. cit., págs. 90, 91, 103

Sob o ponto de vista do CPC, a arte do povo e a arte popular não merecem a denominação de popular ou do povo.

A arte praticada pelo CPC é a arte popular revolucionária. Fora da arte política não há arte popular. O caráter popular da arte revolucionária do CPC resulta da identificação:

"...com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo".⁽¹⁸⁾

A qualidade essencial do artista brasileiro é a tomada de consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira para a qual já existem condições objetivas de realização. A visão do mundo incorporada nas obras de arte é o principal critério de julgamento da validade artística. A luta no plano cultural é orientada pelos mesmos princípios da luta econômica e política:

"É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular".⁽¹⁹⁾

(18) Estevam, op. cit. p. 92

(19) Estevam, op. cit., pág. 93

A arte política do CPC é dirigida para todo o povo. Seu público não pode ser exclusivamente a classe revolucionária. A arte revolucionária deve atingir até mesmo as camadas intermediárias cujos movimentos oscilam entre os mais revolucionários e os mais reacionários. O comportamento destas camadas, que não tem consciência de classe, é heterogêneo e contingencial, determinado pelas relações entre a classe dirigente e o proletariado.

Qual é o inimigo comum da luta desenvolvida no front cultural? O autor, bem como os signatários do Manifesto, colocam-se frente à dificuldade geral, a ser superada em cada ramo da cultura popular, no sentido de definir a frente única no front cultural. Onde estão e quem são os aliados a serem incorporados numa ampla frente única contra o inimigo comum? Não se pode

"...confundir aliados políticos com aliados culturais nem tomar por inimigos culturais os adversários políticos".⁽²⁰⁾

Estevam observa que, de um modo geral, só em etapa muito avançada do desenvolvimento das lutas populares é que surgem condições para se definir, com clareza, as posições a serem assumidas em cada ramo especializado da cultura popular. A elaboração de uma teoria popular em cada ramo é uma condição necessária à composição da frente ampla no "front" cultural. Assim se

(20) Estevam, op. cit., pág. 74

Assim se estabelecerão os princípios que permitirão distinguir entre correntes revolucionárias e contra-revolucionárias. A formação da frente única depende da identificação da contradição principal que caracterizava o contexto, na época. A luta anti-imperialista e anti-feudal expressavam as posições assumidas no plano político. Estevam detectou que a partir destas posições, tentava-se artificialmente reproduzir uma frente idêntica no plano da cultura. Uma falsa solução resultava então da transposição para este plano de soluções atingidas no plano econômico e político.

Entre outros aspectos, a arte popular revolucionária deve ter os seguintes fundamentos: conteúdo revolucionário, comunicabilidade e "entendimento perfeito entre conteúdo e forma". (21) É reconhecido o cerceamento da liberdade criadora. A preocupação formal, que caracteriza a arte para minorias, leva a situações de conflito com o conteúdo e compromete a comunicabilidade. O artista revolucionário não deve portanto deixar-se seduzir pelo formalismo. Daí ser forçado:

"...a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua"... "a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição..." (22)

Este auto-adestramento depende do levantamento das formas existentes na arte do povo e na arte popular:

(21)Estevam, op. cit., pág. 101

(22)Estevam, op. cit., pág. 104

"Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular. Mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais pois é nela que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo".⁽²³⁾

A pesquisa formal tem duas direções. De um lado destina-se ao levantamento das regras, modelos, símbolos e critérios de apreciação estética existentes na consciência popular. Aí são encontradas formas elaboradas exclusivamente pelas massas e formas produzidas pela arte superior que desceram ao nível do povo e transformaram-se em alimentos de seu patrimônio. Após a coleta das formas, cabe ao artista revolucionário recuperá-las para a veiculação de conteúdos revolucionários. A outra direção da pesquisa formal está voltada para a aferição constante dos instrumentos com a finalidade de aumentar a capacidade de penetração nas massas. Isto representa:

"um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que uti

(23) Estevam, op. cit., pág. 99/100

liza e obrigá-los a render a máxima eloquên-
cia". (24)

Daí o auto-adestramento numa linguagem que não é a sua,
condição de superação do distanciamento do artista como catego-
ria distinta do povo/massas, mas que optou por ser povo.

(24) Idem, pág. 103

2. O GRANDE DEBATE DA "CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA"

Um ano após o Golpe de Abril, teve início o "primeiro momento" da Revista Civilização Brasileira. Este "primeiro momento", ao qual correspondem os números de 1 a 12 da Revista, no período de 1965-6, mantém ligações profundas com as linhas de pensamento vigentes na democracia populista anterior ao Golpe de Abril. Como bem o definiu e delimitou Carlos Guilherme Mota, foi um período:

"...definido pelos compromissos com as linhas de pensamento (progressista) vigentes no período anterior, cobrindo, grosso modo, os anos 1965 e 1966" (...)

"...Até o número 11/12, no fim de 1966, as discussões - e principalmente os editoriais - denotavam uma ligação estreita com o passado e a ausência de perspectivas concretas, inclusive no plano teórico. A reflexão política surgia marcada ainda pelo "anti-imperialismo", acreditando-se na aliança de burguesia nacional" e dos "setores progressistas" com os trabalhadores. Os problemas políticos analisados versavam principalmente sobre temas nacionais, em abordagem nacionalista (defesa dos recursos nacionais, por exemplo); nas artes também se procuravam saídas, como revelam os debates e entrevistas realizados entre compositores, cineastas, etc. Em suma: um peso muito grande do passado". (25)

No "primeiro momento" (1965-6) da Revista Civilização Brasileira, o debate cultural-musical foi encaminhado basi

(25) MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974; pontos de partida para uma revisão histórica. 4a. ed., Ática, São Paulo, 1978, p. 205-6.

camente a partir das contribuições teóricas assinadas por Ferreira Gullar (poeta), Nelson Lins e Barros (crítico), Geni Marcondes (compositora), Sebastião Uchoa Leite (crítico) e Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis (crítico) e dos debates coordenados por Henrique Coutinho e Airton Lima Barbosa. Destes debates participaram os músicos Edu Lobo, Caetano Veloso, Nara Leão e Luis Carlos Vinhas, os críticos J.R. Tinhorão, Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, os poetas José Carlos Capinam e Ferreira Gullar e o cineasta Gustavo Dahal.

2.1. FERREIRA GULLAR

Um dos principais expoentes da arte "engajada" dos anos 60 foi Ferreira Gullar, último dirigente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e integrante do Grupo Opinião. Na ocasião, a produção teórica do poeta foi divulgada pela Editora Civilização Brasileira através da obra intitulada Cultura posta em questão (1965) e dos artigos publicados na Revista Civilização Brasileira, Porque parou a arte brasileira? (RCB nº 1) e a série Problemas estéticos na sociedade de massa (RCB nºs 5, 6, 7 e 8), todos de 1965.

O autor colocava em questão temas diversos como o da cultura popular (como "consciência revolucionária"), os desvios esteticistas e formalistas, o distanciamento entre as artes de vanguarda e as questões sociais, os meios de comunicação de massa e as formas geradas por eles e o comportamento estético decorrente.

O conceito de cultura popular é desenvolvido principalmente em Cultura posta em questão. Cultura popular tem caráter de classe. Voltada para o povo e colocada a serviço do po-

vo, separa-se claramente da cultura desligada do povo, não popular. A cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social. Para o autor a questão da cultura popular não se dá ao nível da teorização sobre a cultura em geral. Trata-se, pelo contrário, da ação sobre a cultura: "cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária".⁽²⁶⁾ Concebendo obra de arte como um tipo de ação sobre a realidade social, Gullar preocupa-se com os agentes da cultura popular, a mensagem transmitida, os destinatários e as condições de produção e circulação. Os agentes da cultura são basicamente os intelectuais "engajados". A eles cabe desenvolver:

"...trabalho de crítica dos valores culturais, que visa ganhar a nova geração de produtores de cultura, e que se complete na produção de obras que estabeleçam padrões para o trabalho criador no campo da cultura popular";

"...ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras para ela como procurando trabalhar com ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa".⁽²⁷⁾

(26) GULLAR, F. Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 4.

(27) GULLAR, F. Cultura Posta em Questão, op. cit., págs. 6 e 7.

Paralelamente ao trabalho de crítica, destinado sobretudo a "ganhar os jovens que serão no futuro os produtores de cultura", deve-se ampliar a produção de obras dirigidas tanto aos intelectuais quanto ao povo. O trabalho com a massa com pleta o quadro de tarefas do intelectual consciente. Os destinatários são fundamentalmente a classe estudantil e a classe operária, como também as organizações camponesas. Como veículo, a cultura popular fundamenta-se em uma temática "nacional e direta ou indiretamente didática".⁽²⁸⁾ Daí a negação das tendências vanguardistas, esteticistas e formalistas. O comprometimento com o processo de conscientização depara-se com as dificuldades da censura e a resistência dos distribuidores e exibidores das obras de arte. A criação de organismos capazes de impulsionar a ação cultural é uma condição necessária à realização do projeto:

"...a cultura popular, abrangendo desde a crítica de idéias estéticas ao trabalho de alfabetização; da crítica das idéias políticas à ação de rua nos espetáculos de comício; da produção de poesia, teatro, cinema à luta para vencer os entraves econômicos e políticos, para dar condições de produção ao produtor de cultura popular não cumpriria sua missão sem a criação de organismos capazes de impulsioná-las".⁽²⁹⁾

Além das práticas do MCP do Recife e do CPC da UNE, aos quais se atribui maior importância, sobressai também o tra

(28) Idem, pág. 3

(29) Idem, pág. 7

balho realizado por "grupos de voluntários ligados ou não a governos e entidades religiosas e políticas, muitas delas com a visão correta da cultura popular".⁽³⁰⁾ Em nota de rodapé, o autor observa que o golpe militar de 1º de abril de 1964 fechou todas essas entidades e prendeu ou persegue seus integrantes.

Com base na premissa de que a cultura popular é um campo de luta, Gullar afirma que:

"...a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava de saída contra o imperialismo".⁽³¹⁾

Desta forma, é necessário combater as influências externas perturbadoras que introduzem "desvios" e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado".⁽³²⁾ A visão crítica é a forma de combate no processo de desalienação. Devem ser denunciados os conceitos de cultura em voga que escondem o seu caráter de classe. Entre as tendências mais submissas às influências externas e que por isso trabalham contra os interesses culturais do país estão o provincianismo acrítico (onde graçam o carreirismo, o oportunismo e outras práticas arrivistas), o formalismo, o esteticismo, o vanguardismo, o universalismo. O autor dirige sua crítica especialmente aos brasileiros aficcionados pela "nouvelle vague" e aos concretistas.

Problemas Estéticos na Sociedade de Massa é o ensaio em que Gullar concentra-se na abordagem crítica às vanguardas,

(30) Idem, pág. 5

(31) Idem, pag. 8

(32) Idem, pág. 10.

especialmente formalistas e esteticistas, e à cultura de massa. Com relação ao alheamento que caracteriza certas tendências, observa:

"...a arte abstrata, o surrealismo, Mallarmé, Joyce, o dadaísmo e suas decorrências tornam-se a própria justificativa da impossibilidade de conhecer o real, quando são de fato, a expressão, muitas vezes genial, da crise da visão idealista do mundo".⁽³³⁾

Contra a estética formalista contida nas teses de Susanne Langer e Max Bense, entre outros, é necessário que se tome a defesa da comunicação inteligível, da mensagem clara. Mesmo nas artes não-verbais, como a dança e a música, a forma tem conotações com a experiência cotidiana, cultural e histórica. Quando o artista nega-se a interferir no processo histórico, eliminando as conotações objetivas de sua obra - como a pintura abstrata - mesmo assim ele não se torna infenso ao processo histórico, "que determina indiretamente o rumo de sua arte".⁽³⁴⁾

O pressuposto de que arte de massa é, em essência, mercadoria, é um dos fundamentos básicos de Gullar em torno da relação entre arte popular e arte de massas. Como consciência popular, arte popular tem contradições com a arte de massas:

"...característica primordial da cultura de massa é o esquematismo, que opera através de ingredientes (tornados sinais) como "sexo, amor e violência" ou problemas morais

(33) GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Problemas Estéticos na Sociedade de Massa, RJ, Ed. Civilização Brasileira, 1978, pág. 109 ou Revista Civilização Brasileira, 1965, nºs 5, 6, 7 e 8.

(34) Idem, pág. 109

superados. A cultura de massa é, assim, conservadora, pois jamais abre questões: apenas vulgariza ou repete conceitos estabelecidos nas camadas superiores da sociedade"...

"nesse sentido, a cultura de massa desempenha função ideológica"... "eventualmente, a arte de massas é usada com objetivo político..."⁽³⁵⁾

Embora os objetivos comerciais e a dominação ideológica determinem a natureza da arte de massa, nem tudo está perdido na esfera dos veículos de comunicação de massa. Apesar da "solidária afinidade" entre mass-media e arte de massa, existem obras cujo conteúdo pode desempenhar papel positivo na educação da massa. Por exemplo, no cinema:

"...onde existe uma relativa liberdade de criação com respeito à dominação puramente comercial, registram-se obras de significação cultural inegável".⁽³⁶⁾

O autor tenta construir uma visão dialética da arte de massas. Se por um lado ela é imbecilizante, por outro, não significa o fim da arte. Lembra a transformação da arte em mercadoria, com o surgimento da burguesia, fato que constituiu "um avanço com relação à arte do passado muito mais aristocrática e impositiva".⁽³⁷⁾ Uma das funções mais importantes dos meios de comunicação de massa, como a TV é a aglutinação dos mais contraditórios elementos, pela mistura indiscriminada de fatos,

(35) Idem, pág. 118

(36) Idem, pág. 133

(37) Idem, pág. 136

personalidades, níveis de realidade e valores culturais. Não se restringem a determinados tipos de arte, mas abrangem a todas as expressões do presente. Aumenta a cada dia a atração para seu âmbito de artistas que, em outras circunstâncias, estariam se dedicando à poesia, ao romance, ao teatro ou à música erudita. Até mesmo estas artes artesanais ou de consumo restrito:

"...ganham maior capacidade de irradiação valendo-se dos meios de comunicação em massa e pela ação direta sobre pequenos grupos que agem sobre outros e assim por diante". (38)

O capitalismo é tratado como uma etapa do desenvolvimento da civilização. É necessário que se aproveitem as conquistas da arte de massa, rejeitando seu esquematismo e limitações. Gullar não se detém nos limites das teses de W. Benjamin, e observa com otimismo as possibilidades da arte de massas. O postulado de que "a aceitação crítica da linguagem da arte de massa é decorrência natural de uma visão cultural participante da atualidade" tem relação direta com a expectativa de um "surgimento progressivo de uma arte de massa de alto teor expressivo". Daí suas afirmações:

o processo de divulgação e informação "contribui, dia a dia, para o levantamento paulatino do nível das artes de massas em geral...";

"não se pode desvincular o futuro da sociedade contemporânea como um todo, que caminha para

(38) Idem, pág. 134

se libertar de estruturas econômicas retrógradas, permitindo o acesso das massas a níveis mais altos de cultura";

"Cumpre acentuar que a idéia de uma arte de massas de alta qualidade não implica a liquidação de todas as formas de arte em uma só, mas num ativo e consciente intercâmbio de recursos expressivos, capaz de dar um de nominador comum às diversas linguagens artísticas. As artes de irradiação mais restrita já não se mostram infensas às formas de comunicação geradas pela arte de massa, do mesmo modo que esta não se fecha às contribuições daquela".⁽³⁹⁾

2.2. NELSON LINS E BARROS

O pensamento de Lins e Barros inaugurou o lançamento da RCB,⁽⁴⁰⁾ marcando uma posição nacionalista e "participante" em torno da produção musical. Adepto da luta contra o imperialismo e a massificação, da melhoria do nível de qualidade artística e da integração cultural entre as diversas classes, fez a defesa da bossa nova nacionalista, bem como da nova tendência musical resultante da integração entre os compositores mais na cionalistas da bossa nova e a música tradicional, o folclore e os setores artísticos nacionais, como o cinema e o teatro.

(39) Idem, págs. 133 e 139.

(40) LINS E BARROS, Nelson. Revista Civilização Brasileira. Música Popular: novas tendências. Editora Civilização Brasileira, RJ, Ano I, nº 1, março 1965, págs. 232 a 237.

O projeto de formação da cultura popular nacionalista e participante está voltado para uma convergência histórica:

"Nesse caminho estão compositores da antiga e da nova geração, da bossa nova e da velha guarda, do teatro e do cinema, das praias e do morro, das cidades e do sertão. Dessa integração não resultará, certamente, uma música uniforme, com as mesmas características culturais para todas as classes que representa. Mas, com o inevitável processo da interação, inclusive com a boa música de outras tendências, surgirá, sem dúvida, uma música popular de maior nível cultural e artístico, onde os artistas se trocarão técnica e tradição, lirismo e epopéia, amor e protesto, forma e conteúdo." (41)

O processo de integração implica em soluções compatíveis com as "bases culturais autênticas". Autênticas são, entre outras formas, as músicas tradicionais do carnaval (especialmente as de rancho e de escola de samba), do morro, dos boêmios e do sertão. O afastamento da música tradicional significa a perda do conteúdo popular, o que se dá com a bossa nova "ortodoxa" que:

"...embora de bom nível, procura soluções fora de nossas bases culturais autênticas". (42)

(41) LINS E BARROS, Nelson. Revista Civilização Brasileira. Música Popular: novas tendências. Editora Civilização Brasileira, RJ, Ano I, nº 1, março, 1965, pág. 237.

(42) Ibidem, pág. 236.

"...nutrindo-se do jazz, de harmonia impressionista, de melodias veladas, de poesia intelectualizada, de ritmo reacentuado e de uma interpretação intimista, a bossa nova afastou-se dos caminhos tradicionais da música brasileira".⁽⁴³⁾

A cultura popular mais tradicional é a das classes mais pobres. Menos tradicionais são as músicas populares da classe média. Para Lins e Barros há uma correspondência entre surto industrial, como o dos anos 30 e 50, e as ocorrências mais significativas neste período:

"Depois do aparecimento do samba de meio de ano, o fato mais importante que surgiu na nossa música popular foi a chamada bossa nova".⁽⁴⁴⁾

O samba-canção e a bossa nova correspondem (portanto) aos efeitos do desenvolvimento sobre a classe média. No entanto a ascensão e crescimento da classe média, deram-se em condições de desenvolvimento subordinado ao crescente predomínio americano. Daí decorreu a marginalização da nossa música mais autêntica, principalmente após a segunda guerra. As grandes gravadoras deram início ao processo de expropriação da música popular, utilizando-a como matéria prima transformada em mercadoria internacional de baixo custo e baixa qualidade. Com a expansão da indústria do disco, ficaram marginalizadas tanto a música popular mais autêntica quanto a bossa nova, que "preten

(43) Ibidem, pág. 234.

(44) Ibidem, pág. 232

dia elevar a música popular brasileira a um nível de qualidade internacional a fim de fazer frente à invasão da música estrangeira, nessa época representada pelo bolero, o rock e suas versões brasileiras". (45)

No entanto, o surto industrial possibilitou um considerável melhoramento das condições técnicas propícias ao desenvolvimento da música. Assim o autor vê a contradição estabelecida no seio da bossa nova:

"Sem penetração nas massas, marginalizada pelo baixo comercialismo, condenada pelos próprios amigos intelectuais, a bossa nova foi levada a um impasse. Como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas"? (46)

N.Lins e Barros procurou soluções à margem do purismo estético universalista de algumas tendências, como a de Roberto Menescal. Não negou no entanto o valor artístico de certas soluções rítmicas e harmônicas, mesmo em detrimento do conteúdo popular. Na luta contra a massificação da música, transformada em mercadoria de baixo custo e fácil aceitação, defendeu a elevação do nível de qualidade, o desenvolvimento das condições técnicas de sua criação. E como princípio básico, a integração com a tradição nacional.

Na condição de precursor e participante do movimen-

(45) Ibidem, pág. 234

(46) Ibidem, pág. 234

to pós-bossa nova, assim se expressou sobre a nova solução:

"Os compositores mais nacionalistas procuraram a solução através de uma integração com música tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal. Sérgio Ricardo ligou-se ao cinema e mais tarde deu a sua música um caráter nordestino. Tom e Vinicius fizeram música para cinema e teatro. Vinicius e Baden pesquisaram sobre o folclore baiano. Carlos Lyra ligou-se ao teatro, fez música para cinema, pesquisou sobre música nordestina e a modinha brasileira e produziu com Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Guarnieri e Vinicius de Moraes no sentido da criação do musical brasileiro. Vinicius compôs com Pixinguinha. Carlos Lyra, com Zé Ketí. A integração levou esses artistas a uma linha comum nacionalista, visando a uma cultura popular brasileira".⁽⁴⁷⁾

"Um exemplo dessa tendência foi dado por Vinicius de Moraes, "papa" da bossa nova, apresentando-se ao lado de Dorival Caymmi, velho trovador das praias da Bahia, com a participação do "Quarteto em CY", novíssimo vo

(47) Ibidem, págs. 234 e 235.

cal feminino, e do conjunto de Oscar Castro Neves, um dos fundadores da Bossa Nova. Outro exemplo, as músicas de Pixinguinha, "papa" da bossa velha, com Vinicius de Moraes, poeta de todas as idades, para o filme "Sol sobre lama" de Alex Viany. Ou ainda, as recentes canções de Eduardo Lobo, da jovem bossa com o cineasta Ruy Guerra. E o grande exemplo: "Opinião" - o melhor espetáculo de música popular dos últimos anos - onde colaboraram Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, diretores e autores teatrais, Dorival Caymi Filho, da bossa da nova geração, Nara Leão, que já foi considerada a musa da bossa nova e hoje é a musa de todas as bossas, João do Vale, poeta do baião e das canções de lavrador, Zé Kêti, a voz do morro e da vida do povo. O espetáculo apresenta um panorama da música brasileira do sertão, do morro e da cidade, numa convergência histórica que indica a nossa realidade e o nosso caminho".⁽⁴⁸⁾

(48) Ibidem, pág. 236 e 237.

2.3. GENI MARCONDES

Música Popular e Música de Classe⁽⁴⁹⁾ é um artigo em que a autora faz uma exposição sobre a formação da consciência nacional entre os compositores brasileiros. O fio nacionalista desenrola-se através de várias gerações. Sua maior expressão é Villa Lobos, que divide com o húngaro Bela Bartok a deferência especial com que são tratados pela compositora:

"Com efeito, em nenhum compositor do passado ou do presente vamos encontrar exemplos mais expressivos do enriquecimento real da criação artística pela assimilação das fontes populares através de uma intimidade crescente do criador com as raízes nacionais até o amadurecimento total, a simbiose do homem com a terra".⁽⁵⁰⁾

Entre os compositores nacionalistas contemporâneos, a autora aponta Guerra Peixe como o seguidor mais aproximado de Bela Bartok em nossa cultura,

"não só pela fidelidade ao trabalho de pesquisa como por seus conhecimentos técnicos, onde uma larga experiência de orquestração e composição, são qualidades que o situam muito acima do nível médio do pesquisador comum".⁽⁵¹⁾

(49) MARCONDES, Geni. Revista Civilização Brasileira. Música Popular e Música de Classe. Ed. Civilização Brasileira, RJ, Ano I, nº 4, set. 1965, 350 a 356.

(50) Idem, pág. 351.

(51) Idem, op. cit., pág. 353.

A chave da estética nacionalista está na ligação entre música popular e música de classe. Por oposição, são anti-populares os movimentos culturais que dispensam esta ligação, como o impressionismo e o expressionismo. O forte entrelaçamento entre música popular e música de classe é uma das características da revolução estética resultante do romantismo nas artes,

"assim como o movimento romântico resulta da revolução de classes".⁽⁵²⁾

Geni Marcondes apresenta várias alternativas de aproveitamento dos temas e ritmos populares:

1º) o uso quase que direto do material colhido, com pouquíssima contribuição pessoal do compositor;

2º) depois do manuseio constante do material popular sobrevem um começo de intimidade - o compositor já ousa entrelaçar ao material colhido características de seu estilo pessoal, e ainda mais, se atreve a enriquecê-lo com sua experiência técnica, bem maior que a do artista primitivo que a concebeu primeiro;

3º) a intimidade tornou-se completa, o compositor já não sabe onde acaba o popular, onde começa ele".⁽⁵³⁾

(52) Idem, op. cit., pág. 354

(53) Idem

Sobre esta última alternativa, a autora cita Bella Bartok, para quem não se trata de imitar ou elaborar a música camponesa, mas de conferir à própria música a atmosfera que caracteriza a música do camponês.

2.4. SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Sebastião Uchoa Leite foi um dos críticos mais agressivos do "primeiro momento" da Revista Civilização Brasileira.⁽⁵⁴⁾ Sua resenha crítica está voltada principalmente para as aproximações conceituais entre as correntes "localizantes" e "universalistas" (como a de João Cabral de Melo Neto e a dos concretistas), para as posições tradicionalistas/preservacionistas anti-históricas e para o didatismo do CPC, como o explícito na obra de Carlos Estevam e mesmo na de Ferreira Gullar.

Para o autor, a colocação do problema da cultura brasileira é a base para a colocação do problema de qualquer uma das manifestações dessa cultura, como a cultura popular:

"...quando se fala em cultura popular no Brasil nos referimos a uma determinada realidade brasileira. O termo torna assim uma conotação inteiramente diversa quando falamos na "cultura popular" brasileira e quando falamos na "cultura popular" européia ou americana. Da mesma forma, a maneira pela qual se estuda o fenômeno no Brasil do século XIX não é a mesma pela qual se estuda no Brasil do século XX, principalmente no Brasil de nossos dias, na sua fase de arranque para um processo de desenvolvimento, de 1955 para cá".⁽⁵⁵⁾

(54) LEITE, Sebastião Uchoa. Revista Civilização Brasileira. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. Ed. Civilização Brasileira, RJ, Ano I, nº 4, set. 1965

(55) idem, p. 269

Preocupado com as variações conceituais que acompanham a evolução político-social brasileira, Uchoa observa o desdobramento de uma linha progressiva, não do ponto de vida estético, mas no sentido da evolução das formas de concepção. Até a "fase do arranque" desenvolvimentista, as discussões sobre a cultura vinda do povo convergiam para a distinção entre o popular e o folclórico. No entanto, novas formas de concepção surgiram no contexto desenvolvimentista. Entre elas, a acepção de caráter nitidamente político formulada por grupos diversos, como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Na bipolarização dos conceitos está centrado o estudo de Uchoa. E mais: à custa do antagonismo entre os conceitos, o autor esforça-se para descobrir o elemento comum e o aponta. Pelo menos um elemento de aproximação se estabelece entre as atitudes intelectuais muito diversas, no período citado:

"...o desejo de redução cultural a uma visão tipicamente brasileira".⁽⁵⁶⁾

A contradição está nas soluções e métodos adotados. As soluções estéticas radicalmente opostas entre a "motivação localizante" de João Cabral de Melo Neto e a "exportabilidade" dos concretistas não significam ausência de aproximações. Há pelo menos semelhança quanto às finalidades. A poesia de Cabral:

"Surpreende agudamente certos aspectos da realidade brasileira (localizadamente nordestina) desmistificando-os das agregações espúrias

(56) Idem, pág. 288

de uma certa visão sociológica e literatizante. Também os concretos tentaram, bem ou mal não importa aqui discutir, a mesma desmistificação, mas noutro plano bem distinto, dentro de um contexto mais internacionalizado. De sua fenomenologia estética lançaram (como Cabral, embora com resultados diferentes) a sua ponte sobre a realidade. É visível, portanto, que a preocupação de um agir estético participante seja o ponto de convergência das duas soluções". (57)

Outra forma de antagonismo é a existente entre as conceituações tradicionalistas e as de ordem didática, abertas para a conscientização e politilização das massas. Uma e outras tem uma característica comum: a pouca abrangência da realidade que nomeiam. Ambas encerram também conotações éticas. De um lado, as atitudes de preservação da cultura popular contra as influências deformadoras, " a desconfiança de que a mutabilidade dos valores só pode trazer resultados negativos". (58) Do lado oposto, a negação do conteúdo da cultura popular por ser alienado. Uchoa trata da atitude tradicionalista, de preservação de autenticidade, como anti-histórica. A conceituação, uma falácia. Pois não se pode impedir que os artistas populares tenham acesso aos instrumentos de comunicação social e sejam por eles influenciados. O autor observa que o conceito tradicionalista não dá conta devidamente das causas que impedem a ampliação do horizonte cultural do homem do povo, tais como a ignorância e

(57) Ibidem, pág. 271

(58) Ibidem, pág. 276.

a ingenuidade. Ora, eliminando tais causas, não há como preservar as características mais peculiares da cultura popular como tal. Se a questão é tratada do ponto de vista estético, a atitude dos tradicionalistas

"...é não apenas legítima como digna de louvor. Mas se a questão é examinada desde um ponto de vista extra-estético, de um ponto de vista, digamos, de integração histórica, a atitude é inconveniente como resposta".⁽⁵⁹⁾

O jazz é visto como um exemplo bem sucedido de transformação de formas originariamente populares. No entanto a evolução de uma arte de origens populares envolve sempre um risco, que pode ser o seu próprio desaparecimento. Uchoa apresenta este problema, tomando como referência o jazz:

"Nos Estados Unidos da América, por exemplo, houve uma evolução surpreendente no protótipo da música popular desse País, que é o jazz. Nasceu dos spirituals, que expressavam sofrimento do negro escravizado, passou pela fase dos blues, que exprimiam as aspirações de uma classe (não só de uma raça, houve também músicos brancos nesta fase) e chegou hoje até às mais complexas formas de música instrumental. Por um processo de integração histórica muito sutil, essa música atinge hoje o nível de expressão nacional: não só a música de

(59) Ibidem, pág. 276.

raça isolada ou de uma classe oprimida, mas a música de um povo. Então o jazz perdeu suas características de arte popular? Talvez, mas ganhou muito como força de influência no mundo inteiro. Esse poderá ser, entretanto, um exemplo de exceção. O mesmo poderá não acontecer com a arte popular brasileira, nas suas manifestações mais típicas da música, da poesia, da gravura, da cerâmica, etc. Poderá estar condenada a desaparecer em suas formas atuais. Mas o patrimônio em que se acham integrados Leandro Gomes de Barros, Severino de Tracuhaem ou Heitor dos Prazeres, por exemplo, não se destruirá por isso. Permanecerá como lição criativa: isto é, do que se pode fazer a partir de certas condições determinantes. Exatamente como permanece até hoje a lição criativa dos mestres anônimos da imagêrie barroca religiosa dos séculos XVII e XVIII no Brasil". (60)

No caso das concepções didáticas nas quais se considera a cultura popular como instrumento de conscientização das massas, S. Uchoa toma como alvo principal a obra de Carlos Estevam. O método utilizado por este presidente do CPC da UNE é considerado contraditório, na medida em que se propõe fazer arte para o povo e a favor do povo, mas nega a validade da arte que vem desse mesmo povo e se utiliza de suas formas artísticas para nelas introduzir conteúdos politizantes.

(60) Ibidem, pág. 277.

As concepções de Ferreira Gullar são vistas por S. Uchoa como mais abertas em torno da questão da cultura popular. Enquanto C. Estevam enquadra a questão em suas limitações históricas e em sua localização existencial - a situação brasileira nos anos 62/3 - Gullar, "um criador, cuja obra desenvolveu um processo de experimentações no campo estético e uma busca contínua de soluções no campo ético", parte de uma perspectiva mais vivenciada, interna, de dentro para fora no problema da criação e da ação cultural. (61)

(61) Ibidem, pág. 278

2.5. FLÁVIO MACEDO SOARES

Flávio Macedo Soares inicia seu estudo sobre A nova geração do samba apontando para certas relações entre a estrutura econômica e a evolução da música popular. Contrariando as concepções evolucionistas, como as dos concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari, Flávio parte da premissa de que as forças que atuam na formação da música popular, dentro da sociedade,

"não se desenvolvem de maneira contínua e mais ou menos estável através do tempo".⁽⁶²⁾

O autor refere-se às crises da linguagem musical que, de forma diferenciada, não escapam aos interesses da indústria. No capitalismo central, as crises tendem a ser instigadas e mesmo provocadas pelos grandes interesses ligados à indústria da música. Na periferia, como é o caso brasileiro, Flávio observa que:

"a atuação dos grupos capitalistas parece ser mais atenuada, limitando-se a aproveitar ao máximo as situações de fato criadas pela transformação do idioma popular".⁽⁶³⁾

O pensamento do autor, já no terceiro ano do Golpe de Abril, está voltado para a crise da música popular brasileira. É a crise do samba que, na época (1966), era um prolongamento da crise iniciada em 1964. Ao abordar os antecedentes destaci

(62) REGIS, Flávio Eduardo de Macedo. A nova geração do samba. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, ano I, nº 7, maio 1966, p. 364.

(63) Ibidem

se, Flávio depara-se com outra crise, a da bossa nova.

O estudo de Flávio M. Soares, é a primeira abordagem mais significativa sobre o objeto de nossa pesquisa, considerando a sua forma dialética de apreensão da linguagem musical no interior de uma formação social movida pelas suas contradições internas e externas. Nossa pesquisa retoma assim a sua linha de pensamento, bem como uma parte das questões levantadas por ele. Marco importante é também o fato de que o período abordado é o mesmo que delimitamos para o nosso estudo. O artigo de Flávio expressa a forma de pensamento mais avançada neste período, que delimitamos como sendo o da crise da bossa nova e ascensão da música de protesto. Ele coloca-se a favor do movimento geral da cultura brasileira "no sentido de uma base popular-folclórica nas músicas, e uma temática de realismo e participação nas letras." (64)

A contradição inicial da bossa nova adquiriu aspecto de diáspora. A dispersão do movimento ocorreu em dois sentidos contraditórios. A vertente jazzística, intimista, constituiu-se como facção sem maior compromisso com a realidade brasileira ou qualquer espécie de participação social. A vertente participante, por sua vez, insere-se no movimento geral da cultura brasileira. Flávio traça um rápido perfil do movimento geral:

"Esse movimento geral ia de encontro ao Cinema Novo, por um lado, e ao teatro de Arena no Rio e São Paulo, por outro. Manifestações que por sua vez se enquadravam na atmosfera do período: o papel ativo de uma *intelligentzia* ligada aos meios universitários e *estundatis*, a

(64) Ibidem, p. 366

tentativa de criar uma vida intelectual voltada para a realidade brasileira, através de instituições como o ISEB e a UNE volante, a tentativa de integração música-teatro-cinema-literatura de que foi típica a peça A mais valia vai acabar, de Oduvaldo Viana Filho".⁽⁶⁵⁾

A facção nacionalista da bossa nova, constituída por compositores como Baden Powell, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, une-se então ao movimento cultural universitário-estudantil. Flávio aponta como consequência importante desta aliança

"o rompimento definitivo das barreiras entre o samba popular e o samba (bossa nova) da classe média".⁽⁶⁶⁾

E observa que:

"Cartola, Helton Medeiros e tantos outros, que até então tinham sido limitados a uma vida de semi-obscuridade (embora com grande prestígio local) puderam enfim dialogar com o público jovem que até então só ouvia a música produzida por sua própria classe".⁽⁶⁹⁾

Em defesa da participação popular na música, numa simbiose entre a música das classes populares e a da classe média, o autor tem posição contrária à de J.R.Tinhorão, que tem Villa-Lobos na conta de um compositor de "pastiches barulhentos".

(65) Ibidem, p. 366.

(66) Ibidem

(67) Ibidem

Flávio não vê pastiche em sambas de inspiração popular como os de Carlos Lyra. O samba fornece o arcabouço, o clima. Não há cópia servil. Ao comentar a integração entre o samba tradicional e a bossa nova, cita o disco Opinião de Nara, no qual estão conjugados todos os elementos da crise pós-golpe de abril:

"Nesse disco Nara juntou o samba de morro representado por Zé Kêti; o samba tradicional; a música étnico-folclórica (Be-
rimbau, recolhido em Monte Santo pelo cineasta Glauber Rocha); a bossa nova de Antônio Carlos Jobim; a música rural de João do Vale; e a música de Edu Lobo. Es
tava resumido todo o programa da música dos novos compositores".⁽⁶⁸⁾

Estão representadas no Lp de Nara as fontes musicais de que se serviriam os novos compositores de classe média. As formas musicais das classes populares do campo e da cidade tornam-se as fontes de sua inspiração. É a "base popular-folclórica" e a "temática de realismo e participação social nas letras" que dão o sentido do movimento de aliança entre a bossa nova nacionalista e o samba tradicional ou entre outras formas representativas da classe média e das classes populares.

Além desta aliança, Flávio aponta ainda para a aproximação com a música erudita. Neste caso, ele refere-se à contribuição decisiva de Edu Lobo, pois nele:

(68) Ibidem, p. 367

"a influência do jazz foi definitivamente substituída pela da música erudita de autores modernos brasileiros, acima de tudo o Villa-Lobos das Bachianas" (...) "A facção nacionalista apontou o caminho para uma solução erudita em termos brasileiros, mas foi preciso Edu Lobo para que essa solução surgisse na prática, por atacado". (69)

Flávio dedica a parte final de seu estudo ao levantamento das principais manifestações no sentido da "dinamização ideológica do samba" e do movimento geral de "procura das origens populares e folclóricas para informar a nossa música". (70) Três grupos importantes organizam-se, no plano musical, em torno do Grupo Opinião(RJ) e do Teatro de Arena do Rio e de São Paulo. São os grupos baiano, carioca e paulista. Flávio não deixa, no entanto, escapar à sua análise certas contradições do movimento como alguns "resquícios cepecistas que ignoram as possibilidades reais da cultura popular no momento". (71)

(69) Ibidem, p. 368

(70) Ibidem, p. 369

(71) Ibidem, p. 372

2.6 - DEBATES

Em julho de 1965 e maio de 1966 reúnem-se para o debate, em torno da música popular, músicos, poetas, críticos e um cineasta. O primeiro debate é coordenado por Henrique Coutinho, e o segundo, pelo músico Airton Lima Barbosa, fagotista do Quinteto Villa-Lobos.

2.6.1 - CONFRONTO: MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Este debate, estruturado a partir de entrevistas concedidas a Henrique Coutinho por Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão, é publicado pela Revista Civilização Brasileira, Ano I, nº 3, em julho de 1965. A apresentação do texto é a seguinte:

"A música popular brasileira, sobretudo a que é feita no Rio de Janeiro, chegou a novo impasse depois dos êxitos alcançados pela Bossa Nova. As dificuldades atuais mostram que nossa música continua evoluindo, sempre à procura de modalidades mais avançadas.

As entrevistas que publicamos são de dois compositores e um crítico de música. Os três opinam sobre os mesmos tópicos, permitindo ao leitor acompanhar as diferenças de perspectivas e tomar posição".

A Revista Civilização Brasileira não só se propõe a informar o leitor sobre as "diferenças de perspectivas", permitindo-lhe "tomar posição", mas deixa transparecer sua opção ou simpatia pela perspectiva representada nas intervenções de Edu Lobo.

Edu Lobo não invalida de forma ortodoxa, como o faz José Ramos Tinhorão, a influência do jazz. E não aceita o rótulo de autêntico aplicado só ao samba:

"Dizer que bossa nova sofreu influência do jazz como fator negativo, chega a ser cômico porque então seria preciso lembrar que o samba tem influência africana e chegaríamos ao caos, sem encontrar nenhuma música autêntica. Por que dizer que um é autêntico e outro não? Hoje, de qualquer modo o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro. Os que querem o samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída". (72)

Com esta afirmativa de Edu Lobo, Henrique Coutinho termina o texto montado com base nas entrevistas. Trata-se

(72) Revista Civilização Brasileira. Confronto: música popular brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 3, julho de 1965, p. 312.

de uma resposta a José Ramos Tinhorão, que atribui a inautenticidade à "preocupação consciente em assimilar e incorporar à produção musical ritmos, estilos e harmonias de músicas estrangeiras". J. R. Tinhorão reconhece que a música popular brasileira sempre sofreu influência estrangeira: "a valsa, a polca, os schotiesh (lê-se chotes), por exemplo, são todos gêneros de música estrangeira. Mas a maneira pela qual os velhos conjuntos de choros as tocavam acabou lhes dando um acento brasileiro".⁽⁷³⁾ Mas J.R. Tinhorão nega a existência de tal "acento brasileiro" quando se trata de bossa nova: "num samba de bossa nova, mesmo com letra nacionalista ou participante, é o inverso que acontece: o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do jazz e quando a música é de Antônio Carlos Jobim, vai se ver e a melodia é de Cole Porter".⁽⁷⁴⁾ Edu Lobo não faz esse tipo de redução, mas aponta para as várias modalidades da bossa nova, que não parou em Tom Jobim. Entre outras, cita uma variação da bossa nova original, passando por Baden Powell, que "introduziu o elemento afro, no caso o samba negro, com nova batida (Berimbau é um exemplo) e com influência de Villa-Lobos".⁽⁷⁵⁾

Enfim, J.R. Tinhorão coloca o problema da música participante em termos de "um desejo de fugir da alienação representada pelo fenômeno de importação do jazz". Esta posição é prontamente negada por Edu Lobo, que recorre a uma citação de Mário de Andrade: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela

(73) idem.

(74) idem.

(75) idem, p. 308-9.

repulsa. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração, no folclore". (76)

Outra questão apenas iniciada no debate, é a da relação entre arte e política. Edu Lobo e J. R. Tinhorão participam do círculo de pensamento de "esquerda" e partem portanto do pressuposto de que existe uma relação entre as duas instâncias. No entanto, o debate não avança. Edu limita-se a apontar para a inevitabilidade da relação: "a música em particular e as artes em geral estão ligadas aos fenômenos sociais e não há como evitar este fato". (77) E J. R. Tinhorão abstém-se da difícil tarefa de definir a dimensão do poder da música, afirmando apenas o que ela não é capaz: "É preciso ainda ressaltar que a música não tem eficácia política direta. Ela corresponde ou não a uma ideologia quando tenta ser participante, mas não converte ninguém". (78)

As intervenções do pianista Luis Carlos Vinas fogem ao pensamento dialético. Ele nega a relação entre música e política: "Estou convencido de que a música não é instrumento útil para salvar o Brasil, porque em relação à música não há o mesmo problema do cinema e do teatro. Música serve para descansar" (...) "Apareceu uma tendência a fazer da música um instrumento político. Na minha opinião isso não é mais do que falso nacionalismo". (79)

(76) idem, p. 309. Esta citação feita por Edu Lobo é extraída da obra de Mário de Andrade: Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 3ª ed., 1972, p. 29.

(77) idem, p. 311.

(78) idem, p. 310. Obs.: o pensamento marxista em torno das relações infraestrutura/superestrutura coloca a questão em dois planos: (1) o da determinação da infraestrutura sobre a superestrutura, o que não exclui; (2) uma relação em que - em determinada instância - as idéias adquirem "força material".

(79) idem, p. 309.

2.6.2 - QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?

Este debate, coordenado por Airton Lima Barbosa, está publicado na Revista Civilização Brasileira, Ano I, nº 7, de maio de 1966, contando com a participação de Caetano Veloso (compositor), Nara Leão (cantora), Ferreira Gullar e José Carlos Capinam (poetas), Gustavo Dahal (cineasta), Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros (críticos). Realizado dez meses após as entrevistas concedidas a Henrique Coutinho (acima comentadas), destas difere bastante quanto ao assunto em pauta. Nas entrevistas, Edu, Tinhorão e L. C. Vinhas opinam sobre o impasse da MPB frente à Bossa Nova. Agora, decorridos apenas dez meses, Airton Lima Barbosa coordena depoimentos não mais sobre a relação entre a música participante e a Bossa Nova. O novo impasse enfrentado pela música de protesto dá-se à custa da "indústria cultural", tendo à frente o movimento da Jovem Guarda. Os debatedores da Revista Civilização Brasileira reconhecem que o momento é muito difícil para a MPB. Para podermos perceber melhor o clima de contradição entre o iê-iê-iê (versão brasileira do rock) e a MPB - na forma como é vivenciada pelos debatedores - basta que se verifique a dimensão dos últimos acontecimentos, de 1965 até a publicação do debate (maio de 1966). Se entre 1961 e 1962, Roberto Carlos faz opção, por algum tempo, pela bossa nova, é a partir de 1963 que ele "estoura" nas paradas de sucesso. Em pleno apogeu, o iê-iê-iê vai ao ar pela primeira vez na TV Record (SP) em setembro de 1965. É o programa Jovem Guarda, reunindo o "trio central": Roberto Carlos (o "rei"), Erasmo Carlos (o "Tremendão") e Wanderlêia (a "Ternurinha"), os cantores Eduardo Araújo, Sérgio Murilo, Agnaldo Rayol, Martinha, Cleide Alves, Meyre Pavão, Rosemary e os grupos

The Jordans, The Jet Blacks, Renato e seus Blue Caps, Os Incríveis e Golden Boys. E o iê-iê-iê atinge o status de movimento, com todas as vantagens do "marketing": a agência de publicidade Magaldi, Maia e Prosperi faz a coordenação industrial, com as marcas "Calhambeque", "Tremendão" e "Ternurinha" (bonecas, calças, blusas, etc.).

Na conjuntura dos últimos dois anos (1964-5), Flávio Soares assinala a emergência de "uma linha dentro da bossa nova (coisa que, aliás, já tratei em artigo separado para esta mesma revista); (80) e logo em seguida, um fenômeno mais vasto, mais complexo (também facilmente explicável) - a ampliação de todo um substrato da música popular que tem recebido popularmente o nome de iê-iê-iê. Isto nos coloca face a uma nova conjuntura, a novos problemas a resolver". (81)

Para Flávio falta à cultura, no momento em questão, o entrosamento que havia antes do golpe de abril. O primeiro passo consiste na busca deste entrosamento em torno do todo cultural. Trata-se de uma união dos campos da arte, a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro, bem como entre instituições (ele cita o ISEB e o CPC), no plano ideológico e prático.

(80) O crítico refere-se ao artigo A nova geração do samba publicado na Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Ano I, nº 7, maio, 1966. Comentamos às págs. 190-194 este artigo onde ele trata da facção nacionalista da bossa nova.

(81) REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Que caminho seguir na música brasileira? Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Ano I, nº 7, maio de 1966, p. 376.

"As possibilidades, as virtualidades que nós temos não estão sendo usadas. A nossa música popular tem sido muito pouco agressiva. Temos possibilidades de autopromoção, de ação, possibilidades de trazer gente nova a um primeiro plano de aparecimento ao público - o que não tem sido feito, e é da maior gravidade. Enquanto os elementos mais alienados da música popular brasileira usam de todos os meios possíveis para se promover e agir, nós temos realmente faltado neste setor". (82)

Colocando a questão em um plano semelhante ao de Flávio, o poeta Capinam trata de um dado que considera fundamental: o mercado. E faz uma crítica ao "comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício da arte. (...) Não entendo, por exemplo, como os melhores representantes de nossa música não conseguiram ainda um programa de televisão e rádio organizados e feito a serviço de novos movimentos mais autênticos. (...) Quando Roberto Carlos, Altemar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência da formação de nossos músicos, é porque eles foram mais rápidos e conseqüentes na utilização destas máquinas". (83)

(82) *idem*, p. 377.

(83) *idem*, p. 380.

Pelo menos duas outras questões colocadas são de extrema importância, frente aos problemas da MPB naquela conjuntura: a qualidade das músicas e a alienação. À afirmativa do cineasta Gustavo Dahal: "-tenho notado que as músicas de sucesso são boas (o que não impede de existir músicas excelentes que não façam sucesso)", Capinam retruca: "Você tende a minimizar a deformação publicitária". O cineasta afirma ainda: "quanto ao sucesso de certas músicas "engajadas" eu o atribuo mais à qualidade musical do que ao teor de engajamento dessas músicas (justamente por aparecerem numa época de decadência da chamada música "alienada")". (84) Nara Leão não acha que o iê-iê-iê faça concorrência à bossa nova: "o que há realmente é muito pouca produção de discos de bossa nova". E retoma a questão levantada antes por Flávio e Capinam: "Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal da música brasileira, talvez por comodismo, não vai. Existe até certo preconceito - quando eu vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham, eles acham que é "decadência" ir a este programa". (85) Flávio endossa: "realmente, Nara, nós não estamos esgotando as nossas virtualidades".

Ainda sobre a qualidade das músicas, Gustavo Dahal toca num ponto que supõe ser uma fatalidade da qual não se pode escapar: a estridência. Neste caso, ele observa a existência de uma alternância entre "coisas de grande gritaria" e "coi-

(84) idem, p. 382.

(85) idem, p. 383.

sas mais românticas" tanto nos Beatles como na bossa-nova.⁽⁸⁶⁾ Para ele, a estridência é um dado real do mundo em que se vive e não decorrente de uma manobra de propaganda". Nesta questão Capinam tem discordância, preocupado que está com a deformação publicitária, com a forma de dominação de nossa economia pelo capital estrangeiro. O poeta Capinam afirma que "a nossa música pode apreender do iê-iê-iê muita coisa, mas não ser substituída por ele. Quando, por exemplo, Drummond e os melhores poetas se utilizam de recursos de uma poesia que os antecedeu, eles colocam estes recursos em outro nível, transformando as informações anteriores por uma atitude crítica diante delas. Não se fazer assim, para mim é deformação".⁽⁸⁷⁾

Para Capinam, a saída para a MPB está na revitalização de sua linguagem "em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música". A essa altura, ele passa para a questão da alienação: "qual a arte que se espera ter em nosso mundo mais facilidade de venda? Aquela que é o resultado da alienação propiciada por este contexto ou aquela que tem a lucidez de critica-lo ao mesmo tempo em que pretende ser vendido por este contexto organizado em mercado"? O compositor, poeta e cantor Caetano Veloso afirma que a alienação talvez seja o que melhor define a realidade brasileira: "eu não tenho dúvida de que muitos dos grandes sucessos se servem dela, servindo-a".⁽⁸⁸⁾

(86) Obs.: exatamente neste mesmo mês de publicação da Revista Civilização Brasileira (maio de 1966), a questão da "gritaria" é alvo da crítica de Augusto de Campos, que faz a apologia da "voz como instrumento", da interpretação "camerística", "anti-operística", no seu artigo Da jovem guarda a João Gilberto, publicado no Correio da Manhã, em 30.6.66. (Vide comentário às págs. 217-226 do nosso estudo).

(87) idem, p. 382-3

(88) idem, p. 384.

Ferreira Gullar observa que é impossível deter que as formas de músicas internacionais, como o iê-iê-iê, invadam os países do mundo e muito menos os subdesenvolvidos. E indica o único modo de lutar contra isso: "não deve ser o de fechar o país mas de ter uma atitude crítica diante desses fenômenos, atitude crítica e de combate no mesmo nível que isso se coloca - quer dizer: combate cultural. É um fenômeno cultural e nós temos de combatê-lo culturalmente. Entendê-lo, criticá-lo. Com essa visão crítica eu influencio as pessoas que produzem música popular". (89)

Sob discordâncias de Nelson Lins e Barros, Caetano Veloso aponta uma saída estética, que por diversas vezes foi objeto de citação por parte de Augusto de Campos, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes:

"Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que,

(89) idem. A concepção "didática", de "conscientização", é elaborada por Ferreira Gullar no período pré-64. Vide comentários sobre seus estudos Cultura posta em questão e Problemas estéticos na sociedade de massas, às págs. 168-175 de nosso estudo.

se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fêz. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral". (90)

E Nelson Lins e Barros faz esta crítica a Caetano:

"Eu discordo inteiramente dessa posição um tanto saudosista de Caetano Veloso. João Gilberto,

(90) idem, p. 378.

na minha opinião, foi a cristalização de um estilo que representava a bossa nova como música intimista e impressionista que ela se propunha - e conseguiu - a ser. Até certo ponto definiu uma linha de interpretação da qual aliás sou o maior fã, mas que representa um afastamento da tradição musical brasileira. Não que eu esteja contra João Gilberto, nem defendendo a tradição brasileira. A nossa maior contradição enquanto artista é a de pretender um desenvolvimento estético e formal, para o qual o povo, a quem nos dirigimos, não está preparado". (91)

(91) idem, p. 378-9.

3. UM CONFRONTO: J.R. TINHORÃO E CAETANO VELOSO

Música Popular: um tema em debate é provavelmente o primeiro trabalho sobre a música popular urbana no Brasil submetida a uma tentativa de análise sociológica. Numa breve apresentação, o autor justifica a metodologia utilizada ao assumir:

"...reacionariamente a defesa da cultura que melhor representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população, contra a pretendida "evolução" que alguns supõem resultar do encontro dessa cultura com a semi-erudita, ou mesmo erudita, atualmente ao alcance da classe média".⁽⁹²⁾

A obra resulta de uma preocupação no sentido de ultrapassar a abordagem biográfica e cronológica da música popular. Para tanto, Tinhorão propõe-se a aplicar o método dialético na interpretação da formação e significado social de diversas formas de expressão musicais das camadas sociais mais baixas e da classe média. Os fatos são analisados à luz da contradição entre as camadas mais baixas e o binômio latifúndio/imperialismo:

"coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desen-

(92) TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: um tema em debate. Ed. Saga, GB, 1966, pág. 6.

volvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representarem valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do capital estrangeiro).

Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de "evolução", no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo).⁽⁹³⁾

A bossa nova, como forma não autêntica, é

"...filha de aventuras secretas de apartamento (de Copacabana) com a música norte-americana - que é inevitavelmente a sua mãe..."⁽⁹⁴⁾

Para o autor, havia uma correspondência exata entre o processo de industrialização e a nova moda. Um mesmo espírito, uma mesma intenção estava na base dos dois processos. Tratava-se de um "tipo novo de alienação". A importação pura e simples de produtos industrializados e da música americana dava

(93) Idem, pág. 6

(94) Idem, pág. 17

lugar aos processos de fabricação, no país. A fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil corresponde a montagens da bossa nova:

"...ã base de procedimentos da música clássica e de jazz, de vocalizações colhidas na interpretação jazzística (Ella Fitzgerald) e de uma mudança de temática para o campo intelectual mais identificado com os componentes do grupo, ou seja, da poesia erudita (o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes como letrista)".⁽⁹⁵⁾

A intenção, na política econômica e cultural, é considerada pelo autor como a melhor possível, pois coerente com:

"...a euforia geral da população em face do chamado desenvolvimento econômico destinado a tonar o Brasil a maior nação do mundo..."⁽⁹⁶⁾

A nova moda representava o afastamento definitivo das formas de samba mais populares. Tinhorão atribui esse divórcio à divisão econômica da população da Cidade:

"Os pobre na Zona Norte e nos morros, os ricos e remediados na Zona Sul".⁽⁹⁷⁾

A proliferação das boates em Copacabana, onde promoviam-se os conjuntos que imitavam os pioneiros jazz-bands, foi

(95) Idem, págs. 24 e 25

(96) Idem, pág. 25

(97) Idem, pág. 23

um dos principais canais de penetração das técnicas jazzísticas. Com a importação de células rítmicas "cerebrinas ou estereotipadas" deu-se o abastardamento do ritmo tradicional brasileiro.

Consoante os pressupostos metodológicos de Tinhorão, a "evolução" da música popular através da bossa nova não representou alterações da estrutura sócio-econômica das camadas populares. As formas adiantadas da bossa nova, resultantes do encontro do samba, expressão das camadas mais baixas, com a música erudita e o jazz, não são portanto autênticas. São alienadas. Até as organizações estudentis dos anos JK (UNE, UME, diretórios acadêmicos e centros de cultura) envolveram-se nesse equívoco. O autor considerou a juventude que congregou à volta daquelas organizações como:

"filha do equívoco que consistia em apoiar
uma fração da burguesia dita progressista
em troca de uma ilusão...em ritmo de jazz".⁽⁹⁸⁾

Desta forma, a UNE editou compactos long-playings com arranjos jazzísticos providos de letras de intenção revolucionária. A mesma juventude faria um reexame da situação nacional e adotaria novas formas de aproximação com o povo. Ao rompimento com a bossa nova, sucederam-se formas idealistas na tentativa de despertar a consciência nacional do povo. O show Opinião e o restaurante Zicartola foram

"...criações de um grupo da classe média,
para consumo das próprias ilusões".⁽⁹⁹⁾

(98) Idem, pág. 66

(99) Idem, pág. 70

A apropriação de cultura popular, a exemplo do Opinião - em que juntaram-se a antiga deusa da BN,⁽¹⁰⁰⁾ o compositor popular urbano Zé Kêti e o compositor de formação rural João do Vale - encerra uma contradição,

"expressa no determinismo histórico-sociológico que mostra que uma cultura autêntica não se transplanta, mas se cria pela sedimentação progressiva de fatores condicionantes, não apenas durante uma vida, mas durante muitas gerações".⁽¹⁰¹⁾

A tentativa de apropriação da cultura popular é uma forma de idealismo, em decorrência da impossibilidade da criação de padrões culturais próprios da classe média:

"As camadas médias não conseguirão, jamais, um caráter próprio, porque a sua característica é exatamente a falta de caráter isto é, a impossibilidade de ficar determinado traço por longo tempo, em consequência da sua extrema mobilidade dentro da faixa situada entre a prestação de trabalho mecânico (salário mínimo) e a detenção dos meios de produção (grande capital financeiro e de indústria)".⁽¹⁰²⁾

Frente ao dilema criado por duas formas de idealismo - apropriação da cultura popular ou estabelecimento de padrões próprios - Tinhorão aponta a saída fora da classe média, isto é, no povo, porque:

(100) Obs.: Nara, ao romper com a bossa nova, passou a interpretar sambas, marchas, baiões, xotis e outros ritmos populares.

(101) Idem. não. 69.

"como ele continua sem mudança no seu trabalho mecânico, é nele que se conserva o resíduo da tradição e é na sua cultura autêntica que está a chave capaz de abrir o caminho para uma consciência nacional".⁽¹⁰³⁾

Primeira feira de balanço, redigido entre 1965 e 1966, é uma resposta aos "artigos históricos" reunidos por Tinhorão em "Música Popular: um tema em debate". Caetano justifica o comentário sobre um livro "tão apaixonado, superficial quanto pretencioso de ser lúcido e profundo", por duas razões: a obra de Tinhorão é a única que coloca em discussão a música popular brasileira e representa a sistematização de uma "tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular".⁽¹⁰⁴⁾

As idéias de Caetano, compostas após o golpe de abril, expressam uma atitude fatídica quanto à solução dos problemas culturais:

"Fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina".⁽¹⁰⁵⁾

A autonomia definitiva no campo da cultura depende da solução dos problemas básicos, isto é, da economia e da política. Quanto à relação entre a cultura e as manifestações político-econômicas, Caetano denuncia a tendência "simplista" de estabelecer relação causal entre aquelas instâncias:

(103) Idem, pág. 71

(104) VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Primeira feira de balanço. Pedra Q. Ronca, RJ, s/data, págs. 1 e 2.

(105) Idem pág. 2

"...sabemos a que proximidade do ridículo tem-se chegado ao afã de fazer uma ligação direta entre a construção de Brasília, a pretensa indústria automobilística e a bossa nova".⁽¹⁰⁶⁾

Caetano tenta desmontar outra categoria do pensamento de Tinhorão: a validade cultural atribuída exclusivamente à cultura das camadas mais baixas. Só a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil. Com base neste princípio,

"o futuro nos asseguraria pobres autênticos cantando sambas autênticos".⁽¹⁰⁷⁾

Caetano, desloca a alienação para o campo da chamada música "popular", do rádio, do disco, do mecanismo comercial, da vulgarização e da onda publicitária:

"O que chamamos, hoje, de música popular não passa de uma forma vulgar de expressão poético-musical".⁽¹⁰⁸⁾

A mediocridade e a "incultura apátrida" são fundamentos do mecanismo comercial. Este é o responsável pela interrupção e diluição da "organicidade evolutiva" da cultura, representada pelos sambas primitivos da Bahia, pelos partidos-altos, pelos sambas de morro, etc. Estas formas, que constituem o fio condutor da organicidade da musicalidade brasileira, são comprometidas pelos meios de divulgação:

(106) Idem, pág. 2

(107) Idem, pág. 1

(108) Idem, pág. 10.

"...o resultado global do que sai em disco e se ouve no rádio não significa absolutamente nada".

"...na feira de retalho onde swing, cool, renascença, poesia brasileira moderna, blue, esquerdismo, bop e até samba são comprados em quantidade de liquidação, aí tem-se que reconhecer que não se está dizendo nada".⁽¹⁰⁹⁾

No entanto, é nesta feira de retalho, é na "incultura apátrida", que o artista vai buscar a "possível continuidade evolutiva para a cultura brasileira. E através desta mesma feira é que ele oferece os seus trabalhos.

Portanto, a cultura autêntica, o veio da "organicidade", não se encontra apenas no morro:

"Se acompanhamos a evolução do samba até onde nos agrada ou interessa e o cristalizamos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido alto carioca".⁽¹¹⁰⁾

Os valores da classe média não são necessariamente transitórios e alienados. A condição de classe média, também possibilita o surgimento de artistas, como João Gilberto, capazes de "reformular tão profundamente uma cultura musical",
de recriar o samba...

(109) Idem, págs. 11 e 12.

(110) Idem, pág. 5

"...através dele (João Gilberto) é que os compositores descobriram, com mais segurança, como organizar seus conhecimentos no sentido de expressar-se com fidelidade à sua sensibilidade de brasileiros".⁽¹¹¹⁾

Fora do analfabetismo também se cria cultura. Caetano confia no interesse de uma

"facção da juventude universitária pelo futuro da cultura no Brasil".

"...os jovens brasileiros exigiram-se rever suas tradições e criar uma cultura verdadeira que os sedimente como brasileiros".⁽¹¹²⁾

É válida a utilização do conhecimento técnico, "adquirido onde quer que seja".

(111) Idem, pág. 9

(112) Idem, págs. 12 e 13.

4. CONCRETISMO E MÚSICA NOVA: A CAMINHO DO TROPICALISMO

Sob a influência dos movimentos da Poesia Concreta, da música experimental e serial e dos sistemas eletrônicos, iniciaram-se na década de 1960, no Rio de Janeiro e São Paulo, apresentações e festivais de vanguarda e a sistematização dos princípios estéticos representativos destas manifestações e das posições assumidas pelos seus agentes e simpatizantes. Entre os compositores estavam aqueles que desde 1956 já oralizavam, musicavam e executavam poemas concretos, como Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes e Diogo Pacheco.

Tanto a Poesia Concreta quanto a "autêntica anti-tradição revolucionária da música popular brasileira" tiveram em Augusto de Campos o seu principal teórico e defensor. Augusto de Campos e o compositor Júlio Medaglia, signatário do Manifesto Música Nova (1963) são os primeiros a captar, defender e proclamar a "ordem do passo à frente" dada por Caetano Veloso em 1966. Outros compositores eruditos colocam-se imediatamente na linha de frente, como Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Damiano Cozzella (todos da Música Nova), renunciando o movimento que, dois anos após, em 1968, seria identificado como Tropicalismo. Manifestam-se na música popular as mesmas contradições que na década de 1950 colocaram, de um lado, os vanguardistas do movimento dodecafônico (Música Viva) e, de outro lado, os nacionalistas, sob forte influência do realismo socialista.

4.1. AUGUSTO DE CAMPOS

Augusto de Campos não deixa de reconhecer a existência de uma determinação política sobre o movimento musical. Em um de seus escritos ele refere-se assim aos fatores internos da interrupção da bossa nova e do surgimento do canto de protesto:

"Com a bossa-nova o que sucedeu foi que, após o êxito internacional, após a sua reversão ao mercado, externo na qualidade de produto de exportação período em que passou de "influência do jazz" a influenciadora do jazz, houve uma interrupção brusca determinada por fatores internos. Os novos acontecimentos políticos da realidade brasileira, que a todos afetaram, precipitaram modificações também no setor artístico, inclusive no musical. Veio, natural e insopitável, o "canto de protesto", que no Brasil parece que antecedeu ao protest song norte-americano, surgindo primeiro fora da bossa-nova, nas sátiras de Juca Chaves (cantor-compositor não integrado ao movimento, mas a ele ligado por certas técnicas de interpretação vocal), e depois dentro dela (Carlos Lira, Subdesenvolvido), como uma salutar reação contra a inocuidade das letras sentimentais à base da fórmula amor-dor-flor, contra os abolidos bibelôs de inanidade sonora dos "lobos bobos" da fase heróica. Nessa conjuntura, era natural também que aflorasse a temática do Nordeste, com sua

"presença" paradigmática, quase simbólica, do desajuste social, como matriz referencial das canções de protesto. Se houve uma paralização, ou uma diminuição das pesquisas, ao nível sintático, isto é, das relações formais ou estruturais de natureza propriamente musical, projetadas pelo movimento da bossa nova, houve também, indubitavelmente, uma intensificação elaborativa do aspecto semântico, representado pelas "letras" que, após a morte de Newton Mendonça (Desafinado, Samba de uma nota sô) caminhavam para a redundância e para a banalidade.

Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os expectantes adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do "povo", etc.

Em suma, com essa espécie de "má consciência" e a pretexto de protesto, ameaçavam dar a ordem de retirada, propunham o "eterno retorno" ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico. Preparava-se o terreno para voltar àquela falsa concepção "verde-amarela" que Oswald de Andrade estimatizou em literatura como "triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas", àquela ideologia artística que se dispõe a promover e exportar, não produtos acabados, mas materia-prima, a matéria-prima do primitivismo na

cional, sob o fundamento derrotista de que
 "o povo" é incapaz de compreender e aceitar
 o que não seja quadrado e estereotipado".(113)

Este teórico da informação torna-se, no período, um dos principais expoentes da "linha evolutiva", em defesa da inovação formal, contra a redundância. O movimento musical de protesto não encontra apoio em sua teoria, pois as inovações deste movimento não se enquadram nos pressupostos esteticistas da "linha evolutiva". O "canto de protesto" é marcadamente folclorista e desmantelador de uma característica da BN considerada por A. Campos como revolucionária, qual seja, o estilo interpretativo camerístico, antioperístico, em outros termos, a negação do "bel canto". Para o crítico:

"o exibicionismo operístico leva à criação
 de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica".(114)

Ele não se preocupa em investigar as relações sociais ou, como ele se refere, os "fatores internos", os "acontecimentos políticos" que precipitaram as modificações que culminaram na superação do estilo camerístico. Sua crítica não apresenta pressupostos sociais além de uma passageira referência aos sinais de existência deste estilo na tradição. Neste momento, ele relembra Noel Rosa e Mário Reis. Assim, A. Campos faz a defesa da inovação camerística, procurando ainda justificativas no desenvolvimento tecnológico eletro-acústico:

(113) CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular(1966) et alii. Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 2 ed., 1974, p. 60-1.

(114) CAMPOS, Augusto de. Da jovem guarda a João Gilberto (1966). et alii. Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 2 ed., 1974, p. 53.

"Dentre as características revolucionárias da BN, uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico. João Gilberto e depois de tantos outros - na esteira, é verdade, de uma tradição detectável na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis) - adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais - ao bel canto em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental. Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletro-acústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziriam a essa revolução dos padrões de conduta interpretativa. E foi ela, ao lado das novas e inusuais linhas melódicas e harmônicas da BN, a responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram "desafinados"..."(115)

(115) Ibidem, p. 53-4

Considerando que atrás de qualquer teoria da arte existe uma concepção do mundo que lhe dá fundamento, parece evidente o descompromisso, a ausência de uma relação direta entre a estética e a praxis, no pensamento de A. Campos. Nele o julgamento estético está desarticulado da crítica social. A "linha evolutiva" justifica-se por ela mesma. Isto permite a A. Campos reconhecer a validade do "canto de protesto", sempre que este esteja afastado da teatralização e enquadrado na linha bosa-novista. Esta posição lhe permitiu afirmar que:

"Nara Leão, Carlos Lira, Edu Lobo ou Chico Buarque (como interpretes), e mesmo o Geraldo Vandré de Canção Nordestina, não fogem a uma fundamental enxutez interpretativa, característica da BN".(116)

A concepção esteticista de A. Campos impede-lhe de verificar a estreita relação entre as contraditórias vertentes ideológicas do nacionalismo e suas expressões estéticas, numa das quais se situa a sua própria visão do mundo. Em nenhum momento ele procura investigar a determinação político-ideológica sobre as formas de linguagem. Ao assumir a defesa da interpretação "camerística" e da "deglutição"/"autropofagia" da linguagem universal, ele descobre na tradução brasileira do iê-iê-iê elementos comuns ao estilo interpretativo de João Gilberto. Considerando válida a "lição" dada pelo novo fato musical, "de graça", "para o bem da música popular brasileira", ele faz a apologia da "voz como instrumento", contra a teatralização da linguagem utilizada pelo movimento nacionalista:

(116)Ibidem, p. 56.

"...enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do bel canto, descambava para o "expressionismo" interpretativo e voltava a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa-nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto e conquistava o público, descontraidamente, usando "só a lâmina da voz", "sem a arma do braço".⁽¹¹⁷⁾

Assim, pretende-se colocar o valor estético à margem da teoria social. É natural que A. Campos tenha considerado a fase de "teatralização" como de regresso, uma vez que seus pressupostos teóricos são esteticistas e não sociais. Além de "apelar à teatralização", o canto de protesto questionou a influência do jazz e não priorizou a pesquisa formal sob a forma em que esta é concebida pela "linha evolutiva". Para A. Campos a revolução musical se dá pela "autêntica anti-tradição", sem xenofobia, pois deglutindo oswaldinamente o que há de novo. Neste sentido são significativas suas observações em torno do "passo à frente" dado por Caetano e Gil, quando do lançamento de suas composições Alegria, alegria e Domingo no parque, respectivamente:

(117)CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1967). et alii. O balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 2 ed., 1974, p. 142.

"Alegria, alegria e Domingo no parque são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a "linha evolutiva" da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras".(118)

No ano seguinte, A. Campos retoma a defesa do "som universal" de Caetano e Gil que, com Alegria, alegria e Domingo no parque:

"se propuseram oswaldinamente, "deglutir" o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas".(119)

Para o crítico, a estagnação ou a "ordem do passo atrás" está bem representada em composições como A Banda (Chico Buarque) e Disparada (Geraldo Vandré e Theo). Elas expres-

(118) Ibidem, p. 143-4

(119) CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, alegria(1967). et alii. Balanço da Bossa e outras bossas, op. cit., p. 152.

sam "Saudades do interior", "Saudades do sertão", "Crise de nostalgia dos bons tempos d'antanho". (120)

Em lugar de uma "nebulosa mãe consciência" atribuída de forma pouco precisa, não menos nebulosa, aos "nacionalismos" e "primitivismos", A. Campos assume uma consciência nos limites do liberalismo e da competitividade do mercado, apontando para a superação do subdesenvolvimento:

"A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente - como diria Oswald de Andrade - deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tec

(120)CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1967). _____ et alii. O balanço da Bossa e outras bossas, op. cit., p. 142-3

nologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo". (121)

E A. Campos não hesita em se servir de Marx e Engels para justificar o seu universalismo preocupado com a exportação. Por duas vezes transcreveu o pensamento marxista, sem indicação da fonte. É o que se verifica nos artigos Da jovem guarda a João Gilberto (1966) e O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1967). (122) A citação, extraída do Manifesto do Partido Comunista (1948) de Marx e Engels, é a seguinte:

"Em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma Nação tornam-se propriedade de comum de todos. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal". (123)

A primeira vez que um poeta concretista cita este texto de Marx e Engels não se deve a Augusto de Campos, mas provavelmente a Haroldo de Campos em Poesia concreta e realidade na-

(121) CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular (1966). et alii. O balanço da Bossa e outras bossas. op. cit., p. 60.

(122) CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas, op. cit., p. 60 e 142.

(123) MARX, Karl y ENGELS, Friedric. Manifesto del Partido Comunista. In: Obras escogidas de Marx y Engels. Madrid, Ed. Fundamentos, Tomo I, 1975, p. 25-6.

cional, artigo publicado em Tendência, nº 4, em 1962. Os concretistas denotam um despreparo na leitura dos clássicos do marxismo. A forma como utilizam-se desta citação é uma deturpação do Manifesto. Marx e Engels referem-se ao "papel altamente revolucionário" da burguesia, em determinada etapa, e à sua própria destruição como classe não mais revolucionária. Os poetas concretistas não conhecem (ou não demonstram conhecer) o pensamento dos clássicos sobre a questão nacional na última etapa do capitalismo: o imperialismo. Mas servem-se de excertos do pensamento marxista para fazer valer suas posições, que não são aceitas pela própria vanguarda política de sua época. O referido artigo de Haroldo de Campos é entrecortado de citações e referências a Marx, Engels, Lefebvre e Maiakóvski. (124)

4.2 - OS MÚSICOS NOVOS

A "ordem do passo à frente" é seguida a um só tempo pelos poetas concretos e pelos compositores vanguardistas signatários do Manifesto Música Nova (1963): Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Correa de Oliveira, entre outros.

Augusto de Campos e Júlio Medaglia, foram pioneiros no estudo da música popular brasileira com o intuito de retomar a linha evolutiva. Seus primeiros artigos são Da Jovem Guarda a

(124) O conhecimento da polêmica entre o movimento concretista e a vanguarda política pode ser realizado, de forma introdutória, pela leitura do texto de Luiz Paiva de Castro: Concretismo e participação, publicado na revista Tempo Brasileiro, RJ, Ano II, nº 3, de março de 1963, 230-249.

João Gilberto (30.6.1966) e Boa Palavra sobre a música popular (14.10.1966), de Augusto de Campos, publicados no Correio da Manhã, e Balanço da Bossa Nova, de Júlio Medaglia, publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 17.12.1966. E não podemos esquecer, na relação dos pioneiros, Caetano Veloso, que redigiu sua Primeira feira de balanço entre 1965 e 1966. É um comentário de doze páginas onde Caetano tenta seus primeiros passos na formulação do que entende por "organicidade evolutiva", em contraposição ao que chama de "tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular". Caetano, como vimos na seção anterior, dirige-se especialmente a José Ramos Tinhorão, aos artigos "históricos" deste. Por ocasião da redação da Primeira feira de balanço (1965/1966),⁽¹²⁵⁾ Caetano confronta-se em mesa redonda com seu adversário na Revista Civilização Brasileira, nº 7, de maio de 1966. Neste debate é que Caetano de fende igualmente a "organicidade evolutiva". A formulação desta idéia que seria posteriormente referida de forma tão incisiva por Augusto de Campos, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes é a seguinte:

"Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas

(125) Este comentário de Caetano Veloso está publicado, sem referência de data e fonte de sua publicação original, em VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro. Pedra que Ronca.

não resolve o problema. Paulino da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral". (126)

Em 14 de outubro do mesmo ano, no Correio da Manhã, Augusto de Campos faz a citação destas mesmas palavras de Caetano, acima transcritas, e o saúda: "por tudo isso é preciso saudar Caetano Veloso e sua oportuna rebelião contra a "ordem do passo atrás". (127) Referindo-se a Boa palavra, música de Caetano classi-

(126) Excerto do debate Que caminho seguir na música popular brasileira publicado na Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, Ano I, nº 7, maio de 1966, p. 377.

(127) CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular. In. (org.) Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, nº 3, 1974, 2a. ed., p. 64.

ficada em 59º lugar no Festival de Música Popular do Canal 9 de São Paulo, e a Um dia, apresentada no Festival do Canal 7, A. Campos aponta para a sua inquietação criativa: "Caetano Veloso revela uma inquietação criativa que só pode ser fecunda, extraindo novos efeitos do uso de largos intervalos musicais e de permanente alternância de graves e agudos num amplo registro vocal". (128)

Caetano não havia ainda se colocado em contato pessoal com Augusto de Campos e os compositores da Música Nova (o que só se daria no ano seguinte) e já atraía a atenção também do compositor Júlio Medáglio, recém chegado da Universidade de Freiburg, onde cursava regência, tornando-se também regente titular da orquestra sinfônica da Universidade. Júlio Medáglio, em seu extenso trabalho publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, de 17.12.1966, assim se refere a Caetano:

"E foi Caetano Veloso, um baiano de pouco mais de 20 anos, quem definiu, com clareza de mestre, em entrevista publicada no nº 7 da Revista Civilização Brasileira, alguns dos principais problemas de criação no contexto da música popular urbana atual. Caetano, um exemplo típico de musicalidade intuitiva, pessoa simples, modesta, muito jovem ainda, se fosse profundamente versado em "teoria da informação", teria usado exatamente as mesmas palavras: "A informação da modernidade musical utilizada na recriação"; "só a "linha evolutiva" pode nos dar a organicidade para selecionar e ter um juízo de criação". Caetano viu bem!

(128) idem, p. 64.

É essa chamada à conscientização dos recursos técnicos e artísticos atuais que vai conferir à música popular brasileira moderna o seu verdadeiro lastro criativo". (129)

Mas Júlio Medaglia, neste mesmo artigo, não manifesta o mesmo radicalismo que Augusto de Campos vem assumindo frente às formas de estruturação da música de protesto. Referindo-se a Disparada, como exemplo da música de "participação social" - à qual não faz nenhuma crítica contundente - ele diz que "Vandré apanhou também com muita propriedade elementos da linguagem sertaneja, das regiões centro-sul do país, que aplicou em uma "moda de viola" cujo resultado conferiu a esse gênero musical uma força expressiva e um impacto popular que aparentemente ele não comportava". (130) Para Augusto de Campos, o momento representado por Disparada constitui "uma passo atrás": "era o momento pós-protesto da Banda e da Disparada. Saudades do interior. Saudades do sertão. Crise de nostalgia dos bons tempos d'antanho. Pode ter servido para tonificar, momentaneamente, a abalada popularidade da nossa música popular. Mas eu já adivinhava que a solução não poderia ser voltar atrás". (131)

Em abril de 1967 o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo divulga uma entrevista de Júlio Medaglia com Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes e Damiano Coz-

(129) O artigo de Júlio Medaglia está contido também na obra organizada por Augusto de Campos: Balanço da Bossa e outras bossas, op. cit., p. 122. É J. Medaglia quem fará o arranjo de TROPICÁLIA (Caetano Veloso) do Lp homônimo (1968).

(130) idem, p. 91.

(131) CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In. _____ et alii. O balanço da bossa e outras bossas, op. cit., p. 142/3.

zella. Os compositores fazem a defesa do ajustamento da produção intelectual e artística ao mercado em larga escala contra a concepção artesanal da cultura: "compositor, p'rã nós, é um designer sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que "compõe" uma "sinfonia", uma "suite", um "concerto para piano", umas "variações" por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista "execute" a sua "obra": isso é amadorismo". (132) Esta entrevista é analisada por Roberto Schwarz, que assim dá início ao seu comentário:

"Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?" (133)

A dubiedade da entrevista não impede no entanto que R. Schwarz descole a verdadeira ideologia do produtor cultural progressista, "avançado", que:

(132) "Música Não-Música Anti-Música", entrevista de Júlio Medaglia com Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes e Damiano Cozzella. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 24.4.1967, p. 129.

(133) SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In. Teoria e Prática. São Paulo, 1967, n. 2 p. 127. Carlos Guilherme Mota, por sua vez, comenta este texto de R. Schwarz em sua Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974). São Paulo, Ed. Ática, 1978, p. 245-9.

"concebe a produção já na forma de mercadoria, in corpora a ela as exigências da circulação, e não se humilha portanto, pois não há tensão entre os dois momentos". (134)

R. Schwarz termina sua crítica perguntando de forma contundente:

"Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando"? (135)

Em novembro de 1967, já constituído o decisivo e histórico encontro entre os compositores de vanguarda, os poetas concretos e o grupo baiano, outro signatário do Manifesto Música Nova (1963), Gilberto Mendes, consolida a linha de pensamento da vanguarda liderada pelos poetas concretos, seus companheiros signatários da Música Nova e pelo grupo baiano. Trata-se do seu estudo publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 11 de novembro, sob o título De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. (136)

Gilberto Mendes retoma, no estudo em questão, o debate que vinha envolvendo - uma verdadeira batalha ideológica - os pensadores da MPB, desde a comentadíssima intervenção de Caetano Veloso no debate coordenado por Ailton Barbosa Lima, na Revista Ci

(134) "Música Não-Música Anti-Música", op. cit., p. 129.

(135) SCHWARZ, Roberto. op. cit., p. 132.

(136) Este estudo foi republicado, no ano seguinte, como parte da obra organizada por Augusto Campos: Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo. Perspectiva, coleção Debates, nº 3, 1968, págs. 121-8.

vilização Brasileira, Ano I, nº 7, de maio de 1966. E Gilberto Mendes, como já o fizeram A. Campos e Júlio Medaglia, volta a "bater na mesma tecla", referindo-se à retomada "dialética" da "linha evolutiva", que Caetano "já preconizara no ano passado em entrevista à Revista Civilização Brasileira". (137) Gilberto Mendes dedica-se basicamente a comentar os "dois gigantescos passos à frente" atribuídos à contribuição decisiva do grupo baiano. O debate, no momento, está efervescente, estimulado pelos últimos acontecimentos musicais: os grupos rockeiros Mutantes (conjunto instrumental e vocal paulista) e Beat Boys (conjunto argentino) haviam interpretado, respectivamente Domingo no Parque (Gilberto Gil), com Gilberto Gil, obtendo o 2º lugar no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (SP), em outubro/67, e Alegria, Alegria (Caetano Veloso), com Caetano Veloso, obtendo o 4º lugar no mesmo Festival.

A contribuição do grupo baiano é vista por Gilberto Mendes, sob a seguinte forma:

"é feita na base de levantamento da tradição viva, pela recriação dos elementos folclóricos em termos atuais-atuantes, via Mutantes e Beat Boys. O make it new poundiano. E ainda teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que esta-

(137) idem, p. 125 (1a. ed.) ou 137 (2a. ed.).

mos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico". (138)

No entanto Gilberto Mendes não cita, como o faz A. Campos,⁽¹³⁹⁾ nenhuma passagem de Marx ou de pensadores marxistas para justificar sua posição sobre a superação das barreiras nacionais na etapa avançada do imperialismo. Ele restringe-se a lamentar, referindo-se aos compositores que se afirmam de protesto, a introdução na MPB da mesma questão que, nos anos 40, culminou na implosão do Movimento Música Viva:

"Na verdade, fora trazida para a MPB, a mesma questão que dividira, quatorze anos antes, a música erudita brasileira entre nacionalistas e dodecafonistas (vanguarda da época), motivada por dois manifestos: de Zdanov, na Europa, e de Camargo Guarnieri no Brasil. O simples transporte da velha luta contra o internacionalismo artístico "decadente, burguês". (140)

Comentando a "assustadora" queda de qualidade das músicas de festival para festival, retoma a crítica direta aos nacionalistas, numa alusão a obras de Chico Buarque e de Geraldo Vandré e Theo:

(138) idem, p. 123 (1a. ed.) ou 135 (2a. ed.).

(139) Vide págs. 225-6 de nosso estudo.

(140) MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In CAMPOS, Augusto et alii. Balanco da Bossa. Op. cit., p. 122 (1a. ed.) ou 134 (2a. ed.)

"Praças" com "bandas" em "disparada" representaram lamentável passo atrás. Nenhuma contribuição trazia esse súbito saudosismo, embora um respeitável professor de música tenha até visto na música de Theo "uma sanidade primitiva indiferente às tricas da harmonia e às futricas do contraponto. Não queremos, porém, fazer o elogio da ignorância..." Não queria mas fez. O mais grave ainda, compositores que se afirmavam de protesto e contra o subdesenvolvimento ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados. Mesmo a pesquisa folclórica bem intencionada de Disparada foi efetuada num campo já esgotado". (141)

"(...) Caetano e Gil, que souberam sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita. Essa consciência faltou a Vandrê, por exemplo, a quem escapou este paralelo com sua própria estória: assim como o boiadeiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro também acaba seduzido a trocar a viola pela guitarra elétrica". (142)

(141) idem.

(142) idem, p. 123 (1a. ed.) e 135 (2a. ed.).

CAPÍTULO IV

A MÚSICA DO TEATRO PARTICIPANTE

1. Um projeto participante.....	239
2. Do Auto dos 99% ao Telecoteco.....	242
3. Em cena a música do povo.....	259
3.1. A música do povo interpretada por ele mesmo.....	261
3.2. O cancionero popular: um campo de coleta e inspiração para a pequena burguesia musicista	274
4. Sons que não se ouvem mais.....	300

CAPÍTULO IV: A MÚSICA DO TEATRO PARTICIPANTE1 - UM PROJETO PARTICIPANTE

No repertório vinculado especificamente à cena, se ja esta de teatro ou show, a unidade de análise é a peça mu- sical. Diversamente da produção destinada à indústria do dis- co, cada realização de teatro ou show conta com um amplo es- paço de utilização da palavra, ora de forma exclusiva, ora in- tegrada à música. Há maior autonomia da linguagem verbal-mu- sical, seja no plano político-ideológico ou estético. É co- mo no cinema novo. Cada montagem é um programa com objeti- vos claramente definidos, em oposição ao movimento dominante na sociedade articulado com o imperialismo.

Cada peça musical constitui parte de um conjunto programático, em que se articulam crítica social e arte. Ca- da peça está estritamente associada a um roteiro de crítica social, o que no entanto acontece apenas de forma diluída no repertório musical contestatório programado especialmente pa- ra o disco. No teatro e no cinema realiza-se em maior nível o que podemos chamar de música programática de contestaçã so- cial.

O repertório aqui analisado não esgota certamente as montagens mais significativas. Detivemo-nos àquelas mon- tagens documentadas no disco, o que certamente limita a vi- são do conjunto. Isto se deve ao fato de que a maior parte das montagens na época não tiveram registro fonográfico. E para nós seria um empreendimento penoso e de execução quase impossível o levantamento de registros sob quaisquer outras formas, como as partituras e fitas-cassete.

As 10 (dez) montagens de teatro ou show, cujo re- pertório musical resgatamos através do levantamento discogrâ- fico, representam projetos culturais dos mais significativos do movimento nacionalista. Estes projetos são idealizados e desenvolvidos por agentes culturais integrantes do Centro Po- pular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, do Grupo A rena (do Teatro de Arena, São Paulo), do Grupo Opinião (do Tea- tro de Arena, Rio de Janeiro), do Teatro da Universidade de

São Paulo - TUCA, e por iniciativa de roteiristas e diretores como Rui Guerra e Hermínio Bello de Carvalho, conforme o seguinte quadro:

QUADRO DA PRODUÇÃO TEATRAL SEGUNDO AUTORIA
E DIREÇÃO

TÍTULO DA PEÇA OU SHOW	AUTORIA (LETRA E MÚSICA) E DIREÇÃO
ARENA CON TA ZUMBI	Texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção musical de Carlos Castilho. Música de Edu Lobo. Teatro de Arena de São Paulo. No Rio de Janeiro a direção foi de Paulo José. Direção musical de Dorival Caymmi Filho. Teatro Miguel Lemos.
AUTO DOS 99%	Letra de Carlos Estevam. Adaptação da peça "Auto dos 99%" de Oduvaldo Vianna Filho, Marco Aurélio Garcia, Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Cecil Thiré. Músicas de Carlos Lyra, Armando Costa, Roberto Quartim Pinto, Luis Carlos Saldanha, Vinicius de Moraes e Sérgio Ricardo. Montagem do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
BADEN POWELL (Recital de Samba)	Roteiro e direção de Rui Guerra. Músicas de Baden Powell, Vinicius de Moraes, Pixinguinha e Tom Jobim. Musical integrante do Recital de Samba no Teatro Santa Rosa.
A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO A RY TOLEDO	Roteiro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Músicas folclóricas adaptadas por Ary Toledo, músicas de Ary Toledo, Francisco de Assis, Augusto Boal, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Jô Soares. Produzido pelo Teatro de Arena.

TÍTULO DA PEÇA OU SHOW	AUTORIA (LETRA E MÚSICA) E DIREÇÃO
JOÃO, AMOR E MARIA	De Hermínio Bello de Carvalho. Música de Maurício Tapajós, em parceria com Hermínio Bello de Carvalho e Antônio Carlos de Brito
LIBERDADE LIBERDADE	Texto de Millor Fernandes e Flávio Rangel. Direção musical de Oscar Castro Neves. Músicas de Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Geraldo Vandré, Wilson Batista e Geraldo Pereira, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Billy Blanco, Baden Powell, Hechel Tavares, Joracy Camargo, Denoy de Oliveira, Mano Décio da Viola, E. Silva, Penteado. Produzido pelo Teatro Opinião.
MORTE E VIDA SEVERINA	Auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto. Músicas de Chico Buarque de Hollanda, Maestro: Zuinglio Faustini. Montagem do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. Diretor: Silnei Siqueira. Supervisão: Roberto Freire. Cenógrafo: José Armando Ferrara
OPINIÃO	Texto de Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes. Direção musical: Dorival Caymmi Filho (substituta: Geni Marcondes), Direção de teatro: Augusto Boal. Músicas de Zé Kéti, João do Vale, Zé Batista, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lira, Zé Cândido, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, J.B. Aquino, Cristovam de Alencar, Newton Teixeira, Tom Jobim, Rui Guerra, Glauber Rocha, Francisco de Assis, Ary Toledo, Hermínio Bello de Carvalho. Montagem do Teatro de Arena do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo

TÍTULO DA PEÇA OU SHOW	AUTORIA (LETRA E MÚSICA) E DIREÇÃO
ROSA DE OU RO	Musical de Hermínio Bello de Carvalho. Músicas de Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Paulo da Portela, Geraldo Pereira, Zé da Silva, Ismael Silva, Nilton Bastos, Noel Rosa de Oliveira, Anes - carzinho, Zé Kêti, Cartola, Bide, Pixinguinha, Sinhô, Henrique Vogeler, Assis Valente, Heitor Villa Lobos, Hermínio Bello de Carvalho, Lamartine Babo. Produção de Cleber Santos para o Teatro Jovem.
TELECOTECO OPUS Nº 1	Musical de Oduvaldo Viana Filho, Sérgio Cabral e Teresa Aragão. Músicas de J. Cascata, Cyro Monteiro, Baden Powell, Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Antônio Almeida, José Batista, Humberto Teixeira, Lauro Maia, Lupiscínio Rodrigues, Felisberto Martins, Geraldo Pereira, Vinicius de Moraes, Ataulfo Alves, Mário Lago, Haroldo Lobo, Doryval Caymmi, Nássara e outros. Dirigido por Armando Costa. Produção do Teatro de Arena do Grupo Opinião.

O período abrangido pelo estudo do repertório especificado no quadro acima vai da cisão do Teatro de Arena (SP) até a etapa de coalização entre este teatro e o Grupo Opinião (RJ). Corresponde portanto aos dois últimos anos da democracia populista e, subsequentemente, aos três primeiros anos do regime militar autoritarista.

2 - DO AUTO DOS 99% AO TELECOTECO

Tratamos aqui de apresentar um breve perfil do movimento teatral, considerando basicamente os projetos que - pelo seu significado na linha do teatro "engajado" ou "parti-

cipante" - justificam a escolha do repertório musical sobre o qual incide a nossa análise.

Como grupo pioneiro, o Teatro de Arena inicia em 1956 sua primeira etapa, a realista:

"Entre suas muitas características, esta etapa significou um "não" ao teatro convencional (...) nesse ano o panorama teatral de São Paulo estava dominado pela estética do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, teatro fundado - e quem o disse foi seu fundador - entre duas garrafas de whisky para orgulho da "cidade que mais cresce". Feito pelos que tem dinheiro para ser visto pelos que também o tem". (1)

2.1. O TEATRO DE ARENA

O realismo do Teatro de Arena resultou da necessidade de se fazer teatro para um público nosso, em torno das necessidades deste público. Este público - constituído basicamente pela classe média - apresentava características diversas em relação ao público do teatro convencional, qual seja, a elite financeira de São Paulo, frequentadora de um teatro de "estrelas". Além do estrelismo, o teatro convencional era dominado pela idéia de que aqui também se faz o bom teatro europeu". Na falta de obras nacionais o Teatro de Arena utilizou textos realistas modernos estrangeiros. Esta fase iniciou-se em 1956. A partir de fevereiro de 1958 iniciou-se um período de seis anos, que Boal identifica como sendo a etapa de "fotografia". Neste período foram lançados os primeiros dramaturgos como Oduvaldo Viana Filho ("Chapetuba F.C.") Roberto Freire ("Gente como nós"), Edy Lima ("A farsa da espo

(1) BOAL, Augusto. El sistema comodín. Etapas del teatro Arena de São Paulo. In Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974, pág. 195.

sa perfeita"), Augusto Boal ("Revolução na América do Sul"), Flavio Migliaccio ("Pintado de alegre") Francisco de Assis ("O Testamento do Cangaceiro") e Benedito Rui Barbosa ("Fogo Frio"). A linguagem da "fotografia" foi a forma de expressão engendrada pelo Arena nos anos mais significativos do período nacionalista. Eis como Boal vê esta etapa:

"Foi um longo período em que o Arena cerrou suas portas aos dramaturgos europeus, independentemente de suas excelências, abrindo-as a quem quisesse falar sobre o Brasil ao público brasileiro.

Esta etapa coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a fundação de Brasília, com a euforia da valorização do nacional. Nesta época nasceram também a Bossa nova e o Cinema Novo.

As obras tratavam de tudo o que era brasileiro: suborno em futebol do interior, greve contra capitalistas, adultério em uma cidade pequena, condições de vida subhumanas dos ferroviários, cangaceiros do Nordeste e a consequente aparição de virgens e diabos etc.

O estilo variava pouco e se diferenciava pouco da fotografia, seguindo demasiadamente os passos do primeiro êxito da série. A singularidade, da vida eram o tema principal deste ciclo dramático. E esta foi sua principal limitação: o público sempre via o que já conhecia. Ver o vizinho no cenário, ver o homem da rua, isso deu um grande prazer ao principal. Logo após, todos se deram conta de que podiam vê-los sem pagar entrada". (2)

No último ano da democracia populista surge e esgota-se uma terceira forma de linguagem através da "nacionalização dos clássicos". Essa etapa foi uma resposta à necessidade de se fazer um teatro mais "universal", sem deixar de ser brasileiro.

(2) BOAL, Augusto. Op. cit., p. 198-9.

Foi no entanto a incapacidade do Arena em atingir o público popular um motivo que levou alguns dos seus integrantes a se afastar do grupo e procurar outros caminhos. Esta cisão ocorreu por volta de 1961/2, ainda na etapa anterior ("fotografia"), que contribuiu para a formação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. ODUVALDO VIANA FILHO e FRANCISCO DE ASSIS estão entre os ex-integrantes do Arena que contribuem para a formação do CPC/UNE. Este inicia então uma ação de âmbito nacional, através da UNE volante, voltada para um extenso público, predominantemente estudantil. Enquanto isso, o Arena estreita ainda mais suas possibilidades de atingir uma platéia popular.

Boal refere-se a algumas complicações deste período de "nacionalização dos clássicos", tais como as referentes ao estilo, o que levou muita gente a pensar que a montagem de obras clássicas constitui um retorno ao TBC. Boal comenta, por ocasião do lançamento de Arena conta Zumbi, em 1966, que se a etapa anterior ("fotografia") restringira-se excessivamente à exaustiva análise de singularidades, a etapa de "nacionalização dos clássicos" se reduziu demasiadamente à síntese de universalidades. ⁽³⁾ A partir de 1963 são adaptados de acordo como os objetivos sociais do momento os seguintes autores, entre outros: Maquiavel, Lope de Vega, Martins Penna, Molière, Jogol. Esta fase dura pouco mais de um ano.

Após o golpe militar de abril, já em fins de 1964 o Arena inicia uma nova etapa, a dos musicais, ao participar da montagem do show Opinião. Numa co-produção do Grupo Opinião do Rio de Janeiro e do Teatro da Arena de São Paulo, Augusto Boal junta-se novamente a Oduvaldo Viana Filho e assume a direção de teatro do show Opinião. Entre 1964 e 1966 são produzidos os mais importantes musicais do Arena. Após o show Opinião, foram montados Arena conta Bahia, Arena conta Zumbi, A criação do mundo segundo Ari Toledo e Tempo de Guerra, entre outros.

(3) BOAL, A. op. cit., p. 203

Augusto Boal atribui a Arena Conta Zumbi a importância de ter cumprido sua missão estética principal, qual seja, a de sintetizar as duas fases anteriores, a de "fotografia" e a de "nacionalização dos clássicos". Parte dos problemas não resolvidos nestas duas fases encontraram solução em Zumbi.

Na etapa de "fotografia" correu-se o risco de anular a obra de arte, pois "quanto mais iguais sejam a realidade e a obra, tanto mais inútil será a segunda". Na fase seguinte, ao se tentar nacionalizar os clássicos, "as metas se contrapuseram: passamos a testar nada mais que com idéias vagamente corporificadas em fábulas: "O tartufo", "O melhor juiz", etc".⁽⁴⁾ A síntese entre o singular e o universal foi em parte obtida através da utilização de um episódio da história do Brasil, mito de Zumbi, ao qual foram justapostos os dados e fatos mais recentes da vida nacional, conhecidos pelo público. Unem-se portanto o universal, que é a história mística de Zumbi "com toda a estrutura da fábula, intacta" - e o particular, presente nos acontecimentos mais recentes da conjuntura nacional. A superação dos problemas colocados nas duas fases anteriores forem parcialmente resolvidos através de quatro técnicas:

1) A desvinculação entre o ator e o personagem.

Na fase realista, cada ator tratava de esgotar os detalhes psicológicos de cada personagem, ao qual se dedicava com exclusividade. Em Zumbi:

"Cada ator viu-se obrigado a interpretar a totalidade da obra e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos".⁽⁵⁾

2) A interpretação coletiva. O espetáculo é narrado coletivamente e não mais segundo o ponto de vista de cada personagem.

(4) BOAL, A. op. cit., p. 210

(5) Ibidem, p. 208

- 3) O ecletismo de estilo. No mesmo espetáculo são utilizados estilos diversos: expressionismo, realismo, simbolismo, surrealismo.
- 4) A utilização da música com missão de preparar lúdicamente o público para receber as "razões" contadas. Sobre esta técnica, A.Boal apresenta alguns argumentos, que comentaremos oportunamente. ⁽⁶⁾

Do teatro de Arena analisaremos o repertório musical referente às seguintes montagens:

. Arena conta Zumbi, estreado no teatro de Arena de São Paulo no dia 1º de maio de 1965, dia do trabalhador, nos comemorativos da abolição da escravidão e treze meses após o golpe de abril. No Rio de Janeiro foi lançado em outubro do mesmo ano.

. Opinião, co-produção com o grupo Opinião do Rio de Janeiro, lançado em 11/dez. de 1964 no Rio de Janeiro e em abril de 1965 em São Paulo.

. A criação do mundo segundo Ary Toledo. Após temporada pela capital e interior de São Paulo, onde foi reconhecido como melhor espetáculo de 1966, estreou no teatro Santa Rosa do Rio de Janeiro, em setembro de 1966.

2.2. O CPC DA UNE

Do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes - que teve numa curta existência de dois anos e alguns meses - ficou o registro musical adaptado do Auto dos 99. O depoimento de Oduvaldo Viana Filho sobre a cisão no teatro de Arena de São Paulo é importante para o conhecimento das intenções do CPC. Vianinha afirmava que o Arena "era o porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares"... "não atingia o público popular", pois não teve capacidade de "produzir conscientização em massa, em escala industrial". E explicava:

(6) BOAL, A. Op. cit., p.206-9

"O teatro de Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado". (7)

João das Neves relata a maneira utilizada pelo CPC para se fazer teatro de rua, de caixotinho;

"Nós tínhamos um teatro de rua que você pode identificar hoje como uma espécie de "teatro de guerrilha", digamos assim. Havia um fato qualquer, um problema qualquer como por exemplo, uma conferência na Organização dos Estados Americanos, ou o aumento de preços de alguns gêneros alimentícios que causasse problemas maiores, algum problema político, e, sobre este fato, nós imediatamente fazíamos uma peça: três ou quatro "sketchs", e levávamos isso para rua. Levávamos pra qualquer lugar. Este tipo de teatro era imediatista, de resposta direta aos acontecimentos. Havia outro tipo de trabalho, aproveitando este tipo de acontecimento, mas também sobre acontecimentos mais gerais, que nós levávamos em cima da carreta. A gente conseguiu uma carreta e esta carreta era rebocada e nós levávamos pras praças públicas mais distantes. Chegava lá, desarmávamos a carreta e fazíamos o teatro ali. Este era um tipo de teatro com uma elaboração um pouco maior de texto e encenação". (8)

(7) VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do arena ao CPC. In: Memorex. Elementos para uma história da UNE. Edições Guaraná, DCE-Livre "Alexandre Vanuchi Leme" da USP.

(8) NEVES, João das. Testemunho. In: Memorex. Elementos para uma história da UNE. Op. cit.

O teatro de rua expressa de certa forma o esforço de massificação a que se refere Vianinha:

"É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa". (9)

As realizações em teatro e show, no CPC, constituem apenas uma parte de um conjunto significativo de realizações culturais, ao nível local e nacional. Carlos Estevam, ex-diretor do CPC e autor do anteprojeto do Manifesto do CPC, relaciona de forma sumária as atividades desenvolvidas durante o primeiro ano de funcionamento do Centro (dezembro de 1961 a dezembro de 1962):

- 1 - Montagem das peças Eles não usam black-tie e A vez da Recusa apresentadas para operários e estudantes em sindicatos, colégios e faculdades da GB e, também, em cidades do Estado do Rio.
- 2 - Realização do filme em longa-metragem CINCO VEZES FAVELA distribuído em todo o Brasil.
- 3 - Cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia para formação profissional, técnica e artística.
- 4 - Excursão, durante três meses, por todas as capitais do país. Esta excursão, que foi chamada UNE-VOLANTE, teve por objetivo realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos de atuação política tradicionais no meio estudantil.

(9) VIANA FILHO, Oduvaldo. Op. cit.

Durante a UNE-VOLANTE o CPC apresentou:

- a) "Miséria ao alcance de todos", peça montada em praças públicas, sindicatos operários e organizações camponesas.
- b) "Brasil, versão brasileira", peça apresentada nos principais teatros das cidades visitadas.
- c) "Auto dos 99%", peça sobre o problema do ensino no Brasil levada em todas as assembléias estudantis estaduais sobre reforma universitária.
- d) Exibições de cinco filmes documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira.
- e) Exposições gráficas e fotográficas sobre reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e Petrobrás. Estas exposições foram apresentadas ao público do interior do país, nas praças públicas e pontos de concentração popular.
- f) Apresentação de shows musicais durante comícios em praça pública.
- g) Realização do documentário "isto é Brasil" rodado durante a excursão nacional do CPC.

5 - Gravação de um disco "long-playing" intitulado "O Povo Canta" composto de músicas que abordam temas de interesse político.

6 - Fundação de 12 CPCs nas mais importantes cidades do país.

7. Montagem da peça "Auto do Tutu tã no Fim", a apresentada em comícios em praça pública. A repressão policial despertada por esses espetáculos, na Guanabara, inspirou a montagem de outra peça "Auto dos Cassetetes", também levada em praça pública, ainda sob a violência da polícia da Guanabara.

8. Fundação de uma rede nacional de distribuição de livros, discos e revistas. A distribuidora do CPC, dispondo de representantes e agentes em mais de 50 cidades da Federação, distribui para todo o Brasil, não só as produções do CPC, como também as obras das Editoras: Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor.

9. Fundação, durante o ano de 62, dos seguintes CPCs na Guanabara: da Faculdade de Arquitetura, do Sindicato dos Metalúrgicos, do Sindicato dos Bancários, da Faculdade Nacional de Filosofia, da Faculdade Nacional de Direito, da União Fluminense dos Estudantes, da Faculdade de Filosofia da UEG.

10. Publicação do livro de literatura de cordel "João Boa Morte, cabra marcado para morrer" que aborda lutas camponesas pela reforma agrária.

11. Publicação de livro de poesias "Violão de Rua" que reúne numa antologia os mais importantes poetas participantes brasileiros.

12. Realização do I Festival de Cultura Popular que apresentou ao público as obras de escritores e poetas progressistas brasileiros com o lançamento dos Cadernos do Povo Brasileiro e das publicações do CPC e da Editora Universitária.

13. Participação na campanha eleitoral, mantendo peças e shows musicais levados nas ruas e praças públicas.

14. Gravação do disco "Cantigas de eleição" que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral.

15. Construção de um teatro e ampliação da sede do CPC. O teatro, cujas obras estarão concluídas em breve, será também utilizado em horários especiais, para apresentação de filmes que os cinemas comerciais não exibem ao público.

16. Construção e instalação elétrica e sonora de uma carreta rebocada por um jeep e transformável em palco para espetáculos de teatro de rua.

17. Publicação do segundo número de "Violão de Rua".

18. Publicação de três livros de literatura de cordel: "Zê Fominha", "A Mulher do Coronel" e "Quem matou Aparecida".

19. Apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da 1ª Noite de Música Popular Brasileira com a participação dos compositores e cantores que contribuíram para a formação da autêntica música popular brasileira.

20. Produção de peças, músicas e cartazes para os CPCs estaduais. ⁽¹⁰⁾

2.3. O GRUPO OPINIÃO

Com a extinção do CPC/UNE - uma das consequências do golpe militar de 1964 - o caminho percorrido pelos seus integrantes não terminou aí. Alguns retomaram o projeto dando origem, no mesmo ano, ao Grupo Opinião. Aliás este nome surgiu da primeira montagem do Grupo, o show Opinião, numa co-produção com o Teatro de Arena de São Paulo. Do Arena veio Boal, convidado para dirigir o show. Não tendo ainda sua própria firma, o grupo Opinião utilizava a firma do

(10) ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. RJ, Edições Tempo Brasileiro, 1963, p. 113-5.

Arena. A primeira montagem do Grupo coincide também com a primeira participação de Paulo Pontes na criação teatral, no Rio de Janeiro. Opinião é de Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho (provenientes do CPC) e Paulo Pontes, recém-chegado da Paraíba.

O grupo Opinião seguia, como o fizera o CPC/UNE, um caminho diverso do Teatro de Arena de São Paulo. Em outros termos, o próprio Arena modificou sua prática, como o vinha desenvolvendo até o golpe de 64, o que lhe permitiu articular-se com o Grupo Opinião. Paulo Pontes deixou este depoimento sobre o Grupo Opinião, cuja política de "frente-ampla" o distinguia do Arena:

"O Arena havia nascido na década de 50 em bases objetivas mais difíceis pelo lado da dramaturgia, mas o Opinião nasceu em cima de uma situação política muito mais complexa e restritiva. Era necessário abrir-se uma frente ampla contra a onda de autoritarismo que existia aqui.

A diferença entre ambos grupos, Arena e Opinião, é que o primeiro trabalhava, em termos políticos, praticamente sozinho e mais restrito, porque a época permitia um debate mais extenso e não exigia uma frente de vários setores sociais. Já o Opinião entrou nesta nova etapa e ele mesmo, internamente, constituía-se numa imensa frente de artistas e intelectuais provenientes de diversos setores sociais. O Arena, então, trabalhou mais em cima dos setores marginalizados da sociedade, porque na sua época havia amplas liberdades democráticas e, além do que, estes setores começavam ter vida política. O Opinião ao contrário precisava encontrar uma brecha de atuação. E descobriu. Achou, na medida que viu e formulou uma política, onde entendia que a marginalização do processo político tinha se estendido a quase todos os setores da sociedade brasileira. E ao mesmo tempo teve muita habilidade para procurar seus próprios

aliados na sociedade brasileira e na categoria teatral, sem sectarizar ninguém".⁽¹¹⁾

Paulo Pontes comenta ainda, na mesma entrevista, que foi a nova situação política, gerada a partir do golpe de 64, que exigiu a superação da contradição que pairava no Arena, qual seja, a de fazer arte para certos setores médios da sociedade. Surge, na nova conjuntura, a necessidade de "contato mais direto, em termos de problemas, entre setores mais amplos da sociedade. Agora, já não importa fazer teatro para alguns setores minimizados da sociedade",⁽¹²⁾ E exemplificando, Paulo Pontes cita o Grupo Opinião, que "conseguiu formular, em termos práticos, aquilo que existia na teoria", ao colocar no mesmo palco Nara, Zé Kêti e João do Vale, "que são três vivências diferentes, conseguindo apresentar pessoas de diversas camadas sociais diferentes num palco, todas com a mesma opinião".⁽¹³⁾

Dos musicais do Grupo Opinião incluímos três neste estudo: Opinião, Liberdade, Liberdade e Telecoteco opus nº 1. Outras montagens importantes não estão aqui incluídas, seja porque não foram documentadas em disco, seja por não termos tido acesso às respectivas gravações. Incluem-se nestes casos Brasil pede passagem, Samba pede passagem, Pois é e Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Todas as peças citadas acima estão compreendidas no período de 1964 a 1966. Após este período inicia-se o processo de cisão no Grupo Opinião. João das Neves, um dos seus integrantes relata como se deu:

"Foi por 67, 68, que aconteceu uma cisão no Opinião. Paulinho, Vianinha e Armando Costa saíram do grupo. Havia divergências de vários níveis, ao lado de muitos problemas econômicos de todos nós. Trabalhávamos muito.

(11) Trecho da entrevista concedida à Associação Pró Teatro Tijuca (RJ), a 28 de agosto de 1976. Entrevista inédita com Paulo Pontes. In Paulo Pontes: a arte da resistência. Versus, SP, 1977, p.39.

(12) *Ibidem*, p. 38

(13) *Ibidem*, p. 38

Mas a situação econômica era terrível. A turma que ficou com o Opinião, como eu, praticamente foi à falência, em 70. Depois, todo o grupo acabou se dispersando. Nestes anos, eu tive menos contato com Vianinha e Paulo Pontes. De mês em mês a gente se encontrava, conversava. Mas os problemas, a própria vida, acabaram nos jogando em campos diversos. Trabalhávamos separados, mas certos pontos comuns faziam nos as idéias aproximarem-se.

Sobre nossas divergências, devo dizer que elas ficaram bem marcadas, na época da separação, com dois espetáculos. Um deles, era o "Meia Volta Volver", do Vianinha; o outro, "Onde Fica a Saída", do Ferreira Gullar, Armando Costa e Antônio Carlos Fontoura, encenado no Opinião, sob minha direção. "A Saída" introduziu no Brasil o teatro documentário.

"Meia Volta Volver" retomava o fio do teatro de revista brasileiro. Não acho que fossem propostas antagônicas. Mas o momento político radicalizava posições. Não eram posições antagônicas. É que elas nos pareciam antagônicas".⁽¹⁴⁾

2.4. O TUCA

Alem do repertório musical do Arena e do Opinião, levantamos também parte da produção do Teatro da Universidade Católica - TUCA de São Paulo e de iniciativas mais individuais, como as de Hermínio Bello de Carvalho e de Rui Guerra.

(14) NEVES, João das. A retomada de um caminho, Depoimentos a Rui Veiga e Mário Augusto Jakobkind. Paulo Pontes: a arte da resistência. São Paulo, Versus, coleção Testemunhos 1, 1977, p. 19.

O TUCA, formado por alunos da Pontifícia Universidade Católica, foi organizado por Roberto Freire, ex-diretor do Teatro Nacional de Comédia - TBC, a convite dos próprios estudantes. Dos 500 alunos candidatos foram selecionados 50, todos sem experiência teatral. Após a etapa inicial, destinada a estudos de História do Teatro, Espetáculo e Método de Interpretação, o próprio grupo escolheu Morte e Vida Severina, auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto, entre dezenas de outras peças. Sucedeu-se outro período de estudos, desta vez sobre os aspectos geográficos e sócio-econômicos do nordeste. Na etapa dos ensaios o grupo estabeleceu a técnica do desempenho de todos os papéis por cada ator. Finalmente, foram fixados os papéis definitivos. Essa técnica permeou também a ação conjunta dos autores, diretores e técnicos. O resultado obtido levou o crítico paulista Nogueira Moutinho a afirmar sobre música e texto:

"De hoje em diante essa melodia se incorporou definitivamente ao Auto. Não se compreende já um sem o outro".

E de Alceu Amoroso Lima:

"Tudo nessa representação é perfeito, desde o chão do palco ondulado, que permite uma movimentação das figuras, de autêntico balé, até a música que acompanha o texto e lhe dá um extraordinário relevo".

A direção da Maison de France do Rio de Janeiro, por julgar excepcional a qualidade do espetáculo, convidou o TUCA para se apresentar nesta cidade, cedendo-lhe gratuitamente o teatro, por dois dias. O TUCA se apresentou ainda no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, após sua participação no Festival de Teatro de Nancy, onde obteve o primeiro lugar com Morte e Vida Severina.

2.5. DO TEATRO JOVEM AO SANTA ROSA

Dentre as produções musicais vinculadas aos espetáculos de iniciativa mais individualizada, mas inseridos no movimento de autodeterminação de uma cultura nacional. Nesta linha, Rui Guerra fez o roteiro e dirigiu o Recital

de Samba no Teatro Santa Rosa. Deste Recital foi documentado em disco o programa apresentado por Baden Powell. Rui Guerra mantivera estreitas ligações com os artistas do CPC/UNE. Daí resultaram suas composições em parceria com Sérgio Ricardo e Edu Lobo. Ao apresentar Baden Powell no Teatro Santa Rosa (1966) ele já contava com dois filmes de sua direção: Os Cafagestes e Os Fuzis, numa tragédia em torno da seca, repressão e misticismo no nordeste. O musical de Baden Powell no Teatro Santa Rosa é representativo de um amplo movimento que reunia cantores e compositores em apresentações nesse teatro. Daí a formação do movimento Música Nossa.

No período da música de protesto, entre as realizações mais significativas de Hermínio Bello de Carvalho estão certamente o show Rosa de Ouro e a ópera popular João, Amor e Maria. Hermínio foi um dos integrantes do movimento musical em torno do restaurante Zicartola, desde sua abertura (1964). Tendo sido um dos pioneiros da música "popular" e "erudita", apresentou pela primeira vez em público Clementina de Jesus acompanhada pelo violonista de formação acadêmica Turfúbio Santos. A Feira de música popular, promovida com Edu Lobo no Teatro Jovem, e a produção de diversos lps de intérpretes e compositores das camadas populares, atestam sua intensa busca da "autenticidade" da música popular brasileira.

Os musicais ocuparam amplamente os palcos do Rio de Janeiro, após o golpe de 64. A música de resistência marcava posição até mesmo nas boates. É o caso do show Contraponto que levou Rosinha de Valença, o Quarteto em Cy e o conjunto de Oscar Castro Neves na boate Zum-Zum, com expressiva repercussão de Pedro, pedreiro, (Chico Buarque) na interpretação do Quarteto em Cy. Para a boate Arpege Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura produziram um show com Chico Buarque, Odete Lara e o MPB4 (1966).

Neste estudo não incluímos a produção musical apresentada em boates em decorrência do objetivo predominan

temente comercial e turístico dos empreendimentos desta ordem.

Ainda no que se refere à produção musical de ordem eminentemente ideológico-cultural, no âmbito das montagens de palco, inúmeras peças estão excluídas deste estudo em virtude da inexistência de registro fonográfico ou das dificuldades de acesso aos registros. Incluem-se nestes casos Mutirão, que Sérgio Ricardo levava para universidades, fábricas e clubes, (15); Deitado em Berço Esplêndido de Gláuber Rocha e Sérgio Porto, vetada pela censura; O Berço do Herói de Dias Gomes e Edu Lobo, também vetada pela censura; O Coronel de Macambira, de Sérgio Ricardo e Joaquim Cardozo; Reencontro, de Aluisio de Oliveira, com Silvinha Teles, Edu Lobo, Trio Tamba e Quinteto Villa-Lobos, sob a direção de Luis Eça; Esse Mundo é Meu, de Sérgio Ricardo; Chico do Pasmado, de Aurimar Rocha e Renato Sérgio, com músicas suas e de Billy Blanco e o show A Voz do Povo, em que Otávio Terceiro e Ricardo Bandeira apresentam João do Valle e Moreira da Silva, no Teatro Jovem. É muito extenso o número de montagens musicais neste período e possivelmente deixamos de citar na relação acima alguma(s) peça(s) também significativa(s) do movimento musical de resistência.

(15) Eli Halfoun comenta que Sérgio Ricardo reunira uma série de peças recolhidas durante dois meses de pesquisa no nordeste. (Última Hora, 15.8.1966, 2º caderno, pág.3).

3 - EM CENA A MÚSICA DO POVO

Os propósitos da ação cultural em geral situam-se no campo das relações entre os segmentos intelectuais e as grandes camadas dos trabalhadores manuais. Mesmo quando o espetáculo é dirigido pelos intelectuais em direção ao público também intelectual, a organização musical tem como fundamento a "estética da fome". Os procedimentos são os mais diversos. Promovem-se músicos populares interpretando o cancionário do povo. Músicos de classe média coletam, harmonizam e interpretam melodias do povo. E ainda mais: utilizam no seu trabalho compositório certos procedimentos melódicos, harmônicos e rítmicos usuais dos trabalhadores manuais. A direção deste movimento é dada pelas tendências mais gerais que se manifestam nas instâncias econômica, política, ideológica, cultural, etc., resultantes das forças sociais em luta contra o imperialismo.

Como no cinema e no repertório musical de resistência através do disco formam-se três vertentes básicas de estruturação da música de cena:

1) a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida neste domínio da produção;

2) a estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônio-instrumental e interpretativo a cargo de músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia;

3) a estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melôdicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização ins-trumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhados manuais do campo e da cidade.

Os intérpretes responsáveis pelas dez (10) monta

gens aqui analisadas estão relacionados no seguinte quadro:

TÍTULO DA PEÇA OU SHOW	INTÉRPRETES
Arena Conta Zumbi (1965)	Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, David José, Chant Dessian, Anthero de Oliveira, Dina Sfat, Marília Medalha, Vânia Santana. Conjunto instrumental: piano, Nenen; bateria: Anunciação; violão: Carlos Castilho.
Auto dos 99% (1962)	Paulo Padilha, Oswaldo Loureiro, Nelson Xavier, Joel Barcelos, Roberto Quartin Pinto, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Fauzy Arap, Helena Sanches, Ari Toledo, Milton Gonçalves, Oswaldo Sargentelli, Carlos Alberto Castilho, Sérgio Fadel, Isolda Cresta, João das Neves, Leila Miranda. Conjunto instrumental e Coral Universitário da União Nacional dos Estudantes
Baden Powell (Recital de Samba) (1966)	Baden Powell (violão) e o conjunto de Oscar Castro Neves: piano, Oscar Castro Neves; contra-baixo; Carlinhos e bateria, Victor Manga.
A Criação do Mundo segundo Ary Toledo (1965)	Ary Toledo (violão e canto)
João, Amor e Maria (1965)	Betty Faria, Fernando Lêbeis, José Damasceno e conjunto MPB4.
Liberdade, Liberdade. (1965)	Paulo Autran, Tereza Rachel, Nara Leão, Oduvaldo Viana Filho. Conjunto instrumental: violão, Roberto Nascimento; contra-baixo, Ico Castro Neves; flauta, Carlos Guimarães; bateria, Francisco Araujo. Coro: Angela Meneses, Maisa Sant'Anna, Sonia Márcia Perone e Roberto Quartin Pinto.
Morte e Vida Severina (1965)	Teatro da Universidade Católica - TUCA (SP) Conjunto instrumental (violão e percussão)
Opinião (1964)	Nara Leão (substitutas: Suzana de Moraes e Maria Bethânia), Zê Kêti e João do Valle. Conjunto instrumental: violão, Roberto Nascimento e Dorival Caymmi Filho; flauta, Alberto Heckel Tavares e Carlos Guimarães; contra-baixo, Ico Castro Neves; bateria, João

TÍTULO DA PEÇA OU SHOW	INTÉRPRETES
Opinião (1964)	Jorge Vargas e Francisco Araujo. Coro: Bruno Ferreira, Angela Menezes, Vânia Ferreira e Angela Santa Rosa.
Rosa de Ouro (1965)	Clementina de Jesus, Araci Cortes, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Anescar e Nelson Sargento.
Telecoteco Opus nº 1 (1965)	Ciro Monteiro, Dilermando Pinheiro e Regional de Canhoto: cavaquinho, Waldir Tramontano (Canhoto); violão, Horondino Silva e Jaime Florense (Meira); pandeiro, Gilberto.

As três vertentes básicas de estruturação da música de cena são expostas a seguir, na seguinte ordem:

- . A música do povo interpretada por ele mesmo.

Nesta seção é comentada a primeira vertente.

- . O cancionário popular: um campo de coleta e inspiração para a pequena burguesia musicista. Nesta seção são comentadas a segunda e terceira vertentes.

3.1. - A MÚSICA DO POVO INTERPRETADA POR ELE MESMO

Nesta seção comentamos a primeira vertente de estruturação musical do movimento de resistência. No caso, o repertório musical é criado e interpretado por trabalhadores manuais ou inseridos diretamente no contexto da cultura musical destes trabalhadores. Compõem este repertório as peças integrantes, constituindo uma parte ou a totalidade, das seguintes montagens: Opinião, Telecoteco Opus nº 1 e Rosa de Ouro.

Opinião e Telecoteco Opus nº 1, montagens do Grupo Opinião, e Rosa de Ouro, de Hermínio Bello de Carvalho, primam pelo contato direto com representantes das classes populares. A prevalência do samba interpretado por cantores e ritmistas do morro e do subúrbio é uma característica destes musicais.

OPINIÃO

Opinião tem como intérpretes principais o compositor rural João do Vale, procedente do Maranhão, Zê Kêti, sambista carioca nascido em Inhaúma e Nara Leão, cantora de classe média.

Xotes e batuques são os ritmos rurais nordestinos interpretados por João do Vale. Ele sola as seguintes composições de sua autoria: Peba na pimenta, xotes (J. Vale, João Batista e Rivera), Pisa na fulô, xote (João do Vale e Silveira Júnior) e Sina de caboclo, batuque (João do Vale e J. B. de Aquino). Em dueto com Zê Kêti, ele interpreta excertos folclóricos de partido alto recolhidos por Heitor dos Prazeres e Cartola. E com Nara Leão, um desafio extraído da obra Eu sou o cego Aderaldo. Os sambas de Zê Kêti interpretados pelo próprio são Samba, samba, O favelado, Nega Dina, Malvadeza Durão e Opinião, que dá nome ao show. A reprodução dos ritmos populares deve-se basicamente à interpretação destes compositores. O acompanhamento instrumental, a cargo de músicos de classe média, desenvolve de forma estilizada os ritmos nordestinos e dos morros cariocas. No caso da composição Opinião, o acompanhamento inspirado na batida de morro não deixa no entanto de perder para o balanço jazzístico a cargo da bateria.

Segundo Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, responsáveis pelo texto, o espetáculo tem duas intenções principais:

"Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zê Kêti e João do Vale tem a mesma opinião - a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais.

A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e ra

ção de música". (16)

Sobre a participação dos compositores populares na montagem:

"O show foi escrito junto com os três. Primeiro foram feitas entrevistas (...) E mais os álbuns, fotografias, cartaz. Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com eles. Cada trecho do texto foi dito por cada um de improviso. O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito. Daí fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros pra ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcanti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabe de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger. Ferreira Gullar traduziu José Martí. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas, etc. Opinião foi feito mais ou menos assim". (17)

O repertório musical de João do Valle e Zé Kêti constituem parte integrante de suas experiências de vida. As ocorrências relatadas a seguir estão incluídas no texto, sob forma de depoimento e entrecortando o repertório musical. Zé Kêti preferiu enfrentar os riscos da opção por uma vida de artista a seguir o conselho da mãe viúva: — "Isso de ficar batendo caixa de fósforo na esquina não é coisa de artista, não. É coisa de vagabundo. Eu queria que você estudasse Odontologia". Aos treze anos fez seus primeiros contatos com o samba que, naquela época (década de 30) era ainda um samba duro, com pernada: "Muitas vezes só terminava com a polícia, quando a polícia entrava na perna também". Nesta ocasião nascia em Pedreiras - MA João do Valle que, ainda

(16) COSTA, A., VIANNA FILHO, O. e PONTES, P. Opinião. Rio de Janeiro, Edições do Val 1965 n. 7

criança, tornou-se vendedor ambulante de pirulito, arroz doce, mungunzá, banana e outras frutas em Pedreiras e São Luís. A "sezão" (febre de impaludismo) contraída pelo avô, ex-escravo, a corrupção que envolvia a distribuição do artemísio (anti-febri) - os políticos o trocavam por arroz - são quadros de infância que mais se fixaram em sua memória. Ambos, Zé Kêti e João do Valle, passariam por uma situação semelhante: a fuga de casa. Aquele ficou mais de um ano "ao deus dar", dormindo frequentemente em estações ferroviárias, alimentando-se em casa de amigos, vivenciando o mundo da malandragem e da repressão policial. Por alguns anos serviu a Polícia Militar, como soldado da equipe de atletismo e ronda da meia noite (1940-1943). No período pós-guerra, João do Valle fugiria também de casa, aos 14 anos. Até então já havia criado suas primeiras melodias, acostumado que estava a cantar em versos os acontecimentos do dia-a-dia. Em sua trajetória pelo nordeste, em direção ao sul, como ajudante de caminhão e garimpeiro, viu e viveu a presença da miséria, da fome e da morte e os costumes das populações nordestinas: "dois anos num caminhão, dormindo na boléia. Vi gente sovina água. Muita gente. Pedia água. Não dava. Quando acontecia seca, não seca de jornal, então muita gente sovina água (...) Morte é coisa de todo dia. É comum quando alguém da família está doente, chega um outro e pergunta - como é? quando é que sai os doces? Viajando no caminhão, quando a gente via luz de lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar - era velório. De longe se ouvia a cantoria". Em 1950 chegou ao Rio de Janeiro e empregou-se como ajudante de pedreiro em Copacabana, dormindo na própria obra. A noite dirigia-se às rádio-emissoras, onde passava a conhecer os artistas e mostrar suas composições na expectativa de que algum cantor se propusesse a gravá-las. A essa altura (década de 50), Zé Kêti fazia uma ponta no filme Rio 40 graus (1954) e compunha a marcha de mesmo nome, um hino que ele fez "de brincadeira para a equipe do filme". É de sua autoria o tema do filme: A voz do morro, um samba. "Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música". Quanto a A voz do morro, ele já o tinha "fazia sete anos na gaveta". Nesta ocasião, João

do Vale já contava com duas músicas gravadas: Madalena e Estrela Miúda, na voz de Zê Gonzaga e Marlene, respectivamente. "Perto da minha obra tinha uma moça que morava perto e tocava o disco o dia inteiro. Eu nunca me achei com coragem de dizer que eu era o autor, mas um dia não aguentei mais - - "Está ouvindo essa música?"

- "Estou. É a Estrela Miúda"

- "Sabe quem é o autor da música?"

- "O autor ... não ..."

- "Sou eu",

- "Que é isso, neguinho? Tá delirando? Traz massa, neguinho, traz massa".

O repertório:

Peba na Pimenta, João do Vale e Zê Batista; Pisa na Fulô, João do Vale; Samba, samba, samba, trecho, Zê Kêti; Tome Morcêgo, João do Vale; Borandã, Edu Lôbo; Noticiário de Jornal, Zê Kêti; Missa Agrária, trecho da peça musical de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira; Carcarã, João do Vale e Zê Cândido; Tubinho, Zê Kêti; Favelado, Zê Kêti; Nêga Dina, Zê Kêti; Trecho de Deus e o Diabo na Terra do Sol; Segredo de Sertanejo, João do Vale e Zê Cândido; Matuto Transviado, João do Vale; Voz do Morro, trecho, Zê Kêti; If I had a hammer, Pete Seeger; I ain't scared of your jail, Pete Seeger; Guantanamo, Pete Seeger; Canção do Homem Só, Carlos Lira e Vinícius de Moraes; Sina de Caboclo, João do Vale e J.B. Aquino; Opinião, Zê Kêti; Mal-me-quer, Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira; Insensatez, Tom Jobim e Vinícius de Moraes; Marcha do Rio 40 Graus, trecho, Zê Kêti; Malvadeza Durão, Zê Kêti; Gimba, Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri; Tristeza não tem fim, trecho de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; Esse Mundo é Meu, trecho de Sérgio Ricardo e Rui Guerra; Deus e o Diabo na Terra do Sol, trecho de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha; Maria Moita, Carlos Lira e Vinícius de Moraes; Minha História, João do Vale; Marcha da Quarta-feira de Cinzas, Vinícius de Moraes e Carlos Lira, Tiradentes, Francisco de Assis e Ari Toledo; Cicatriz, Zê Kêti e Hermínio Bello de Carvalho.

TELECOTECO OPUS Nº 1

É um espetáculo em que certos propósitos político-ideológicos estão menos explícitos, em virtude de sua montagem basicamente musical. Se a linguagem discursiva de Opinião e Liberdade, Liberdade assegura por si só o convite para a introdução do expectador no mundo da contestação ao regime, em Telecoteco breves incursões pela conjuntura econômica e política entrecortam algumas vezes o repertório musical. Idealizado por Sérgio Cabral e escrito por Oduvaldo Viana Filho e Tereza Aragão, seu repertório é constituído de cerca de 30 sambas, a maior parte interpretada sob a forma de pot-pourri, 4 marchinas carnavalescas, uma valsa e uma embolada. Os intérpretes principais são Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro, cantores e ritmistas de caixa de fôsforo e chapéu de palha. Eles formam a tradicional "dupla 11" cuja origem remonta aos velhos tempos da Rádio Mayrink Veiga. Para acompanhamento da dupla, o Grupo Opinião convidou o Regional do Canhoto, constituído por três "chorões" que tocam juntos desde a década de 1930: Waldirio Tramontano (cavaquinho), Horondino Silva (violão) e Jaime Florence (violão), conhecidos por "Canhoto", "Boi" e "Meira", respectivamente. Na percussão, Gilberto (pandeiro). O espetáculo não tem características de um discurso político, embora este esteja subjacente. A cultura popular é o próprio espetáculo, o que está dito na apresentação:

"O samba é a música do povo. Seus instrumentos são inventados pelo povo, improvisados na rua, em casa, feitos do nosso cotidiano: um "gato", outro "gato", mais um "gato", uma cadeira, um prato e uma faca, talvez os mais fáceis do samba da esquina, uma caixa de fôsforo e um chapéu. O samba já foi cantado de diversas maneiras, improvisado ou em coro. Houve sambistas de peito forte e os sambistas de nariz, o cantor solando e a dupla, esta talvez uma das formas mais ricas de cantar o samba, mais malandra, mais generosa. A dupla sumiu quase, profissionalmente

difíceis de serem mantidas. Esse espetáculo pretende mostrar uma das mais famosas duplas que o samba brasileiro já conheceu". (18)

A interpretação dos números musicais é vez ou outra entrecortada por sátiras e humor crítico em torno das dificuldades de vida dos compositores populares:

- por falar em palhoça, você já tem casa própria, Dilermando?

- não. Tou na fila da dona Sandra.

- Então se manda

- (...)

- Oh, Ciro, eu vendi o cavalo

- porque?

- A televisão não me paga.

- (...)

- você não gravou cento e tantos discos?

- gravei

- e não vendeu?

- vendeu nada, rapaz: prateleira ... É uma situação egípcia. Por exemplo, chego numa loja, pergunto:

- tem disco do Dilermando? - Dilermando Reis? -

Não, minha senhora, Pinheiro, Dilermando Pinheiro, o grande.

- o grande trouxe (intervem Ciro)

- e ela diz sorrindo: ah, esse não tem não.

eu olho na prateleira, tá assim, oh, quer dizer...

- no mocô?

- no mocô. Quer dizer que nem a vendedora da loja sabe que eu gravei disco. E aquele negócio não me paga ...

- qual é o negócio? fala mesmo, claro

- a TV. Não se pode dizer que tá gravando ...

O espetáculo é considerado por alguns críticos como o melhor na ocasião. Por outros, como manifestação que alertava e mobilizava contra os mecanismos de imposição alheios à cultura popular:

"Ultimamente, graças a Deus e a artistas como eles, o público começou a se revoltar contra o da-bliu-

quim-stibum-bli-bliô que os entortadores musicais
impingem na gente com suprema impiedade".(19)

O Repertório do Telecoteco:

MINHA PALHOÇA (J. Cascata)
ALÔ JOÃO (Cyro Monteiro - B. Powell)
PARA ME LIVRAR DO MAL (Ismael Silva - Noel Rosa)
A MULHER QUE EU GOSTO (Cyro de Souza - Wilson Batista)
VOLTA PRA CASA EMÍLIA (Antonio Almeida - José Batista)
DEUS ME PERDOE (Humberto Teixeira - Lauro Maia)
PEDRA QUE ROLOU (Levava Jurando) (Pedro Caetano)
LULU DE MADAME (Paulo Gesta - Augusto Rocha)
SE ACASO VOCÊ CHEGASSE (Lupiscínio Rodrigues - Felis-
berto Martins)
ESCURINHO (Geraldo Pereira)
A LALÁ E A LELE (Manezinho Araujo e Jayme Brito)
MADALENA (A. Amorim - A. Macêdo)
AMEI TANTO (Vinicius de Moraes - Baden Powell)
EU QUERIA (Roberto Martins - Mario Rossi)
AI! QUE SAUDADES DA AMÉLIA (Ataulfo Alves - Mario Lago)
EMÍLIA (Haroldo Lobo - Wilson Batista)
DORA (Dorival Caymmi)
MARINA (Dorival Caymmi)
MARIA ROSA (Nássara)
FLORISBELA (Nássara - Frazão)
CONCEIÇÃO (Dunga - Jair Amorim)
CLÉLIA (C.P. Cearense - Luiz de Souza)
AURORA (Roberto Roberti - Mário Lago)
EVA QUERIDA (Benedito Lacerda - Luiz Vassal)
ISABEL (Arlindo Marques Jr. - Roberto Roberti)
JULIETA! JULIETA! (Manezinho Araujo)
ODETE (Herivelto Martins - Dunga)
ISAURA (H. Martins - Roberto Roberti)
ROSA MORENA (Caymmi)
MENINA FRICOTE (H. Batista - M. Batista)
NOS BRAÇOS DE ISABEL (S. Caldas - J. Judice)
FORMOSA (V. de Moraes - B. Powell)
ATE AMANHÃ (Noel Rosa)

(19) PONTE PRETA, Stanislaw. Telecoteco opus nº 1. Última Ho-
ra, 16.10.65.

ROSA DE OURO

Cerca de 20 sambas "puros", batucados, uma dúzia de sambas de variadas modalidades (samba-maxixe, samba-canção, samba-partido alto, samba-macumbeiro e samba-enredo) e 3 marchas-rancho: esta é a matéria sonora do Rosa de Ouro, espetáculo montado por iniciativa de Hermínio Bello de Carvalho, associado ao produtor teatral Cleber Santos. A maior parte do repertório procede das classes trabalhadoras dos morros e subúrbios cariocas. A atividade musical exercida meramente como "bico" está geralmente associada a uma maneira de viver inseparável da boemia e da malandragem. Esta forma de vida é encontrada em quase todos os compositores revividos pelo Rosa de Ouro. Entre os autores das composições destacam-se Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Paulo da Portela, Geraldo Pereira, Zé da Zilda, Ismael Silva, Nilton Bastos, Noel Rosa de Oliveira, Anescarzinho, Zé Kêti, Cartola, Bide e Pixinguinha, para citar apenas os compositores vinculados às mais baixas camadas populares. No enfrentamento dos primeiros anos de trabalho ou por toda a existência, a maioria destes compositores exerceram ofícios de baixa remuneração. Nelson Cavaquinho foi operário, ajudante de eletricista e biscateiro; Paulo da Portela, lustrador; Geraldo Pereira, motorista; Nilton Bastos, mecânico; Cartola, pedreiro; Noel Rosa de Oliveira, motorista; Bide, sapateiro e Elton Medeiros, trombonista de gafieira. Ismael Silva fez da própria música um "biscate", vendendo a terceiros suas criações. Alguns encontraram também no ofício militar um meio de vida, em face das condições de acesso relativamente fáceis. Nelson Cavaquinho serviu no Regimento de Cavalaria da Polícia Militar como cavalariano. Zé Kêti e Noel Rosa de Oliveira serviram também por pouco tempo como soldados do Exército e Aeronáutica e da Polícia Militar, respectivamente. O espetáculo Rosa de Ouro é um dos mais representativos da cultura popular, no período, considerando sua forma de estruturação musical, o perfil social dos compositores e dos intérpretes. Os principais figurantes são Clementina de Jesus e Araci Cortes. Clementina, partideira da Mangueira, com 63 anos, faz seu primeiro contato com um público de classe média. Desenvolveu sua arte

nos caxambus fluminenses. O caxambu é uma variante do samba conhecido também como jongo e corimã. Desde criança, por influência da mãe, filha de escravos, Clementina conviveu com as manifestações afro-brasileiras. Seus recursos vocais associam-se com grande expressividade aos movimentos do corpo. No plano vocal, chamam atenção especialmente seus "falsetes" e "descaídas". Araci Cortes é a popularíssima cantora dos teatros revistas da década de 1930. Atriz em final de carreira, é consagrada como a maior estrela dos palcos de teatro revista. Desenvolve com muita habilidade os sapateados, jogos de cena e interpretação vocal. Em Rosa de Ouro o canto é basicamente coletivo, alternando com as vozes solistas de Clementina e Araci. Além da participação vocal, cinco integrantes do conjunto A Voz do Morro encarregam-se também da parte rítmica. Elton Medeiros, sambista e compositor de longa vivência em meio às gafieiras, blocos de sujos, terreiros e escolas de samba, impressiona pelo virtuosismo como faz o acompanhamento na caixa de fôforos. Ao cavaquinho, o ex-jogador de futebol, sambista da Portela, Jair do Cavaquinho. Anescar, compositor de muitos sambas no Salgueiro, executa pandeiro. Os violões estão a cargo de Nelson Sargento, compositor da Mangueira, e de Paulinho da Viola, compositor da Portela. A ausência de Zé Kêti, organizador do conjunto, deve-se à sua participação no show Opinião. Estão ausentes também Zé Cruz e Oscar Bigode, ritmistas do chapéu de palha e do surdo.

O repertório do Rosa de Ouro não representa exclusivamente as camadas populares que habitam os morros e subúrbios cariocas. Algumas composições expressam a tendência tradicional das classes médias, no sentido de estabelecer contato com as raízes da cultura popular. Ai, Yoyô (1928), primeira composição com ritmo de samba canção é obra prima de Henrique Vogeler, com Muniz Peixoto e Marques Porto, de formação erudita. Além do exímio pianista, compositor de operetas e professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (nomeado por Villa-Lobos), Vogeler foi também diretor artístico das gravadoras Brunswick e Odeon. Um comentário de Tinhorão sobre Ai, Yoyô nos mostra a condição social do samba canção, um samba de origem urbana:

"Cantada em números da revista "Miss Brasil" em que Araci Côrtes, então no auge da carreira e do esplendor físico, acentuava com muito dengo as derramadas insinuações amorosas da letra (a linguagem sertaneja com seus "oi-nho" e seus "me deixa mais não" projetava para o público das cidades a cena romântica sobre o fundo ideal de bucolismo interiorano), o samba canção conquistou afinal o público da pequena classe média carioca. E o mais impressionante é que, depois de firmar-se como canção de teatro, durante dezembro de 1928 e janeiro do ano seguinte, o samba Yayã teria o ritmo acelerado espontaneamente pelo povo, acabando por transformar-se numa das músicas mais cantadas do carnaval de 1929".⁽²⁰⁾

O samba-canção decorreu da adaptação de um ritmo amolengado, o que lhe possibilitou a assimilação de impulsos rítmicos do bolero-caindo assim no gosto dos frequentadores das boates, cassinos, cafe-society e teatro revista-e da música norte-americana. O Rosa de Ouro revive também o samba amaxiado, primeira forma estilizada do samba e que consistiu em uma "obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna classe média carioca".⁽²¹⁾ Donga, Pixinguinha, João da Baiana, João da Mata, Germano, Hilário Jovino, Sinhô e outros mais formavam esse famoso grupo que se reunia na casa da tia Ciata. Isto ocorreu na década de 1910, quando o maxixe ainda dominava os salões. O repertório do Rosa de Ouro inclui os sambas-maxixes Jura (Sinhô), que obteve extraordinário sucesso na voz de Mário Reis em 1928, e Francesa do Morro, primeira composição de Assis Valente, e lançada também com grande sucesso por Aracy Cortes, em 1932. Esta composição é do gênero sátira social, uma crítica ao maneirismo elegante da época que consistia em falar francês ou usar termos franceses. Esta fase do samba-maxixe

(21) TINHORÃO. (José Ramos). Pequena História da Música Popular. Petrópolis. Vozes, 1974, p. 153.

(20) idem, p. 119

é anterior ao enquadramento do samba no ritmo batucado, o que se daria no final da década de 1920 com o surgimento das Escolas de Samba. Três composições do Rosa de Ouro representam o segundo gênero da música urbana carioca - a marcha- sob uma de suas variantes, a marcha-rancho. São criações de compositores e poetas de classe média: Senhora Rainha (Heitor Villa-Lobos - Hermínio Bello de Carvalho), Os Rouxinóis (Lamartine Babo), A Harmonia das Flores (Pixinguinha - Hermínio Bello de Carvalho). Este último é o responsável pela produção do show. O ritmo dolente da marcha-rancho contrapõe-se à vivacidade da marchinha carnavalesca. E sua origem é mais popular, a cargo dos músicos das orquestras dos ranchos carnavalescos do início do século. No entanto, a partir do final da segunda década torna-se também um gênero utilizado por compositores profissionais como Lamartine Babo. Os Rouxinóis, ele a compôs a pedido do rancho Rouxinóis, da Ilha de Paquetá. O acompanhamento das marchas-ranchos sambas-canções e sambas-maxixes do Rosa de Ouro, apesar da característica marcante de seus integrantes-ritmistas e compositores de Escolas de Samba - é uma aproximação da forma de tocar dos antigos chorões que integravam as orquestras de rancho. É isto se deve, no plano instrumental, aos violões de Nelson Sargento (da Mangueira) e Paulinho da Viola (da Portela) e ao cavaquinho de Jair (do Salgueiro), aos quais junta-se a flauta. Em Harmonia das Flores e Os Rouxinóis um detalhe curioso de adaptação rítmica: a caixa de fósforo de Elton Medeiros executada em ritmo de marcha-rancho.

A proposta de Rosa de Ouro é a de demonstrar a identidade da música popular. O repertório e o elenco encarregam-se de comprová-la. Projeção de slides e depoimentos

são ainda apresentados ao público, dando cobertura a figuras expressivas da música popular, como Almirante, Nelson Cavaquinho, Chiquinha Gonzaga, Cartola, Geraldo Pereira, Zé da Zilda, Ismael, Pixinguinha e Donga. Os depoimentos são prestados por Almirante, Cartola, Ismael, Pixinguinha, Donga e pelos cronistas Sérgio Porto, Mário Cabral, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel e Jota Efegê.

Os depoimentos referem-se também a manifestações tradicionais da cultura popular: os cordões, como o Rosa de Ouro, as escolas de samba, das quais Deixa falar foi a primeira, as rodas de choro e os candomblés - como o da célebre tia Ciata. De passagem, uma única manifestação explícita de repúdio às tendências musicais que se desviam das diretrizes traçadas no Rosa de Ouro. A declaração está no depoimento de Lúcio Rangel:

"... e não gosto do Desafinado e do samba jazz".

Nos depoimentos está ainda registrada a integração entre a música popular e a corrente nacionalista de compositores "eruditos". Cartola relembra que foi procurado lá no morro da Mangueira por Villa-Lobos, que lhe pediu uma exibição de samba no campo do Fluminense. Por sua vez, Donga declara:

"Se vocês não sabem, Villa-Lobos e eu frequentamos as mesmas rodas de choro. Ele tocava violão que era uma beleza! Tive a honra de ter sido seu parceiro".⁽²²⁾

O produtor Hermínio Bello de Carvalho havia iniciado no ano anterior (1964) experiências de integração entre o erudito e o popular, numa das quais apresentava Clementina de Jesus, acompanhada por Turíbio Santos, violonista de formação acadêmica. Noutra, um programa misto. Na

(22) Depoimento de Donga. In: encarte do Lp Rosa de Ouro, Odeon SC 10.060, 1967. Donga foi um dos artistas populares,

primeira parte, o repertório internacional do violonista Jodacil Damasceno, e na segunda, Aracy Cortes acompanhada por Jacob do Bandolim e conjunto de violão e percussão.

3.2. O CANCIONEIRO POPULAR: UM CAMPO DE COLETA E INSPIRAÇÃO PARA A PEQUENA- BURGUESIA MUSICISTA

Nesta seção desenvolvemos a exposição do repertório musical constituído sob a segunda e terceira vertentes de estruturação musical:

. segunda vertente de estruturação musical: realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais ou inseridos diretamente na cultura musical destes trabalhadores, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo de músicos da pequena burguesia; e

. terceira vertente de estruturação musical: realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

As duas vertentes não são comentadas de forma separada, tratamento este dado ao repertório discográfico. No caso da música de cena não chegam a uma dezena de peças de

(cont.)

entre Pixinguinha, Cartola, Zé da Zilda, Luís Americano, João da Baiana e Jararaca, que Villa-Lobos apresentou em 1940 ao maestro Leopold Stakowski. Daí resultaram dois álbuns (Native Brazilian Music, Columbia) de gravações documentais realizadas a bordo do navio na Praça Mauá.

compositores referidos na segunda vertente. Tais peças são comentadas no decorrer da exposição da terceira vertente. Também não adotamos para a música de cena a classificação utilizada para o repertório musical do cinema, com base nos ciclos regionais (carioca, nordestino, paulista, etc.) Embora a distribuição por região não seja aqui utilizada, é interessante registrar pelo menos o seu perfil. O repertório carioca é o predominante. Do total das composições analisadas (cerca de 100), o repertório carioca contribui com cerca de 40 sambas, 17 marchas, 12 canções e um pequeno número de valsas e choros. O repertório nordestino conta com cerca de 28 peças, distribuídas entre cantorias, bailes, rezas de defunto e um pequeno número de xotes, xaxado, capoeira, embolada e bumba-meu-boi.

As duas vertentes e sua distribuição de acordo com as formas de expressão regionais estão diluídas nos comentários em torno de cada montagem. A exposição, conforme o grupo teatral e a ordem cronológica das montagens, cobre realizações compreendidas no período de 1963 a 1966:

GRUPO TEATRAL	MONTAGEM
Centro Popular de Cultura da UNE(RJ)	Auto dos 99% (1963)
Grupo Opinião (RJ) e Teatro de Arena de São Paulo	Opinião (1964)
Grupo Opinião (RJ)	Liberdade, Liberdade (1965)
Teatro de Arena de São Paulo	Arena Conta Zumbi (1965) A criação do mundo segundo Ary Toledo (1965)
Teatro da Universidade Católica de São Paulo-TUCA	Morte e Vida Severina (1965)
Hermínio Bello de Carvalho (Teatro Santa Rosa - RJ)	João, Amor e Maria (1965)
Rui Guerra - Teatro Jovem RJ)	Recital de Samba. Baden Powell (1966)

A aproximação musical da pequena-burguesia nacionalista com as grandes camadas trabalhadoras realiza-se basicamente através da utilização de procedimentos musicais difusos nestas camadas. Certos compositores que eventualmente tenham utilizado procedimentos modernistas em suas encomendas para o cinema, mantiveram no entanto uma atuação mais restrita, junto ao teatro, aos limites do universo musical tradicional. É o caso, por exemplo, de Geni Marcondes que, ao compor a trilha musical Escravos de Job, não hesitou em alterar a própria linha melódica das cirandas Escravos de Job e Therezinha de Jesus. Já no teatro, a linguagem utilizada, seja no show Opinião ou na farsa Se correr o bicho pega ... recebe uma direção aberta às influências da bossa nova nacionalista e das formas medievais.⁽²³⁾ Da mesma forma, mantém-se tradicionalista, mas sem deixar de legitimar a absorção cautelosa da influência jazzística, uma grande ala de músicos de formação acadêmica ou prática.

Entre muitos outros, mantiveram ligação com o teatro "participante" de forma direta ou através de suas obras os seguintes músicos: Sérgio Ricardo, Carlos Castilho, Ary Toledo, Luis Eça, Edu Lobo, Baden Powell, Milton Alexandre, Billy Blanco, Quarteto em Cy, MPB4, Rosinha de Valença, Hermínio Bello de Carvalho, Chico Buarque de Holanda, Francis Hime, Dulce Nunes, Carlos Lyra, Lindolfo Gaya, Dorival Caymmi Filho, Oscar Castro Neves, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria da Graça (Gal Costa), Vinicius de Moraes, Roberto Quartim Pinto, Jô Soares, Maurício Tapajós, Antonio Carlos de Brito, Geraldo Vandré, Heckel Tavares, Denoy de Oliveira, Zvinglio Faustini, Francisco de Assis, Nara Leão, Maria Bethânia, Suzana de Moraes, Marília Medalha, o coral da UNE, Américo Cardoso Campos, Roberto Nascimento, Ico Castro Neves, Carlos Guimarães, Francisco Araújo, Ângela Menezes, Maísa Sant'Ana, Sonia Márcia Perrone, Alberto Heckel Tavares, João Jorge Vargas, Nelson Lins e Barros, Nenen, Anunciação, Radamés Gnattali e Geni Marcondes.

(23) Não conhecemos registro da trilha musical de Se correr o bicho pega ... a não ser pela gravação em estúdio. (LP Manhã de Liberdade). A canção do bicho é de linguagem popular. Porém seus procedimentos rítmicos, harmônicos e de organização instrumental não são comuns ao repertório musical das camadas populares, no país, e sim às comunida-

AUTO DOS 99%

A estruturação musical do Auto dos 99% fundamenta-se nos princípios gerais da democratização da cultura e da libertação cultural. Quanto à aplicação dos princípios de ordem mais geral do campo da arte, eles estão contidos no Manifesto, que expressa a posição dominante no interior do CPC. Transcrevemos, a seguir, o texto de apresentação do Lp Auto do 99%, no qual a música tem uma posição definida e o presidente da UNE, José Serra, focaliza a questão da Reforma Universitária, tema central do Auto:

"Num país subdesenvolvido, com a metade de sua população analfabeta, o estudante é chamado a cumprir um importante papel no processo político-social. Com uma reduzida intelectualidade a formular e responder às questões geradas pela realidade, a sociedade brasileira tem no estudante semi-intelectualizado uma das suas forças mais vivas. O estudante brasileiro é político. Pertencendo, na sua maioria, à classe média, se não sofre a opressão econômica da estrutura social, com essa estrutura não se compromete. Aqueles que acham que não "fazem política", na verdade, por omissão, reforçam a ação paralizadora das forças dominantes.

Apenas um em cada cem brasileiros tem diploma universitário - eis a universidade como topo dos privilégios sociais.

Não seleciona: discrimina social e economicamente. Não admite filhos de operários e camponeses, inexistente para aqueles que constroem seus prédios, que pagam seus laboratórios e seus professores.

A universidade, no Brasil, é um reflexo de sua própria sociedade: um sistema que marginaliza de seus bens a imensa maioria do povo. Um sistema que se eterniza através de eleições em que votam minorias. A universidade não forma técnicos em quantidade suficiente para o nosso desenvolvimento - e os poucos que forma, forma mal. Não há médicos para as doenças do povo, advogados para os humildes. Há arquitetos para Brasília mas não, para a cidade livre. Não há, nas suas faculdades de filosofia a cultura brasileira gerada pelas mais caras tradições e aspirações do nosso povo - há, sim, uma cultura desvinculada da prática social que a vitalizaria e comprovaria sua autenticidade.

Hã, sim, uma cultura de abstrações acocorada em cãedras feudais - que no essencial aceita e endossa o mundo tal como estã.

A luta dos estudantes pela reforma da Universidade tem que ser feita, portanto, dentro e fora das Faculdades. Nas assemblêias, nas Congregações, Conselhos Departamentais e Conselhos Universitários; nas ruas e concentrações populares.

A representação estudantil na direção da Universidade foi motivo para greve nacional vitoriosa - hoje querem cercear essa conquista e os estudantes se mobilizam para impedi-lo.

A emenda à Constituição estinguindo a vitaliciedade da cátedra está no Congresso - e esse mesmo Congresso composto na sua maioria por elementos ligados às forças anti-nacionais, não quererã votar a extinção do feudo que estrangula o desenvolvimento do Ensino, da mesma forma que não vota a Reforma Agrãria, nem institui o voto do analfabeto. Mas os estudantes do país inteiro estã se mobilizando em seus centros e diretórios acadêmicos.

É a luta do estudante brasileiro.

O movimento em torno da Cultura Popular nasceu simultaneamente em diversos pontos do Brasil, com a participação decisiva do estudante. A alfabetização em massa, conscientizante, mobilizadora é feita principalmente pelo estudante. A popularização do teatro, do cinema, da poesia e da música conta com a participação do CPC da UNE e dos estudantes em todo o Brasil.

A sindicalização rural que organiza e dá mais força aos milhões de camponeses brasileiros é feita em grande parte pelo estudante.

Lutando contra a vitaliciedade da cátedra, para alfabetizar o povo, para sindicalizar o camponês, pela unificação e organização das forças populares, estã lutando, os estudantes, pela Reforma Universitária. A RU só terá sentido se a ela se juntar a Reforma Agrãria, a Reforma Urbana, a Reforma Cambial. A RU só terá sentido como luta popular, como momento do vasto processo revolucionãrio brasileiro".

JOSE SERRA
Presidente da UNE

(24) Lp Auto dos 99%. Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

O Auto dos 99% aqui analisado consiste numa adaptação da peça homônima de Oduvaldo Vianna Filho, Marco Aurélio Garcia, Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Cecil Thiré. Nesta realização, o CPC conta com um significativo elenco de intérpretes: Paulo Padilha, Oswaldo Loureiro, Nelson Xavier, Joel Barcelos, Roberto Quartin Pinto, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Fauzi Arap, Helena Sanches, Ari Toledo, Milton Gonçalves, Oswaldo Sargentelli, Carlos Alberto Castilho, Sérgio Fadel, Isolda Cresta, João das Neves, Leila Miranda.

Neste elenco sobressaem como músicos Ari Toledo e Carlos Alberto Castilho. Porém todos os integrantes tem participação musical pois trata-se de um musical. A trilha musical é resultado de um trabalho coletivo, do qual participam o Conjunto instrumental do CPC, o Coral Universitário da UNE, o arranjador Milton Alexandre, o regente Américo Cardoso Campos e os compositores e letristas Carlos Lyra, Armando Costa, Roberto Quartin Pinto, Vinicius de Moraes, Luiz Carlos Saldanha, Sérgio Ricardo e Carlos Estevam. O arranjo do Hino da UNE (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra) é de Milton Alexandre, sob regência de Américo Cardoso. A estruturação harmônica, com algumas passagens polifônicas a cargo do Coral da UNE, está calcada rigorosamente na harmonia tradicional, de fácil comunicabilidade com as grandes massas. A orientação dada às peças do repertório (excetuando algumas passagens de ritmos caracterizadores do imperialismo, a título de glosa) é compatível com os procedimentos musicais populares. Nesta linha incluem-se o Hino da UNE, a marcha dos 99% e a marcha Colegas (Sérgio Ricardo) e as sequências finais, quase declamadas, repetidas sucessivas vezes, em ritmo de samba, de caráter reivindicatório: Universidade para o povo! Universidade Popular!

O auto está estruturado basicamente em ritmo de marcha, revivendo formas musicais que evocam o tempo

dos musicais no palco (teatro-revista) e no cinema. Esse estilo, revestindo versos de sá-tira e glosa, é utilizado nos momentos referentes à repartição da terra descoberta entre os colônizadores (toma lá, dá cá, toma lá, dá cá ...), aos primeiros contatos da expedição de Cabral com os índios (ai que rico descobrimos o Brasil...) aos primeiros passos para a formação da cultura nacional e ao processo civilizatório imposto aos índios (rosa, rosae, rosa, rosa, rosa .../ bugiganga bugigangotum, índio quer bugiganga ...) ⁽²⁵⁾ ao primeiro vestibular no Brasil, com aprovação para quem mais honra apresentar (Tã aprovado Joaquim!...), ao primeiro vestibular no Brasil independente (Tã aprovado Barão!...) do primeiro vestibular no Brasil república (Mas, ô que desilusão. Cultura é prá fazendeiro ...), ao ensino da arquitetura (... e nunca aprende a projetar a tal de casa popular... o que eu quero é ser doutor), à medicina de arrebitar nariz de granfina (...o Brasil é mesmo todo um hospital), à advocacia (... me disseram que é legal), etc. etc.

Quanto à inclusão de segmentos musicais estruturados sob ritmos massificados pelo imperialismo em escala mundial, trata-se de uma forma de glosação realizada através da própria linguagem criticada. É o caso, por exemplo, do ritmo americano associado à seguinte letra:

Pego a Jurema
 Vou namorar
 Me convenço finalmente
 Me convenço totalmente
 Que nunca existiu realmente
 Que jamais existiu
 Um país que se chama Brasil.

Da mesma forma, o folclórico rítmico binário português está presente na charge à expedição liderada por Cabral:

(25) A canção bugiganga é de autoria de Luis Carlos Saldanha.

Ai que rico descobrimos o Brasil
 Ai que rico, uma terrinha ddalém mar
 Ai que rico, dia vinte e dois de abril
 Ai que rico, uma terrinha de explorar

JOÃO, AMOR E MARIA

João, Amor e Maria é uma "ópera popular brasileira". Apesar da preponderância das formas musicais cariocas (sambas, marchas, valsas e modinhas) é o único espetáculo a incluir uma embolada: E na rede o que tem? (M. Tapa-jôs e H.B. Carvalho). O repertório é constituído de 12 sambas, 1 modinha, 2 canções, 3 marchas-ranchos 1 embolada, 1 baião e uma valsa. Os sambas são de modalidades diversas: lento-abolerado, de roda, afro e bossa nova. Predomina o samba lento, abolerado, tipo canção em que o ritmo de samba passa quase despercebido. É uma realização tipicamente nacionalista, ao nível de produtores, diretores, compositores e intérpretes de classe média. A ligação com as camadas populares dá-se principalmente pelo aproveitamento rítmico de sambas afro e de roda, embolada, marchas-ranchos e baião. É provável o aproveitamento de motivos melódicos. A utilização de recursos jazzísticos é quase accidental. Em alguns poucos sambas, a bateria imprime um leve balanço jazzístico que os aproxima da bossa nova. É o caso de Luta danada e Jangada. (JOÃO, AMOR E MARIA. Lp Mocambo/Rozembit MR 1637/8 - 40.317, 1965)

BADEN POWELL AO VIVO

O afro-baiano estilizado, sambas, choros e valsa dão ao repertório de Baden Powell ao Vivo (1966) no Teatro Santa Rosa⁽²⁶⁾ a marca nacionalista. A execução de Berimbau e Consolação, ambos de Baden e Vinicius, é estruturada no estilo afro-samba criado por essa dupla a partir de 1964, ocasião em que buscaram inspiração nos terreiros do candomblé baiano. O ritmo é rápido, vigoroso, agressivo, principalmente em Consolação, cuja execução (Baden, O.C. Neves, Carlinhos e Vitor Manga) contrasta com a estrutura harmôni

ca e rítmica romântica/abolerada que Moacir preparou três anos antes (1963) para a voz da "Divina" Elizeth. Em Berimbau observe-se a acentuação rítmica que recai insistentemente no tempo, a cargo da bateria e das notas graves da baixaria. O nível de elaboração aparece na rica polirritmia, pela conjugação das quiáteras com o movimento binário em semínimas na baixaria. Os sambas levam todos a influência do jazz. A primeira parte de Astronauta (Baden-Vinicius) - violão solo em andamento lento, canção - segue-se um samba com fortes características jazzísticas, mais pelo ritmo e participação dos instrumentos que pela harmonia. Samba de uma nota só (Jobim e Mendonça) e Tempo Feliz (Baden e Vinicius): este, no gênero BN e aquele, em harmonias tradicionais, com um sabor villalobiano e um pouco de balanço também de BN. Tempo Feliz é um dos sambas mais significativos do repertório de Opinião. O choro e a valsa, tudo em estilo tradicional, estão representados no Lamento de Pixinguinha e na Valsa de Eurídice de Vinicius, esta em violão solo, ricamente estruturada harmônica e polifonicamente, pelas vozes acrescidas à linha melódica principal e pelas cadências na baixaria. O repertório é todo carioca, com exceção do Prelúdio em re menor de J.S.Bach.

LIBERDADE, LIBERDADE

A organização e execução do repertório de Liberdade Liberdade estão inteiramente a cargo de músicos das classes médias. O conjunto instrumental é formado por Roberto Nascimento (violão), Ico Castro Neves (contrabaixo), Carlos Guimarães (flauta) e Francisco Araujo (bateria). O Coral, por Angela Menezes, Maisa Sant'Ana, Sônia Márcia Perrone e Roberto Quartin Pinto. Os arranjos instrumentais e corais são estruturados de forma muito simples, elementar, com base nos princípios da harmonia tradicional. Mínimos detalhes da influência jazzística são quase imperceptíveis, apesar da instrumentação propícia e da formação bossanovista do diretor musical Oscar Castro Neves. Se o espetáculo é o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, como afirma o Times (25.X.1965), tal avaliação não se aplica à linguagem musical. O contrabaixo reduz-se à marcação e sustentação tonal. Na parte coral pre

domina o canto coletivo em uníssono. Não há preocupação com as inovações formais, mas controle das formas. A estruturação musical de Liberdade, Liberdade está diretamente ligada à do show Opinião. Ambos contam com a mesma organização instrumental e vocal: flauta, bateria, violão, contrabaixo e coro. Os quatro instrumentistas e uma integrante do coro são procedentes do Opinião sendo que neste o grupo instrumental (Roberto Nascimento, Ico Castro Neves, Carlos Guimarães e Francisco Araujo) estava ainda reforçado pela flauta de Alberto Heckel Tavares, o violão de Dorival Caymmi Filho e a bateria de João Jorge Vargas. A instrumentação - própria das ambientações musicais cariocas tipo "zona sul" - é adequada à execução estilizada dos ritmos cariocas, como o samba e a marchinha, e tem uma base comum ao conjunto regional pela presença do violão e da flauta. No entanto as harmonias tipicamente regionais ressentem-se da ausência do cavaquinho. A substituição do pandeiro pela bateria contribui para descaracterizar a rítmica mais representativa do gênero instrumental carioca que é a do conjunto regional. Neste sentido, as realizações mais representativas do grupo Opinião são os espetáculos Samba pede passagem e Telecoteco opus nº 1.

O tema de abertura é o Hino da Proclamação da República (Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada):

Seja o nosso país triunfante
Livre terra de livres irmãos
Liberdade, Liberdade
Abre as asas sobre nós
Das lutas, nas tempestades,
Da que ouçamos tua voz

O ritmo marcial, em andamento lento, apoiado por notas graves no contrabaixo e pelo violão em acordes e leves cadências, as luzes apagadas: este é o clima de clamor pela liberdade que prepara o expectador para "o mais ambicioso dos espetáculos de protesto" (New York Times, 25 de abril de 1965)

A marcha da quarta feira de cinzas (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra). Nara, coro e acompanhamento instrumental interpretam esta marcha-rancho no ritmo tradicional, após

a declaração de alguns versos de Geir Campos:

"(...)

não canto onde não seja a boca livre

(...)

para enganar o tempo - ou distrair criaturas já de si tão mal atentas, não canto ...

canto apenas quando dança, nos olhos dos que me ouvem a esperança". (27)

(Entra o coro entoando: "E no entanto é preciso cantar...")

Da mesma forma todas as canções do repertório compõem, de forma sincrônica e entrelaçada com a narração, a idéia principal do espetáculo. As correlações são as seguintes:

Aruanda (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) samba

Acertei no milhar (Wilson Batista e Geraldo Pereira) samba

Eu não tenho onde morar (Dorival Caymmi) samba

Com que roupa (Noel Rosa) samba

Estatuto da Gafieira (Billy Blanco) samba

Liberdade de ir e vir

Liberdade econômica

Direito à habitação

Que as riquezas produzidas no país fiquem no país

Pelos direitos coletivos estabelecidos na Constituição Nacional

'Te o sol raiar (Baden Powell e Vinicius de Moraes) último desta sequência de sambas, denuncia o tempo em que se vive e anuncia escatologicamente o retorno do tempo que passou, numa alusão ao golpe de abril:

(27) Do poema Da Profissão de Poeta

"Feliz o tempo que passou, passou (...)
 E quando um dia esse tempo voltar
 Eu nem quero pensar o que vai ser
 'tê o sol raiar!"

Após uma série de canções de protesto e revolucionárias de outras nacionalidades (U.S.A., Espanha e França) o repertório nacional-popular encerra-se com as canções Leilão, Zumbi e Tiradentes.

Os primeiros e últimos versos de Leilão (Heckel Tavares e Joracy Camargo) são entoados por Nara. O poema é alusivo à escravidão. A música, uma canção, em ritmo lento, triste, com acompanhamento nos graves do contrabaixo, violão e coro em "boca chiusa":

Naquele tempo
 num lugar todo enfeitado,
 nós ficava amuntado
 pra esperã os comradô...
 No mesmo dia
 Em que levaram minha preta,
 Me botaro nas grilheta
 Que é pra mode eu não fugi

Zumbi, letra e música de Denoy de Oliveira, está em ritmo nordestino, cuja marcação a cargo do contrabaixo é comum à da capoeira e do baião. Palmares foi brutalmente destruído, mas:

"Não morre quem lutou
 Não morre um ideal
 Arranca a folha, vem a flor,
 Arranca a flor, vem o pinhão...
 Enquanto ele viveu
 Justiça distribuiu
 E a liberdade
 era fácil de alcançar
 Não morre quem lutou..."

Tiradentes é o último samba do repertório e único que conta com a participação do agogô. O ritmo vivo e batucado com marcação no tempo mantém as características básicas deste que foi o primeiro samba enredo de sucesso, cantado pela Escola de Samba Império Serrano em 1949. A autoria é de Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva:

"Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a vinte e um de abril
pela Independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
Na Inconfidência de Minas Gerais
Joaquim José da Silva Xavier
É o nome de Tiradentes
Foi sacrificado
Pela nossa liberdade
Esse grande herói
Será sempre por nós lembrado ..."

O samba é antecedido pela declaração da Sentença contra Tiradentes retirada dos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira.

A série de músicas estrangeiras inicia-se com o Hymne a l'Amour (Edith Piaf e Marguerite Moneau), na voz de Edith Piaf. Ainda com esta cantora, a gravação de Le Ça Ira, uma canção revolucionária:

Ah, ça ira, ça ira,
Os aristocratas vão a força
Ah, ça ira, ça ira,
Os aristocratas vão morrer ...

La Marseillaise, hino nacional encerra esta partedo repertório francês que, da mesma forma que Positivismo (Noel Rosa), foi excluída do Lp da Philips. Este samba de Noel é utilizado para fazer alusão ao Chefe do Estado Militar:

"A verdade, meu amor, mora num poço ...
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu por ter pescoço
O infeliz autor da guilhotina de Paris"

(Noel Rosa. Positivismo)

O N.Y. Times faz na ocasião esta observação: "as autoridades, incluindo os militares, recebem suas farpadas humorísticas. Numa cena, reconstruindo a invenção da guilhotina, comenta-se que a máquina sô funciona eficientemente em pessoa com pescoço. O presidente Castelo Branco é notoriamente deficiente disso".⁽²⁸⁾

Contra o racismo, Nara e todo o conjunto instrumental e vocal cantam a If you miss me at the back of the bus, uma canção folclórica muito difundida nos Estados Unidos. Sua transformação em freedom song (canção de liberdade) deve - se principalmente a Pete Seeger que a coletou e lhe deu um arranjo. Tornou-se uma das canções preferidas nas manifestações pela igualdade de negros e brancos. Nobody knows the trouble I've seen, com arranjo de Gordon Jenkins e Nat "King" Cole, é a canção interpretada por este cantor que colocou sua arte

"a serviço do grande movimento de libertação dos negros americanos - a Campanha pelos Direitos Civis".⁽²⁹⁾

A canção permanece em BG durante a declamação do poema Aspiração de Langston Hughes que, como Nat King Cole, engajou-se na referida Campanha.

O Battle Hymn of Republic é entoado por Nara, à qual junta-se o coro no:

Glory glory halleluiah!
His truth is marching on!

Esta marcha preludia e finaliza trechos do The Gettysburg Address de Abraão Lincoln. Esse discurso, um dos mais famosos do mundo, foi pronunciado no local (Gettysburg) da maior batalha da Guerra Civil Americana (1863):

(28) 25.4.1965

(29) RANGEL, Flávio e FERNANDES, Millôr. Liberdade, Liberdade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 45-6

(...)

Decidamos aqui que esses mortos
nã0 morreram em vã0; que
esta Naçã0, sob a proteçã0 de
Deus, renascerã para a Liberdade,
e que o governo do Povo,
pelo Povo e para o Povo nã0
desaparecerã da face da terra"

O ciclo espanhol é composto de cançõs satíricas co-
mo a rumba (título nã0 declarado):

Y se a Franco no le gusta
La bandera tricolor
Le daremos una roja
Que la met ..."

de protesto, como o Jota dos três Irmãos; de guerra, como a
folclórica Marinera, duas outras cançõs (título e autor nã0
declarados), todas popularizadas na Guerra Civil Espanhola.

Completando o repertório francês   incluído o Hino
da Resistência Francesa, letra e música de uma guerrilheira.
Ainda no ciclo de cançõs anti-nazistas sã0 entoados o Hannu-
kah e o Hino Expedicionário Brasileiro.

A última palavra da peça   tomada de Prometeu - RE-
SISTO - e antecede o estribilho do Hino da República: "Liber-
dade, Liberdade..."

MORTE E VIDA SEVERINA

Morte e Vida Severina. Deixemos que Roberto Freire
o próprio organizador do Teatro da Universidade Católica de
São Paulo - TUCA, nos apresente a peça:

"Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto:
ponto de partida. O grande poeta brasileiro e seu
Auto de Natal Pernambucano. O mais belo poema dra-
mítico de nossa literatura contemporânea. Além do
valor em si mesmo que justificaria a montagem, pres-
ta-se perfeitamente ao tipo de espetáculo a que se

propõe o TUCA. Forma coral, universalidade poética de uma realidade social e humana, participação grupal na ação e no desenvolvimento do texto.

A introdução da música obedece ao mesmo tempo à concepção do espetáculo e os propósitos de comunicação mais ampla e fácil. O regionalismo nordestino das situações e personagens, procurou-se universalizar com base no fato de Severino ser mais adjetivo que substantivo, na concepção genial do poeta.

Assim, "às coisas do não" do poema os estudantes respondem com o sim de sua atuação. Aos protestos e esperanças de seus irmãos de vida e morte mais severina, querem ser com "Mestre Carpina" e pedem aos Severinos que confiem, pois estão conscientes de que "muita diferença faz entre lutar com as mãos e abandoná-las para trás". (30)

A música de Chico Buarque de Holanda está estruturada de forma adequada a este auto nordestino: são cantigas, rezas de defunto, estruturas rítmicas aparentadas com o baião e marchas e toadas melodramáticas. Como é apontado acima por Roberto Freire, a forma principal é a coral, que permanece mesmo quando a parte instrumental ou solo vocal vem ao primeiro plano. O coro apresenta-se ora em uníssono, ora de forma polifônica em leves movimentos paralelos ou contrários, com a presença de melismas e com ou sem palavras. A base é a tonalidade, sob forma tradicional. A aproximação com os padrões musicais das classes populares nordestinas está presente em todo o repertório. Nota-se uma das principais constâncias da forma poético/musical popular: a forma de estribilho. O acompanhamento instrumental está a cargo do violão e da percussão, com inclusão de assovios numa das peças.

(30) FREIRE, Roberto. Tuca, Tucanos e Severinos. In Lp Morte e Vida Severina, Philips P 632.900 L, contracapa, 1966

As rezas de defunto (sentinelas) aparecem já no início da fuga, quando o retirante encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de "Ó irmãos das almas! irmãos das almas! Não fui eu que matei não". Surgem outras rezas de defunto na casa a que o retirante chega, onde estão cantando as Excelências para outro defunto. Trata-se de uma projeção folclórica, entoada por voz feminina e repetida em uníssono pelos cantadores. Solista e coro alternam-se até o final. O acompanhamento é de violão, em acordes sucessivos. Merece destaque o expressivo Funeral de um lavrador, para solo, coro (em movimentos paralelos), violão e percussão. O ritmo é do gênero marcha-fúnebre. O retirante "assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério".⁽³¹⁾

OPINIÃO

Já observamos que no show Opinião as apresentações dos compositores procedentes das mais baixas camadas populares, Zé Kéti e João do Vale, são realizadas sob acompanhamento de músicos de "classe média". No tratamento dado às melodias, e ritmos populares foi intérprete principal a chamada "musa do protesto" Nara Leão.

Os motivos rítmicos e melódicos utilizados são, na maioria das peças do repertório, formas de expressão musical de populações nordestinas ou do Rio de Janeiro. É o caso de cerca de 5 músicas de João do Vale, 7 de Zé Kéti e 2 folclóricas.⁽³²⁾ Cerca de 10 (dez) peças são de compositores de classe média: Sérgio Ricardo, Gláuber Rocha, Francisco de Assis, Ary Toledo, Hermínio Bello de Carvalho, Edu Lobo, Carlos Lyra, G. Guarnieri, Vinicius, C. Alencar e Newton Teixeira. Estes compositores utilizam material rítmico-melódico à base de samba, marcha, canção e motivos nordestinos inspirados em cantoria, toa

(31) MELO NETO, João Cabral de. Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta. 6a.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, pág.90.

(32) Com base no repertório do show, gravação direta, Philips, Lp P 632775L, 23.8.65

da e baião. Entre os compositores do sudeste que valorizam os processos de projeção folclórica estão Sérgio Ricardo e Ary Toledo. No repertório do Opinião são incluídas Esse Mundo é meu (do filme homônimo de Sérgio Ricardo) e O Sertão Vai Virar Mar (do filme Deus e o Diabo na terra do sol), ambas de Sérgio Ricardo, a última em parceria com Gláuber Rocha, que gravou "in loco" as cantigas de cego que constituíram material de trabalho do compositor. A cantoria nordestina está ainda representada em Tiradentes (Francisco de Assis e Ary Toledo), na voz de Nara que, após a leitura da sentença contra o revolucionário José Joaquim da Silva Xavier, conta a história da Inconfidência Mineira em versos, na forma como o fazem os repentistas nordestinos.

Além de ritmos nordestinos e cariocas, o repertório contém 3 (três) "protest songs" de Pete Seeger. Os instrumentos utilizados são violão (Roberto Nascimento e Dorival Caymí Filho), flauta (Alberto Hackel Tavares) e Carlos Guimarães), bateria (João Jorge Vargas e Francisco Araujo) e contrabaixo (Ico Castro Neves). No coro: Bruno Ferreira, Angela Menezes, Vânia Ferreira e Angela Santa Rosa. A presença da bateria e do contrabaixo é indicadora de certa influência jazzística, embora restrita a certas peças, entre as quais o próprio samba que dá nome ao show, Opinião (Zé Kêti).

No entanto, o recurso ao jazz é bem discreto, reduzido aos movimentos da bateria. No espetáculo, o grupo Opinião endossa o ponto de Vinicius de Moraes sobre a influência do jazz:

"Vinicius deu uma entrevista a 'O Cruzeiro': Na bossa nova há duas linhas principais - a linha brasileira, cada vez mais identificada com os temas nacionais, pesquisando as fontes brasileiras e o pessoal da linha jazzística".

Carlos Lira foi trabalhar com Zé Kêti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Baden Powell foi colher material na Bahia. E a bossa nova deu um novo passo". (33)

A crítica à invasão musical americana é apresentada em play back, com texto de Nelson Lins e Barros:

"A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso, as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é que disputa o nosso mercado.

Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos grandes compositores continuavam compondo. Passamos tão somente a copiar!" (34)

A sátira à invasão musical americana é feita através de um "pot-pourri" de peças comercializadas como Hipôcrita e outras no estilo do conjunto americano "The Platters".

Em oposição ao domínio americano do mercado, o Opinião consagra obras populares em seus países de origem. É o caso de Guantanamera (camponesa do Guantauamo) de José Martí, revolucionário cubano do século passado. O americano Pete Seeger foi um dos cantores que mais popularizaram esta canção.

A direção musical do show é de Dorival Caymi Filho posteriormente sucedido por Geni Marcondes. Antes do término da encenação no Rio de Janeiro, Nara é também substituída por Suzana Moraes que permanece breve período, logo sucedida por Maria Bethânia.

ARENA CONTA ZUMBI

Os problemas existentes nas etapas anteriores aos musicais do Teatro de Arena foram parcialmente resolvidos, conforme Augusto Boal, através de quatro técnicas, uma das quais é de ordem musical.

A desvinculação entre o ator e o personagem, a interpretação coletiva, o ecletismo de estilo e a utilização da

(34) LINS E BARROS, Nelson. In Opinião, op. cit., p. 56

música com missão de preparar ludicamente o público para receber as "razões" cantadas são as técnicas utilizadas em Arena Conta Zumbi, que cumpriu a importante missão estética de sintetizar as duas fases anteriores, quais sejam, a da "fotografia" e a da "nacionalização dos clássicos". (35)

Sobre a utilização da música, A.Boal dá este depoimento:

"A música tem o poder de, independentemente dos conceitos, preparar o público a curto prazo, ludicamente para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência razão-música. Este exemplo o esclarece: sem música ninguém acreditaria que nas "margens plácidas do Ipiranga se escutou um grito heróico e retumbante (Hino Nacional), ou que, "qual cisne branco em noites de lua, algo se desliza no mar azul" (Hino da Marinha). Da mesma forma, e pela maneira simples com que se expõe a idéia, ninguém acreditaria que este "é um tempo de guerra" se não fosse pela melodia de Edu Lobo". (36)

Os agressivos impulsos rítmicos das composições de Edu Lobo introduzem "a curto prazo" o expectador no importante episódio da história nacional, o da formação do quilombo de Palmares pelos negros foragidos da escravidão, sua luta pela sobrevivência durante 70 anos e sua destruição pelo governo colonial. O Arena revalida a luta dos negros "como exemplo de outra que devemos nos libertar em nossos tempos" Upa Neguinho, Venha Ser Feliz, O açoite bateu e Tempo de Guerra são gritos de guerra, resultantes das técnicas de tratamento do material folclórico afro-brasileiro. Três anos antes de musicar Zumbi, Edu Lobo iniciava sua fase de criação musical de inspiração negra e nordestina, afastando-se das influências bossa-novistas que marcavam acentuadamente, de forma intimista, as suas composições. Sobre o papel do compositor nessa transição, Júlio Medaglia observa: "se a BN havia se carac

(35) Sobre as fases do Arena vide pág. 243-7

(36) BOAL, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. A necessidade da corinça (1966) Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1974, não 209

terizado pela prática do detalhe e da linguagem característica, segundo a bula rara e clara que nos deu João Gilberto, através do grito de Elis Regina, Edu Lobo iria explodir novamente o grande espetáculo musical. Se a BN, por suas próprias características básicas, tendia para o intimismo Zona Sul, a abertura musical de Edu e suas relações com o teatro naturalmente o levariam a fazer uso de material folclórico e temas épicos" (37)

O repertório de Zumbi é constituído basicamente de sambas e batuques. Em algumas peças percebe-se a projeção do baião e algumas formas de canção.

A marcha militar é o elemento identificador dos brancos senhores da terra, que exigem a destruição de Palmares, contra a facção dos comerciantes, interessados no seu crescimento. A música dos colonizadores, em A Bondade Comercial, contrapõe-se o batuque de Zambi no açoite, Zambi no navio negro, O Açoite Bateu e Construção de Palmares, o samba da Fuga dos escravos, o Samba dos negros e das negras, A mão livre do negro, Venha ser Feliz, Upa Neguinho e Tempo de Guerra. Duas canções introduzem no repertório a súplica e a fé em Zambi. Em Ave Maria, o pedido de perdão: uma ladainha para Olorum, canto sem palavras, em notas graves. Em A morte de Zambi, o canto coletivo sem percussão, expressa a crença na promessa de Ganga Zumba: a luta pela liberdade não terminará nunca.

A direção musical da peça é de Carlos Castilho, músico proveniente do extinto CPC da UNE. C. Castilho é ainda responsável pelo violão, ao lado de Nenen (flauta) e de Anunciação (bateria). As letras são de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com exceção da letra de Zambi no Açoite, que é de Vinicius de Moraes. O elenco de atores conta com a participação daquela que, por sua atuação, recebe o prêmio de atriz-revelação de 1965: Marília Medilha. O prêmio é conferido pela

(37) MEDÁGLIA, Júlio. Depoimento transcrito da Abril Cultural. História da Música Popular Brasileira. Edu Lobo, SP, nº 20, 1971.

Associação Paulista de Críticos Teatrais à atriz e cantora, que recusara convite de Sérgio Mendes para integrar, nos Estados Unidos, o conjunto Brasil 65, optando pela sua participação no Arena Conta Zumbi. M. Medalha transitava pelos círculos da bossa nova, fazendo-se acompanhar pelo pianista Sérgio Mendes.

A influência da Bossa Nova em Zumbi é pouco expressiva. Está limitada às incursões da bateria. Não estão presentes as formas de expressão intimistas, as harmonias dissonantes das notas blue e nem as formas rítmicas desestruturantes da marcação tradicional dos batuques, como aquelas introduzidas por João Gilberto.

A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ARY TOLEDO

Este foi o principal show musical - na categoria de show-man - produzido pelo Teatro de Arena. O roteiro do espetáculo é de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Parte do repertório, lançado em disco, recebeu de Augusto Boal os seguintes comentários:

"Creio que a partir da Segunda Guerra idealizou-se um tipo de cantor de sucesso: é o cantor dos ritmos orgasmáticos, dos rocks, dos iê-iê-iê, e outros que serão logo fabricados. Isto por 2 razões: a imensa publicidade internacional que tais ritmos recebem e o relaxamento momentâneo e artificial que esse tipo de música proporciona aos espectadores afetivamente insatisfeitos. Penso que me explico: todo mundo que vive procurando alguém sem encontrar direito e por inteiro, acaba extravazando suas tendências naturais dando seus gritinhos diante de um cantor boneco de mola. Estes intérpretes utilizam da música apenas seu elemento mais mecânico e primitivo - o ritmo - pouco importante o resto, inclusive o sentido do seu canto. Esta satisfação momentânea, no entanto, é logo transferida para

outro cantor do mesmo estilo, do mesmo frenesi, do mesmo mecanismo.

Esta música sempre existiu, sempre atendeu às necessidades mínimas de relaxamento muscular e psíquico. Porém, só recentemente foi industrializada até às suas últimas consequências comerciais.

Em resposta à esta industrialização (produto facilmente capaz de ser reproduzido em larga escala e em todas as línguas - o som iê - iê - iê dispensa tradução), vem se intensificando ultimamente um outro tipo de música que também sempre existiu: a música crítica do seu tempo, a música conceitual, a música de protesto, a música do não.

Aqui entra Ary Toledo.

Aqui ele diz o que pensa.

Não leva platêias a paroxismos ritualísticos mas, ao contrário, faz com que cada um pense sorrindo". (Augusto Boal: contracapa do Lp Ary Toledo no fino da bossa. Fermata FB-124).

Canções, cantorias (embolada, mourão, quadrão, etc.),⁽³⁸⁾ marchas, sambas, cheganças, xotes, rezas de defunto, xaxado e chegança são as principais formas musicais do repertório de Ary Toledo, com acompanhamento do próprio violão. Predominam as recriações, à base de folclore adaptado, e as composições estilizadas sobre motivos rítmicos e melódicos de projeção folclórica ou de tendência popular-urbana tradicional. As adaptações são de autoria do próprio Ary Toledo ou em coautoria com Chico de Assis, como Tiradentes, obra poético-musical composta sob a forma de "mourão". Neste caso, a cantoria está estruturada com estrofes de 10 versos e 7 sílabas:

.....

Se saber mais tu queres,

Lhe digo era alferes,

Era um militar

E havia

Entre os conjurados

(38) Também conhecidas como desafio, peleja ou porfia quando se dão na forma de torneio poético-musical entre dois cantado

Um homem danado
 Veja o que ele fez
 O seu nome
 é triste sem glória
 ficou na história
 Silvêrio dos Reis

O Testamento do Padre Cícero

É uma espécie de quadrão, com estrofes de 8 versos de 7 sílabas, composto por Augusto Boal e Gilberto Gil:

Perdido no Ceará
 Lã no meio do sertão
 Existia um bom padre
 Chamado Cícero Romão
 Doença, miséria havia
 Doutor nem tinha por lá
 Nem remédio em Juazeiro
 São as coisas que Deus dá

Pau de Arara (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) foi o xaxado que mais deu popularidade a Ary Toledo. Esta composição é originária da peça Pobre Menina Rica, tendo como primeiro intérprete Catulo de Paula (CBS 37360, 1964). A interpretação de Ary Toledo, lançada inicialmente em compacto (1965) integra o Lp Ary Toledo ao Vivo (Fermata FB-124, 1966) uma gravação direta do show no Teatro Record (São Paulo). Antes do lançamento compacto, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri já haviam entrado em entendimento com Ary Toledo tendo em vista a produção de um show. Daí resultou a Criação do Mundo reconhecido como o melhor espetáculo de 1966 em São Paulo.

A incursão de Ary Toledo pela arte "engajada" não se iniciou nesta ocasião. Já em 1959 ocorrera a sua estréia nos palcos cariocas como integrante do elenco de Revolução na América do Sul, peça encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo. Seu início de carreira corresponde portanto à primeira fase - a do "realismo" - do Teatro de Arena. Seguindo a trajetória que levaria vários teatrólogos do Arena ao Teatro do CPC/UNE, atuou como intérprete da peça Auto dos 99%, cujo Lp seria lan

gado por ocasião da inauguração deste Teatro. Destruído o Teatro em consequência do incêndio à sede da UNE, Ary Toledo passa a desenvolver suas atividades em programações da TV Record (SP) e, em seguida, retorna ao Teatro de Arena. Em fins de 1965, suas atividades e depoimentos já constituíam o marco inicial de um período de intensa resistência à repressão. Quando lhe perguntaram se suas músicas eram para a juventude e se já estava rico, respondeu:

"Música para a juventude é aquela arte arrancada do seio da realidade dessa juventude e devolvida a ela em forma musical. Os nossos jovens não vivem com problemas de estacionamento automobilístico na contramão e sim de futuro, sobrevivência e definição. Se até as crianças na rua cantam minhas gravações, só posso acreditar que estou fazendo música para a juventude.

Não me preocupa viver financeiramente bem. Caminho devagarinho para minha independência econômica. Psiu! ... independência ... independência".
(In UH, 26.10.1965, 1º caderno, pág.2)

Nesta ocasião já alcançava grande sucesso com suas emboladas pela TV. Em abril de 1966 a Censura carioca proibia a divulgação de sua música Prefiro a Liberdade, em co-autoria com Jô Soares. Logo depois, o DOPS de São Paulo faria o mesmo. A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo estreou dia 6 de setembro de 1966 no Teatro Santa Rosa do Rio de Janeiro após a temporada em São Paulo e cidades do interior. No espetáculo foi mantida a música Prefiro a Liberdade, cuja proibição foi suspensa pela Censura. O espetáculo levou Luiz Alberto Sanz a comentar que:

"Ary Toledo, compositor e cantor, surgido no mesmo Teatro de Arena que viria, posteriormente, a lançar o Grupo Opinião, veio a se transformar na mais autêntica e firme manifestação política de nossos espetáculos, levando ao fundo aquilo que outros, José de Vas

concelos, por exemplo, apenas esboçaram".
(UH, 13.9.66., 2º caderno, pág.3)

Simultaneamente, Boal levou o espetáculo à boate Arpège, sob o título de "ME.U.U. Brazil Brasileiro". No entanto, em dezembro Ary Toledo já estava proibido pelo Serviço Nacional de Informações de continuar cantando Prefiro a Liberdade:

"A comunicação foi feita há dois dias por um agente do SNI que compareceu ao Teatro Santa Rosa e pediu para Ary retirar a música, dizendo ainda para que o fato não fosse divulgado. Prefiro a Liberdade conta a história de um senhor que chega ao interior de São Paulo e vai perguntar a um guarda onde fica a Praça da Liberdade, recebendo então as explicações que para chegar lá é preciso primeiro passar pelas ruas Argentina e Portugal. Esta música já estava proibida para disco - um compacto foi apreendido - mas estava liberada para apresentações em boate e teatro" (Eli Halfoun, UH, 3.12.1966., 2º caderno, pág.3).

Até 1969 Ary Toledo prosseguiria com a apresentação da Criação do Mundo.

4 - SONS QUE NÃO SE OUVEM MAIS

Pela inexistência de registros fonográficos ou dificuldade de levantamento e acesso aos mesmos, escapa-nos a análise do repertório musical de diversas montagens significativas do movimento cultural contestatório. Desta forma, não poderíamos deixar de, pelo menos, registrar algumas informações coletadas em fontes secundárias. Assim fazemos justiça a diversos músicos que tiveram uma atuação importante no campo do espetáculo musical, como Sérgio Ricardo ou Carlos Lyra e cuja participação não está associada a nenhuma das montagens comentadas acima.

Comentamos a seguir a produção musical associada aos espetáculos:

- . Um americano em Brasília (Nelson Lins e Barros e Chico de Assis);
- . I Noite de Música Popular Brasileira (CPC/UNE);
- . Os Azeredos e os Benevides (Oduvaldo Viana Filho e Edu Lobo);
- . Arena Canta Bahia (Teatro de Arena de São Paulo);
- . Samba pede passagem (Grupo Opinião);
- . Espetáculos do Bar do Doce Bar (Grupo Opinião);
- . Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar);
- . A voz do povo (Otávio Terceiro e Ricardo Bandeira);
- . Esse mundo é meu (Sérgio Ricardo);
- . O Coronel de Macambira (Sérgio Ricardo);
- . Chico do Pasmado (Aurimar Rocha e Renato Sérgio).

UM AMERICANO EM BRASÍLIA

Um Americano em Brasília (Nelson Lins e Barros e Chico de Assis) é uma peça musicada por Carlos Lyra. Correspondente ao 5º ano de realizações do Teatro de Arena (1961), ela aponta para o tipo de montagem que se consolidaria a partir de 1964: o musical. Faz parte do seu repertório uma das pioneiras e mais significativas composições do movimento de protesto: a Canção do Subdesenvolvido (Carlos Lyra e Chico de Assis) além de Mis-Golden (Carlos Lyra e Daniel Caetano) e Maria do Maranhão (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros). A Canção do Subdesenvolvido é uma das faixas do Lp O Povo Canta do CPC da UNE, lançado em 1962.

1 NOITE DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O CPC foi talvez o primeiro grupo de natureza político-cultural a desenvolver uma prática de mobilização de artistas representantes das mais baixas camadas populares. Já no seu primeiro ano de atividades (1962), apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 1 Noite de Música Popular Brasileira, com a participação dos compositores e cantores que contribuíram para a formação da "autêntica música popular brasileira". Intérpretes populares eram levados às praças públicas e pontos de concentração popular. Os shows eram apresentados, entre outras formas, durante os comícios. Para os espetáculos de rua fora construída uma carreta, com instalação elétrica e sonora, rebocada por um jipe e transformável em palco. Carlos Estevam, primeiro presidente do CPC, atribui ao mesmo a descoberta e lançamento de alguns compositores populares:

"O setor de música promovia feiras lítero-musicais, que eram feiras de livros previamente escolhidos por nós, mais a nossa própria produção e armávamos um palco para o show musical. Através dessa feira foram lançados vários compositores populares como Zé Kêti, Nelson Cavaquinho, Cartola. Estes artistas eram desconhecidos e o CPC os descobriu nos morros, trazendo-os para as feiras. Por causa do sucesso destas promoções lítero-musicais conseguimos a adesão de Vinícius de Moraes, que participou destes shows e compôs o hino da UNE". (39)

OS AZEREDOS E OS BENEVIDES

Os Azeredos e os Benevides: esta é a peça de Oduvaldo Viana Filho, musicada por Edu Lobo e incluída na programação do IV Festival de Cultura Popular, com o qual seria comemorada a inauguração do Teatro da UNE. O projeto de construção do teatro fora desenvolvido pelo CPC. No entanto, sua estréia não acontece: no dia subsequente ao golpe de 31 de março, ele é destruído. O lançamento do Lp Auto dos 99% foi previsto para esta ocasião. A programação é a seguinte:

- a) Programa Villa-Lobos: 30 de março;
- b) Noite de samba: 27 de abril
- c) Estréia da peça "Os Azeredos e os Benevides" (Oduvaldo Viana Filho) 28 de abril

Conforme depoimento de Edu Lobo a J.E.Mello, em 7.11.68, somente Chegança, tema principal da parte musical, lhe sobrou.⁽⁴⁰⁾ Trata-se da primeira experiência de Edu no teatro. Não temos conhecimento da partitura destinada à apresentação por ocasião da estréia da peça na UNE. Tomando por base duas faixas de Lps lançados no mesmo ano da pretendida estréia, o ritmo é estruturado à base de samba com acentuada influência da bossa nova, principalmente no Lp do compositor.⁽⁴¹⁾ É provável que o ritmo original tenha merecido um tratamento mais nordestino, considerando o conteúdo da peça.

ARENA CANTA BAHIA

Em julho de 1965, Augusto Boal encontra-se na Bahia coletando dados para a nova produção do Arena, Arena Canta Bahia, que substituirá Arena Conta Zumbi. Lançado no mesmo ano em São Paulo, o espetáculo tem como intérpretes os baianos, Gilberto Gil, Gal Costa, Tomzé, Maria Bethânia e Caetano Veloso.

(40) MELLO, José Eduardo Homem de. Música popular brasileira. São Paulo, Melhoramentos, Ed. da Univ. de SP, 1976, p.118

(41) Trata-se dos Lps Opinião de Nara (Philips P 632.732 L) e A música de Edu Lobo por Edu Lobo (Elenco ME-19), ambos de 1964.

Com exceção de Maria Bethânia, todos estão estreando no Teatro de Arena. Diversas composições foram lançados no espetáculo e posteriormente gravadas. É o caso de Procissão (Gilberto Gil), gravada no mesmo ano em compacto da RCA, ao lado de Roda, com interpretação de João Augusto em ritmo de baião e com arranjos e direção musical de Carlos Castilho. É na ocasião, uma das mais representativas composições de protesto, tanto pelo aspecto musical quanto poético.

SAMBA PEDE PASSAGEM

Samba pede passagem é um espetáculo montado pelo Grupo Opinião. Seu repertório vai do samba tradicional à bossa nova. O samba partido alto é apresentado por partideiros provenientes das Escolas de Samba. Padeirinho, Jorge Zagaia e Leleu são da Estação Primeira de Mangueira e Bidí Silva é cuiqueiro da Imperatriz Leopoldinense. Eles preservam as raízes do partido alto, cujos fundamentos mais expressivos são, entre outros, o ritmo das palmas e a improvisação dos versos. O samba de terreiro das Escolas é apresentado pelos sambistas Hélio Cabral e João Laurindo, compositores da Unidos do Cabuçu, Bilu, da Império Serrano, Joaquim Laurindo, ritmista da Cabuçu, o violonista Sidoca, o velho Edgar Barbosa, do Ameno Resedá e a cantora Tiana, viúva de Orlando Mendonça, compositor da Mangueira. Estes sambistas de terreiro integram o conjunto "Samba Autêntico". Araci de Almeida e Ismael Silva são os responsáveis pelo "samba do asfalto". Araci, depositária dos sambas de Noel Rosa, faz depoimentos sobre sua vida artística e a do poeta da Vila. As criações de Noel juntam-se outras do repertório tradicional como os sambas de Ismael, interpretados pelo próprio, um dos fundadores da primeira Escola de Samba, a Deixa Falar. O espetáculo inclui interpretações do gênero popular mais tradicional. O trombonista Raul de Barros faz lembrar as gafeiras da Lapa antiga. O Regional do Canhoto executa um "samba puro", "sem as distorções jazzísticas tão comuns aos conjuntos em evidência". O Regional conta com a flauta de Carlos Poyares e o violão de Jaime Florence. O espetáculo foi idealizado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Sérgio Cabral. A direção musical é do maestro Lindolfo Gaya.

ESPETÁCULOS DO BAR DOCE BAR

Em 1966 o Grupo Opinião dá maior aproveitamento à capacidade do Teatro do Shopping Center: conferências à tarde, peças à noite e shows de madrugada. Para ambientar os shows, é instalado o "Bar Doce Bar", uma adaptação que leva características semelhantes às de uma boate. Para os shows são convidados de preferência sambistas, passistas, compositores e intérpretes que mantem uma linha de criação e interpretação mais tradicional. Entre os artistas das classes populares destacam-se Ismael Silva, Paulinho da Viola e o conjunto A Voz do Morro, entre outros. Este conjunto é considerado na ocasião como o mais representativo conjunto vocal dos morros cariocas. É um grupo vocal-ritmista constituído por sambistas das Escolas da Mangueira, Portela, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas. No ano anterior o conjunto integrava o elenco do show Rosa de Ouro, um dos mais importantes espetáculos de samba de morro já montados.

SE CORRER O BICHO PEGA SE FICAR O BICHO COME é uma farsa de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar. Foi estreada no dia 9 de abril de 1966 pelo Grupo Opinião, sob direção musical de Geni Marcondes e Lindolfo Gaya. Sua temática é a questão da terra, culminando com a expulsão dos camponeses pelo Coronel, que não tem onde aplicar tanta renda acumulada.

Ao gênero da peça, inspirada na farsa medieval, correspondem as características da música tema, a Canção do Bicho de Geni Marcondes e Denoy de Oliveira. Flauta, cravo, fagote, tambor, triângulo e percussão dão à canção um toque medieval. Esta é a organização instrumental constante no disco Manhã de Liberdade de Nara Leão.⁽⁴²⁾ Não temos conhecimento de gravação da peça ao vivo. Fica no entanto aqui registrado o caráter de inspiração popular deste musical. Além da Canção do Bicho, o musical inclui Rolou o tiro e Tome paulada, ambas de F. Gullar, Geni Marcondes e Denoy de Oliveira, Novo Dia, Agora é briga e Oração da terra, de F. Gullar, O.V. Filho e Denoy de Oliveira.⁽⁴³⁾

(42) Manhã de Liberdade. Nara Leão. Philips P765.003P.1966

(43) Em 1966 estas peças foram gravadas pelo MPB4 na Philips.

Na introdução do texto publicado pela Editora Civilização Brasileira estão expostas as razões políticas, artísticas e ideológicas do "Bicho". Como resposta política à situação vigente, esta farsa marca uma posição contra a concepção moralista da política, isto é, a "política de casta" do governo. Segundo esta há setores da população que não tem o direito moral de governar em virtude de sua incapacidade de discernimento político. Ao contrário, o "bicho" expressa um voto de confiança no povo brasileiro pois acredita na sua capacidade de discernimento como "fruto da necessidade, da ação do trabalho".

Através do "bicho", o Grupo Opinião procurou deixar claro que

"não são as "agitações" que configuram a ordem social. Ao contrário, a ordem social é que de termina, impõe a existência da agitação. O "bicho" procura fixar a "subversão" não na má cons ciência dos homens, o "bicho" pretende fixar uma realidade que é, ela mesma, subvertida".

"O bicho é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos vem criando".

"Pretendemos no bicho - usando versos, músicas, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia "mad", melodrama - criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da exis tência humana!" (44)

(44) GRUPO OPINIÃO. O teatro, que bicho deve dar? In VIANNA Fº, O. e FERREIRA GULLAR. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966

A VOZ DO POVO

Após a proibição da estréia pela censura, sob alegação de uma revisão geral, é liberado e lançado no Teatro Jovem (RJ), em 16.9.65., o show A Voz do Povo, produção de Otávio Terceiro e Ricardo Bandeira. No elenco, João do Vale, "o poeta do povo" e Moreira da Silva. Algumas modificações são introduzidas no roteiro e substituídas algumas músicas. A peça tem características da "Comédie de l'Art": há um tema para João do Vale e Moreira da Silva discutirem diariamente. Um poema de João do Vale contém o seguinte verso: "deixar de falar eu deixo, mas não deixo de pensar". (45)

ESSE MUNDO É MEU

A 24 de novembro de 1965 a censura veta o texto inteiro que Millor Fernandes escrevera para a apresentação de Esse Mundo é Meu, musical de Sérgio Ricardo e Chico de Assis. São liberadas apenas as músicas pois estas já estão circulando através do disco na voz de diversos cantores. O veto da censura estende-se também ao disco da Philips no qual Nara Leão interpreta as músicas vencedoras do tema "liberdade" no concurso promovido pelo Grupo Opinião.

O CORONEL DE MACAMBIRA

Também de Sérgio Ricardo é a peça O Coronel de Macambira, da qual não contamos com o registro sonoro. Duas composições do seu repertório estão contudo incluídas no Lp A Grande Música de Sérgio Ricardo (Philips R765.012 L (1967); Bichos da Noite e Abertura. A orquestração d'O Coronel é contemporânea ao trabalho para Terra em Transe (Glauber Rocha) e marca suas primeiras experiências como orquestrador.

Bichos da noite (Sérgio Ricardo e Joaquim Cardoso)

(45) Halfoun, Eli. Jornal Última Hora, UH Revista, pág. 2, 13 14 e 15 de set. de 1965.

é um fantástico bailado noturno em ritmo de berimbau, caxixi, tambores, cordas, sopros e coro executando efeitos onomatopáicos. Provocando medo e espanto, inspira-se na dança de bichos lendários da mitologia guarani-afro-brasileira, como o caipora e o babau.

A base rítmica, negra estilizada, sustenta a melodia tonal e com passagens cromáticas. A Abertura é um bumba meu boi. O acompanhamento dos tambores e pratos está estruturado na polirritmia que caracteriza a manifestação popular, com sobreposição de divisões binárias e ternárias. O coro alterna-se com o solista. O bumba-meu-boi, possivelmente sem qualquer vinculação com modelos espanhóis ou portugueses, é manifestação muito nacional, autóctone, um "legítimo boi-de-era, afeito ao trabalho rural, com sua escolta de vaqueiros (...). O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador constante e poderoso." (46)

CHICO DO PASMADO

Significativa contribuição musical para o teatro é a de Billy Blanco, na peça Chico do Pasmado (Aurimar Rocha e Renato Sérgio). Ex-moradores do Morro do Pasmado residem em Bangu, para onde foram removidos. Um grupo americano realiza então projetos de construção de um hotel no Pasmado, local de importância estratégica sob o ponto de vista turístico.

O arrasamento do ex-Morro do Pasmado é comentado por Aurimar Rocha na peça Chico do Pasmado, cuja encenação (setembro de 1965) encontra uma série de obstáculos a nível oficial. Sandra Cavalcanti, presidente do BNH, impede que Aurimar Rocha traga de Bangu os ex-moradores do Pasmado a fim de participarem do coquetel de lançamento da peça. O governo do Estado tenta impedir a encenação. No entanto o povo aplaude

de pẽ as apresentações iniciadas em setembro no Teatro de Bolso.

Jorge Coutinho faz o papel de Chico e canta seis sambas de Billy Blanco. Um dos sambas diz que "engenharia de Deus é barracão".

As músicas são de Aurimar Rocha, Renato Sérgio e Billy Blanco. O elenco é composto por Jorge Coutinho, Zeni Pereira, Edir de Castro, Alzira Cunha, Wilson Grei, Delorges Caminha e Gilberto Martins.

Numa das apresentações de setembro a platêia sobe ao palco para abraçar Gilberto Marinho e Wilson Grey, que representam o Deputado e o Esquerdinha. O comício realizado por ambos é dirigido contra a remoção das favelas para a Vila Kennedy. O público, na ocasião, deixa o teatro cantando Eu não vou de Billy Blanco.

A peça permanece em cartaz até dezembro sem ter obtido qualquer subvenção. Dificilmente uma peça é encenada nestas condições, resistindo por quatro meses. Alegava-se que "a peça era contra o governo e que a subvenção só seria dada se mudassem a peça".

CAPÍTULO V

A MÚSICA DE PROTESTO NO CINEMA NOVO

1. "Estética da fome": o cinema na realidade e a realidade no cinema.....	311
2. Fundamentos da linguagem musical: documentação e inspiração folclórica e popular-urbana.....	323
3. O caso do CPC.....	327
4. Ciclo carioca.....	333
5. Ciclo paulista.....	350
6. Ciclo mineiro.....	352
7. Ciclo nordestino.....	359

CAPÍTULO V: A MÚSICA DE PROTESTO NO CINEMA NOVO

1. "ESTÉTICA DA FOME": O CINEMA NA REALIDADE E A REALIDADE NO CINEMA

A história do Cinema Novo é a história de uma luta contra a marginalização do cinema brasileiro. Nesta luta, duramente travada contra o imperialismo e seus efeitos sobre a produção nacional, a linguagem musical está necessariamente voltada para a cultura nacional. No governo JK, o Programa de Metas provoca uma virada na política econômica, assinalando o início da liquidação do padrão nacionalista de desenvolvimento econômico e a instauração definitiva de um modelo internacionalizado de acumulação capitalista. O processo de radicalização entre as forças nacionalistas e imperialistas passa a envolver de forma crescente o cinema e a música. No entanto, alguns anos antes da inauguração do modelo econômico internacionalizado, iniciara-se um debate sistemático sobre a questão nacional no cinema.

Nelson Pereira dos Santos observa que o conhecimento do processo de produção, exibição e distribuição cinematográfica no país teve início nos Congressos de 1952 e 1953. "No tempo da Vera Cruz, quem falasse em produção independente cometia uma grande heresia, pois cinema só podia ser feito na base do grande estúdio, da grande indústria, dos grandes capitais colocados nessa grande indústria, na base da grande estrela, enfim. A mentalidade do cinema brasileiro naquela época, era justamente essa, e ela estragou toda uma geração." (1) Foi nos Congressos de cinema brasileiro realizados no Rio de Janeiro (1952) e São Paulo (1953) que se iniciou o conhecimento da produção cinematográfica no país. Surge, nessa época, o "movimento de crítica à situação objetiva de nosso cinema, à dependência do mercado brasileiro à importação indiscriminada do produto estrangeiro, à dependência do diretor brasileiro à mentalidade cinematográfica imperante em Hollywood e outros grandes centros de produção". (2) Alberto Ca

(1) Revista Civilização Brasileira. Cinema Novo: Origens, Ambições e perspectivas (entrevista), RJ, Ed. Civilização Brasileira. Ano 1, Nº 1, Março 1965, p. 190

(2) idem

valcanti já denunciava em 1951 que os filmes nacionais de maior sucesso não eram exibidos em 50% sequer das nossas salas, que "ainda hoje não existe, mesmo em São Paulo, um único estúdio à prova de som", que a falta de maquinaria "continua sendo um dos fatos mais surpreendentes", que "até hoje os produtores adquirem a maior parte desse material (filme virgem) no mercado negro", que "os produtores na maioria dos casos não obtêm lucro algum" e que "alugam-se filmes por grupos, isto é, se o exibidor se interessa pelo lançamento de uma produção nacional, é obrigado, muitas vezes, a alugar vários estrangeiros, de qualidade suspeita, para obtê-los". (3)

Estruturada a partir de 1949 por um grupo de capitalistas paulistas, a Vera Cruz não mantinha controle da distribuição, ficando esta sob o domínio de empresas estrangeiras. Mas o maior empreendimento nacional dos anos 50, no apogeu da chanchada, foi o de Luis Severiano Ribeiro, através da Atlântida Cinematográfica e Cia. Brasileira de Cinema. No entanto, se os capitalistas nacionais detinham em seu poder a produção cinematográfica, era através da distribuição que o imperialismo americano exercia o seu domínio. Por força de lei, a partir de 1951 a exibição do filme nacional foi estabelecida na proporção de 1 (um) filme para cada grupo de 8 (oito) estrangeiros. Foram estas as condições do Cinema Nacional encontradas pelo embrionário Cinema-Novo, que se estruturou basicamente sob a forma de produção artesanal independente e de autor. O Banco Nacional de Minas Gerais é talvez o grupo financeiro que manteve relações mais estreitas com esta forma de produção. Uma das experiências mais significativas de produção independente é a do CPC, cuja produção cinematográfica se processava totalmente fora do mercado. Para seus empreendimentos a UNE contava com fontes de receita em condições favoráveis. Além de suas próprias arrecadações, "era financiada por uma subvenção do Ministério da Educação e beneficiava-se também de boa renda proveniente de fundos não oficiais da Petrobrás e

(3) CAVALCANTI, Alberto. O cinema comercial (1951). In _____. Filme e realidade. Rio de Janeiro. Artenova/Embrafilme, 1977, p.47 a 60.

do próprio gabinete presidencial de Jango". (4)

À produção do tipo grande indústria contrapõe-se, com o CN, uma produção artesanal e independente. Sobre este processo, Glauber Rocha faz estas considerações:

"Diferente de México e Argentina, o Brasil não teve grandes indústrias antes dos anos 50. A grande experiência industrial dos anos 50, os estúdios Vera Cruz, faliu em poucos anos depois de ter produzido dezoito filmes de "prestígio" técnico e industrial. Estes filmes foram contudo distribuídos no mercado interno e externo pela Columbia Pictures. Apresentando um nível mais elevado do que os filmes mexicanos, estes filmes não representavam uma realidade nacional. O público não aceitou as imitações estilizadas de cinema alemão e americano. A Columbia distribuiu da pior maneira os filmes. O único grande sucesso internacional, de prestígio e de dinheiro, O Cangaceiro, foi antes comprado pela Columbia.

Em 1957, no momento da falência da Vera Cruz, em São Paulo, surgia no Rio o cinema independente de Pereira dos Santos (Rio, 40 Graus), tardiamente influenciado pelo neo-realismo. Mas era uma resposta, a primeira, à mentalidade parafascista industrial. Ocorreu, pois, no Brasil, o que não houve na Argentina e no México. Um movimento independente voltado para a realidade nacional. Este caráter político do cinema novo brasileiro permitiu que este cinema se desenvolvesse em outra direção e pudesse, até hoje, enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural e se defender da ditadura da distribuição americana.

O segredo do cinema novo brasileiro, em termos prá

(4) SKIDMORE, Thomas. Brasil, de Getulio a Castelo, RJ, Paz e Terra, 5ª Edição, 1976, p. 339.

ticos de produção, é só um. Atitude política no campo da cultura e da economia. Toda a mentalidade empresarial brasileira que ainda não alcançou os grandes níveis e quadros da indústria se defende da pressão econômica americana. Os produtores do cinema novo brasileiro, integrados nesta consciência realista, logo que se viram ameaçados pela não distribuição dos primeiros filmes, passaram ao ataque, isto é: constituíram uma distribuição própria. A medida não é nova no Brasil. A produção semi-industrial do Rio, especialista em comédias comerciais, sempre teve distribuição nacional e própria. O cinema novo imitou o exemplo. Foi criada assim a Difilm, no Rio, que congrega a maioria dos produtores e diretores independentes do ponto de vista cultural e político. A Difilm, distribuindo os filmes destes produtores no mercado brasileiro, e coordenando a distribuição internacional, recebe os fundos econômicos que permitem o desenvolvimento da produção independente. Neste caso é realmente independente, pois a Difilm, defendendo uma posição que é a mesma da ideologia do cinema novo (é o cinema novo que constitui a Difilm!), estimula e mesmo exige o aumento de qualidade.

A revolução econômica e cultural da Difilm é única no mundo: a Difilm não está apenas criando um mercado, mas está criando um público para seu produto, um público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural. A grande alienação está se revelando: os filmes chamados "de arte" não eram recusados pelo público impunemente. Apenas o público não podia ver um conjunto programa de filmes novos e era preciso uma programação inteligente para abrir fronts de rebelião estética no seio do público. Hoje um

filme de cinema novo consegue rápido sucesso. Em 1962, Vidas Secas, de Dos Santos, distribuído por uma distribuidora comercial, levou três anos para circular no mercado nacional. Hoje, 1967, meu último filme, Terra em Transe, circulou, com resultado financeiro excelente, em apenas seis meses. O mercado brasileiro é dos maiores do mundo e, levando-se em conta as deficiências de comunicação, de transporte e de controle — já se pode prever que, em poucos anos, a Difilm conseguirá a revolução que não conseguiu a Pelmex. E os exemplos frutificam: na Argentina e no Uruguai, graças à ação de novos produtores — distribuidores como Walter Achugar ou Edgardo Pallero, surgiu uma distribuidora de caráter latino-americano, que começa a usar os métodos empregados pelo produtor Luís Carlos Barreto, criador e estimulador da Difilm." (5)

Mas não só a questão da produção e do mercado é problematizada pelo CN. Outra questão, tão importante quanto esta, diz respeito à marginalização cultural. Alberto Cavalcanti em 1951 ainda apontava a defasagem do cinema nacional em relação à música e outras artes:

"Enquanto surgia no Brasil uma plêiade de grandes arquitetos, como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e vários outros, que levavam o nosso país a aparecer entre os primeiros no domínio da arquitetura; enquanto nossa pintura evoluía e crescia em importância, tendo à frente as figuras de Portinari, Segal e Di Cavalcanti; enquanto nossa escultura, com Brecheret e Bruno Giorgi; nossa música — com Villa Lobos; e nossa literatura — com Graciliano Ramos, ascendiam a planos excepcionais, com uma vida e riqueza de que nos podemos orgulhar; enquanto a imprensa se desenvolvia amplamente e a televisão dava os primeiros passos — o nosso cinema

(5) ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro, Alhambra/EMBRAFILME, 1981, p. 51-2.

se mantinha em desesperadora infantilidade." (6)

Dez anos mais tarde, Glauber Rocha fazia também observações do mesmo teor:

"Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não enca^lhara. E o cinema? Vínhamos do fracasso de Ravina, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico Walter Hugo Khoury, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofriamos na carne a tirania da chanchada." (7)

O ciclo anterior ao do CN é o da chanchada, que atin^gia o seu apogeu na década de 1950, sob a égide da Companhia Atlân^ttida. As críticas à chanchada referem-se à comédia de baixo ní^vel, ao falso populismo, ao aspecto comercial/digestivo, à médiocridade. Entre outros objetivos, a chanchada destina-se a divul^gar músicas carnavalescas do ano, com os próprios cantores inte^grando o elenco. O enredo funciona como elemento de ligação das peças do repertório. Já na fase do apogeu, surgem os musicais baseados na vida de compositores, comprovando mais uma vez que a chanchada é um bom negócio:

"O interesse pelas figuras dos compositores e can^ttores mortos se explicava. Como a época era a da formação de ídolos de massa, e as músicas e peri^pécias da vida de muitos artistas de época recente ainda estavam bastante vivas na memória do po^vo, os produtores de filmes nacionais chegaram à

(6) CAVALCANTI, Alberto. op. cit., p. 48.

(7) ROCHA, Glauber. Op. Cit., p. 15.

conclusão de que o romanceamento das suas histórias era uma boa oportunidade de atrair o público para os cinemas com o chamariz das suas canções." (8)

A questão colocada em torno da chanchada resolve-se a través da politização do argumento. Com o CN inicia-se um processo sistemático de reflexão sobre a realidade nacional. Trata-se de eliminar a situação de marginalidade cultural do cinema. Neste processo o pensamento político tem um peso significativo.

"A voga do neo-realismo, logo após o término da guerra, teve conseqüências extremamente frutuosas para nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir do fim dos anos quarenta, envolveu muita gente de cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro do surto industrial em São Paulo. O próprio comunismo político, ortodoxo e estreito, acabou tendo uma função cultural na medida em que por um lado procurava, mesmo desajeitadamente, compreender a vivência dos ocupados e por outro encorajava a leitura de grandes escritores membros ou simpatizantes do partido, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Monteiro Lobato. Esse clima intelectual e mais a prática do método neo-realista conduziram à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida da popular urbana." (9)

Além da relação com a literatura (diversos argumentos baseiam-se em obras literárias de autores nacionais) - desenvolvem-se variadas formas de articulação com outros setores, acompanhando os movimentos mais gerais na sociedade. Surgem assim diversos canais que contribuem decisivamente para a mediação ideológica no cinema. É o caso dos cineclubes e dos centros de cul

(8) TINHORÃO, José Ramos. As chanchadas musicais. In: _____. Música popular, teatro e cinema. Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 262

(9) GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: Argumento (rev.), outubro, 1973, p. 61

tura popular, como o MCP do Recife e o CPC da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro. Sobre o início dos anos 60, Flávio Moreira da Costa dá este depoimento:

"Em 1960, começa-se a falar com certa insistência em Cinema novo. Os artigos de Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e na revista "Senhor", Alex Vianny em Leitura e Senhor, Jean Claude Bernadet, Paulo Emílio Salles Gomes e Gustavo Dahl no "Estado de São Paulo", Carlos Diêgues, David E. Neves, Sérgio Augusto, Miguel Borges nas páginas do Metropolitano, órgão dos universitários cariocas, em sua fase de ouro (onde trabalhavam também, em outros setores, ou escrevendo esporadicamente sobre cinema, Arnaldo Jabor, Carlos Estevan, eu, Fernando Duarte, Mário Rocha, Cosme Alves Neto). Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse à realização. A estes se juntaram uma leva de elementos vindos de cineclubes dispostos a fazer cinema a qualquer preço (na Guanabara, o cineclubes mais importante foi o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) da UME, por onde passou quase toda esta geração do cinema novo). Insatisfeitos com as divagações teóricas da crítica (embora uma minoria que continuou lendo "Cahiers du Cinéma" e exercendo a crítica, passando para o lado daqueles críticos veteranos que lutam contra o cinema novo), descontentes com a mentalidade cineclubista do mito-cinema, daqueles que teimam em considerar o cinema um templo de iniciados, muitos desses moços partiram para a ação. E ação significava fazer cinema." (10)

(10) COSTA, Flávio Moreira da. Cinema Moderno - Cinema Novo. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1966, p. 202-3

Glauber Rocha refere-se à turma da época do Metropolitano (órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes) como "segunda fornada do Cinema Novo", incluindo Cacá Diégues, David Neves, Arnaldo Jabor, Luiz Alberto Sanz, Sérgio Augusto, Sérgio Sanz, Fernando Duarte e Afonso Henrique. (11)

Algumas propostas de ação destacam-se pelo seu radicalismo. O exemplo mais significativo é o da produção de curtas do CPC/UNE, cujo Manifesto atribui a esta organização o caráter inédito da iniciativa voltada para a arte revolucionária:

"Antes da elaboração desse documento não havia no Brasil nenhum estudo que encarasse especificamente a problemática com que se debatiam os artistas e intelectuais interessados em lançar os fundamentos de um trabalho concreto no campo da arte revolucionária destinada às grandes massas. Sendo esse o primeiro estudo a respeito..." (12)

Pela primeira vez questões de estética foram consideradas como importantes no próprio momento histórico em que a revolução era considerada como necessária, urgente e exeqüível na prática. (13)

No mesmo ano do Manifesto do CPC e do lançamento de 5 Veze Favela, Glauber emite também um "quase manifesto":

"O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Vianny e o de Humberto Mauro que nos deu em Ganga Bruta nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja.

(11) Revista Civilização Brasileira. Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas (entrevista), RJ, Ed. Civilização Brasileira, Ano I, Março, 1965, p. 189.

(12) ESTEVAM, Carlos, A questão da cultura popular, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963, p. 77

(13) idem, p. 82 e 108.

Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é haute couture, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto." (14)

A polêmica em torno de arte e política é uma constante. Dentro do próprio CPC/UNE, duas facções se alinham em torno de orientações mais ou menos subordinadas ao "imediatismo político". Em nenhum grupo, seja o CPC ou o GEC, chega-se ao consenso sobre a relação entre arte e política. Este depoimento de Cacá Diêgues, ex-diretor do Metropolitano, expressa os momentos conturbados do CN, já nos últimos dias do regime populista:

"Acredito numa arte política, mas é preciso humanizá-la. Quando falo em arte política, entendo-a no sentido de produto cultural que está preocupado com o processo objetivo da história e nele inserido. Que revela e denuncia estágios sociais concretos com a perspectiva do futuro das classes oprimidas. Classes e povos. Quando falo em humanizá-la, quero dizer que assim como me interesso por esse fluxo cultural, não admito a hipótese de fincar a arte em esquemas de cartilha política. Ou de programas mínimos de partidos." (15)

(14) ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Alhambra/Embrafilme, RJ, 1981, p.17.

(15) DIÊGUES, Carlos. Diário de Notícias, RJ, 11/03/64.

Os grupos de ação cultural com propostas revolucionárias são duramente reprimidos, tão logo se inicia a instauração do regime militar. Juntamente, são desagregados os grupos voltados para os estudos e a produção cinematográfica, como a UNE e a UME:

"Visando a contrariar os esforços da AP e da UNE, a elite orgânica desenvolveu uma difícil e dura campanha de contenção e desagregação dirigida especialmente contra a UNE e também contra a sua congênere mais nova, a União Brasileira de Estudantes Secundaristas - UBES, bem como contra outras organizações estudantis de cunho popular, como a Juventude Estudantil Católica - JEC, a Juventude Universitária Católica - JUC e a União Metropolitana de Estudantes - UME." (16)

Quanto às temáticas constantes em seus argumentos e roteiros, o CN expressa de forma concreta os propósitos de reflexão sobre a realidade social. Na fase anterior a 1964, o CN aponta principalmente para a marginalidade constituída na formação social subordinada ao imperialismo e ao latifúndio. Os protagonistas são cangaceiros, fanáticos, beatos, crianças desamparadas, favelados, analfabetos, mendigos, assaltantes, camponeses expropriados, miseráveis posseiros, retirantes e flagelados de todo tipo, contrapondo-se a todo-poderosos coronéis de terra, grileiros invasores do campo e das favelas. Quase uma exceção, São Paulo S/A, inteiramente escrito antes de 1964, denuncia a "classe média" como visceralmente vinculada à grande burguesia, ambas associadas na exploração do proletariado. (17) Desfeita a coligação de forças que sustenta o populismo e o nacionalismo, definem-se novas formas de percepção da realidade. A contradição principal determinara até então a oposição ao sistema latifundiário e ao imperialismo. Porém com a decisiva internacionalização da

(16) DREIFUS, René Armand. 1964: A Conquista do Estado, Ação Política, Poder e Golpe de Classe. Petrópolis, Vozes, 1981, 3ª ed., p. 283.

(17) BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema; ensaios sobre o cinema brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 117

economia, inserindo formações sociais periféricas - como a do Brasil - na divisão social da acumulação capitalista ampliada, desfaz-se a coligação centrada na aliança entre trabalhadores, se tores médios e burguesia nacional. Esta e alguns setores médios associam-se então de forma efetiva ao imperialismo. Na conjuntura do regime militar, as novas temáticas expressam novas formas de concepção que setores intelectualizados formulam sobre o derrotado regime populista, as propostas de transformação da sociedade e inclusive sobre si próprios. O ponto alto das revisões críticas está em São Paulo S/A, O Desafio e Terra em Transe. Terra em Transe é o filme que mais polemiza o populismo, onde atores pequeno-burgueses reformistas e corruptos ocupam posições anti-populares:

"Num país imaginário, confrontam-se um demagogo fascista e um político reformista que pretende uma renovação social sem revolução, sem romper com o Statu quo, por vias legais e conchavos. Entre eles evolui um jovem político, o jornalista Paulo Martins, que quer levar o reformista a assumir atitudes firmes, mas é vencido por politicagens, entendimentos, conciliações e capitais estrangeiros; e ele próprio, apesar de suas atitudes e sua pureza, pertence ao meio dos políticos corruptos ou importantes. O roteiro é uma visão crítica dos últimos tempos em que antecederam abril de 1964, que não só ataca os políticos como também o jovem que, com todo o seu ardor e honestidade, foi na onda dos outros e se colocou no fundo numa posição antipopular, e ataca principalmente a noção de povo que vigorava no antigo regime e era toda maculada de peleguismo. Terra em Transe, mais uma condenação moral do que uma análise sociológica, foi escrito com ódio, com raiva, é obra de quem foi mistificado e se mistificou, fundou esperanças sólidas em ilusões, e acorda." (18)

(18) BERNARDETH, J. C., Brasil em Tempo de Cinema, op. cit., p. 127.

2. FUNDAMENTOS DA LINGUAGEM MUSICAL: DOCUMENTAÇÃO E INSPIRAÇÃO FOLCLÓRICA E POPULAR-URBANA

A linguagem musical do CN é predominantemente regional-folclorista. É localizante, tendo por base a relação direta entre as formas musicais utilizadas e os contextos sociais representados nas cenas. O processo fundamental da linguagem localizante consiste no aproveitamento, sob variadas formas, do material musical folk-popular e suas propriedades. Desde a fase pioneira, formam-se dois padrões de linguagem, constituídos sob as duas formas de estruturação das trilhas sonoras, quais sejam, a documental e a compositória. Sob a forma documental são reproduzidas as manifestações musicais folclóricas e populares. Dá-se livre curso às formas de expressão de determinados estratos das classes trabalhadoras braçais do campo e da cidade. Sob a forma compositória, a estruturação musical está a cargo de trabalhadores intelectuais preocupados com a coleta e reelaboração do material musical das classes trabalhadoras braçais. A forma documental é própria dos filmes documentários, como os do cinema-verdade, mas encontra-se também em trilhas mistas, isto é, baseadas em ambas as formas. A linguagem compositória é a dos trabalhadores intelectuais, artistas por ofício, responsáveis diretos pela estruturação das trilhas musicais. Aqui as classes de trabalhadores braçais não tem participação ativa. No entanto, suas formas musicais mais representativas são o suporte do repertório dos músicos/intelectuais. Esse processo de integração é a razão de ser da linguagem compositória do CN que tem por fundamento a sintaxe musical dos trabalhadores braçais, do "povo", da "massa". Em outros termos, esta sintaxe é apresentada, de um lado, sob a forma original, através do processo documental, e de outro, sob a forma reelaborada, que vai da mais preservacionista à mais estilizada. As formas de expressão populares, originais ou reelaboradas, distribuem-se por vários grupos organizados de acordo com a classificação temática dos filmes, como demonstra o quadro:

CICLO TEMÁTICO	FORMAS MUSICAIS
Carioca	Samba, marcha, modinha, choro, música de umbanda, capoeira, ciranda
Paulista	Música de umbanda
Mineiro	Moda de viola, cânticos sacros, <u>seres</u> <u>tas</u> , modinhas
Nordestino	Aboio, bumba meu boi, cantoria (<u>desa</u> <u>fio</u> , repente, etc.), reza de defunto, capoeira, puxada do xaréu, samba de roda, música de candomblé, afoxê, <u>ma</u> <u>racatu</u> , baião

As formas de aproveitamento mais freqüentes, além da documental, são:

- a) a composição estruturada a partir de temas dados, provenientes do cancionário folclórico ou do repertório popular urbano/rural;
- b) a composição estruturada a partir de temas do próprio compositor, mas com utilização sistemática de procedimentos (rítmicos, melódicos, harmônicos e de instrumentação) comuns às formas de expressão populares.

Tais formas de tratamento do material musical foram encontradas nos diversos gêneros de composição, desde aqueles que não dependem necessariamente da notação - como os arranjos cifrados e/ou baseados na tradição oral - aos quais se atribui vulgarmente a denominação de populares, até os acadêmicos, comumente identificados como eruditos, como a obra orquestral ou camerística estruturada nas técnicas do tonalismo clássico. O movimento cinematográfico envolve alguns compositores de formação acadêmica cuja produção apresenta características compatíveis com os fundamentos da ideologia nacionalista. A linguagem folk-regionalista do CN está subordinada aos princípios fundamentais da ideologia do CN.

Ela é condizente com a postura anti-imperialista e de reflexão sobre a realidade nacional. Entre os diretores há até mesmo aqueles que coletam, eles próprios, o material musical. É o caso dos irmãos Santos Pereira, que recolhem em fita magnética canções típicas de Ouro Preto e da região, e de Glauber Rocha, que ouve "in loco" os cantadores nordestinos e entrega a Sérgio Ricardo a tarefa de compor um cancioneiro inspirado nas gravações do cego Zé e seu guia e primo Pedro das Ovelhas. A iniciativa musical dos referidos diretores dá origem às trilhas de Rebelião em Vila Rica e Deus e o Diabo na Terra do Sol. A linguagem musical regionalista no CN é um acontecimento inédito no cinema brasileiro. Porém, não o é no campo estritamente musical, onde o folclorismo remonta às últimas décadas do século passado, quando os pioneiros Brasília Itiberê, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy inauguravam a música brasileira, compondo peças sobre temas "folclóricos" e "populares". Consolidada a escola nacionalista, ela atinge seu apogeu com Villa-Lobos, cujo reconhecimento público remonta à Semana de Arte Moderna, na qual foi o mais expressivo expoente musical. À linha nacionalista pertence a maioria dos compositores vinculados direta ou indiretamente ao Cinema Novo, sendo Villa-Lobos o que detém maior número de peças. Além de Villa-Lobos, destacam-se ainda Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Lindolfo Gaya, Geni Marcondes, Moacir Santos e Haeckel Tavares. A ala de compositores e arranjadores responsáveis pelas obras de menor complexidade é bastante numerosa, incluindo entre outros: Sérgio Ricardo, Carlos Lira, Elcio Milito, Mario Rocha, Luis Bonfá, Caetano Velloso, Cipó, Pixinguinha, Geraldo Vandré, Tom Jobim, Edu Lobo, Fernando Lona, Gilberto Gil, Baden Powell.

O Cinema Novo renega as propostas formalistas. Estranhas aos princípios do Cinema Novo e da música nacionalista, elas têm sua expressão maior no Grupo Música Nova, cuja origem (meados da década de 50) é contemporânea à do Cinema Novo. Politonalismo, experimentalismo, impressionismo, atonalismo, processos eletroacústicos, eletrônicos, concretos, aleatórios, etc., etc., estão na mira da Música Nova em manifesto de junho de 1963. Nesta ocasião, enquanto Glauber Rocha recorre a Villa-Lobos (Bachianas

nº 5) e a Sérgio Ricardo (cancioneiro nordestino) em Deus e o Diabo, o Grupo Música Nova elege o concretismo como "atual etapa das artes" e finaliza o manifesto com esta citação de Maiakovski: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Noite Vazia, de Walter Hugo Khoury e música de Rogério Duprat, é talvez o único filme do período em que se dá livre curso ao formalismo musical, numa recorrência ao atonalismo. E isto é sintomático, pois o filme não pode ser incluído no Cinema Novo, considerado este sob suas formas de abordagem da realidade nacional mais representativas. Jorge Antunes, pioneiro da música concreta e experimental no país, critica os músicos nacionalistas da época e lamenta a exclusão dos vanguardistas no Cinema Novo: "os nacionalistas roubam melodias do povo (folclore), dão-lhes roupagem nova, eruditesca, para depois levá-las em concerto ao qual o povo não tem acesso porque não é permitida a entrada de pessoas descalças, de tamanco ou maltrapilhas nos teatros." (19) "... Almeida Prado, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Marlos Nobre e outros foram aliçados do compromisso assumido pela geração Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diégues, Rogério Sgangerla, Maurice Capovilla. O mais surpreendente é que este compromisso era o mesmo daquela geração de músicos: compromisso com o mundo contemporâneo, aliado à atitude crítica da realidade brasileira na sua forma anímica, social e cultural." (20)

(19) ANTUNES, Jorge. Nosso cinema e nossa música. In: ROCIO, C. et alii. Cinema Brasileiro: 8 estudos. Rio de Janeiro, MEC/EMBRAFILME/FUNARTE, 1980, p.164.

(20) idem, p. 163.

3. O CASO DO CPC

No CPC/UNE a questão estética está estreitamente articulada com a questão ideológica. As tendências esteticistas, como as abertas para as pesquisas e inovações formais, encontram forte resistência na vertente que prioriza o auto-adestramento na sintaxe musical das grandes massas. No confronto entre esta vertente e as tendências "evolutivas", via assimilação jazzística, surge uma tentativa de conciliação conhecida como "bossa nova nacionalista", em que o ritmo nacional (o samba) é bem reconhecido sob sua forma mais tradicional. Esta é uma das direções seguidas pelos músicos do CPC da União Nacional dos Estudantes ao produzir quatro curta-metragens (1962), e ao juntar aos mesmos o Couro de Gato, anteriormente produzido por Joaquim Pedro de Andrade. Surge daí o longa Cinco Vezes Favela. A "batida de morro" é o ritmo por excelência dos cinco episódios (Um Favelado, Zé da Cachorra, Couro de Gato, Escola de Samba, Alegria de Viver e Pedreira de São Diogo). Mário Rocha, Carlos Lira e Hércio Milito são os responsáveis pela música dos 1º/2º, 3º/4º e 5º episódios, respectivamente. Cada trilha é estruturada, total ou parcialmente, na conjunção da batucada com os naipes instrumentais - principalmente os metais - o canto coletivo e o violão.

Um Favelado (Marcos Faria), primeiro episódio de Cinco Vezes Favela, é a trilha mais elaborada de Mário Rocha, no plano instrumental. A abertura é iniciada pelos tambores e agogôs aos quais junta-se a flauta, que apresenta um expressivo tema e o desenvolve sob forma de execução jazzificada. Em cada cena a música é um elemento de reforço da realidade:

- Só falta aquele nordestino.
- Ainda? Se não pagar, bota ele p'ra fora.

- Quem é o macho aí que não quer pagar aluguel?

Acordes ao violão, na quadratura do samba batucado:



- Se você não pagar amanhã bota
mos este barraco no chão.

À procura de emprego.

Adultos e crianças catando restos
do lixo.

O favelado cogita um assalto à
banca de jornal.

Passando pelo riacho, onde se en-
contram as lavadeiras.

O assalto fracassado ao ônibus.

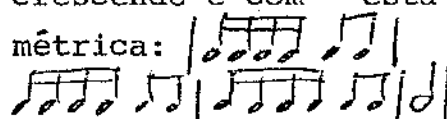
A perseguição ao fugitivo.

Captura, surra e prisão.

Frases lentas, dramáti-
cas, na flauta, com
acompanhamento de violão.

Flauta e violão em es-
tilo bossa nova. Entra
o apito em ritmo de ba-
tida. Retorna o tema
inicial.

Combinações variadas
de surdos, tambores e
agogôs. A bateria jun-
tam-se os metais, numa
seqüência de acordes em
crescendo e com esta
métrica:



(repetindo sempre)

Solo de violão; canção
em estilo tradicional,
romântico.

Agogôs. Entram os tam-
bores. Ritmo acelera-
do.

Flauta e bateria. Sam-
ba ritmado, lento. Re-
torna o tema inicial.

(21)

(21) O tema de Um Favelado, sempre a cargo da flauta, é o mes-
mo que Beбето desenvolve no último episódio (Pedreira de
São Diogo) que tem a direção musical de Hécio Milito.

Em Zé da Cachorra (Mário Borges), Mário Rocha utiliza apenas a batucada e a música de uma vitrola (em cena) que compõe o ambiente doméstico de certos personagens.

"Vamo bota(r) essa gente no barraco do grileiro.
Tá no morro é do morro. Vamo toca(r) o vigia."

Esta é a atitude de alguns favelados frente à chegada de mais uma família de desabrigados. Outros, conciliam-se com o grileiro e hesitam. Uma comissão comparece à mansão do grileiro. A realidade da favela - cuja forma de expressão musical dominante é a batucada - contrapõe-se o interior da mansão ambientada pela música de consumo. O grileiro e seu filho estão em companhia de mulheres amantes seminuas. O filho indaga ao pai sobre a hora em que a mãe retorna. Em dado momento, as mulheres dirigem-se ao quarto onde se entretêm ao lado de um toca disco em pleno volume. Na casa do grileiro não se escuta samba e sim o pior dos produtos da música de consumo que, no caso, é de um massificado ritmo imperialista.

Em Couro de Gato (Joaquim Pedro de Andrade, 1960), Carlos Lira (22) conta com a contribuição do orchestrador Carlos Monteiro de Souza e divide com Geraldo Vandré e Nelson Lins e Barros a autoria das peças. O episódio começa e termina com um tema para conjunto instrumental, em que se destacam o sax, o contrabaixo, os violinos e a percussão, em ritmo de samba lento. O mesmo tema é retomado ao violão (solo) sob forma de canção modinha e, a seguir, dá lugar à batucada que faz fundo à narração:

"Quando o carnaval se aproxima os tamborins não têm preço. Com a dificuldade de encontrar material, os tamborins são feitos com couro de gato".

É nesta sequência que se insere Quem quiser encontrar o amor (música de Carlos Lira e letra de Geraldo Vandré), em canto coletivo apoiado na bateria - em samba quadrado, batucado - sendo uma parte do mesmo harmonizada com instrumentos de sopro.

(22) Carlos Lira exerce a direção musical do CPC em 1962, ano da produção de Cinco Vezes Favela.

Crianças faveladas percorrem a cidade na caçada aos gatos, cuja venda lhes garante uns trocados. Os gatos são aprisionados em situações as mais diversas. São gatos de restaurante, "de madame", de parque público, de barraco de favela, etc. O tema de Quem quiser encontrar o amor retorna com grande expressividade no momento de extrema afeição da criança pelo gato. O arranjo é bem trabalhado, com entradas sucessivas do tema sob as seguintes combinações: flauta e violão; trombone; violino e violão; violão e conjunto; flauta e conjunto. Ao final, retorna o tema da abertura, com a mesma orquestração. A atividade musical do maestro e arranjador Carlos Monteiro remonta à década de 1930, ocasião em que liderava os Quatro Diabos, conjunto vocal constituído por estudantes da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Entre outras atividades, o grupo realizou uma excursão com Carmen Miranda e participou de Alô, Alô, Brasil (1935) um dos filmes pioneiros do ciclo carnavalesco, com destaque de Carmen Miranda. Carlos Monteiro conserva em Couro de Gato o estilo pendente para a influência da música americana. Sobre a melodia de Carlos Lira, a orquestração de Carlos Monteiro e a forma de execução instrumental, Guerra Peixe faz a seguinte apreciação:

"A melodia é típica do Rio de Janeiro. Tudo correto. O Lira inspirou-se bem. Quanto ao acompanhamento, está-se vendo que foi feito de propósito para este momento. No trombone, uma música (tipo) Globo, inclusive o modo de tocar, não é só nas notas, não. Pode ser o Nelsinho ou então o Raul de Barros, que é um jazzista danado, jazzista de gafieira. Eles aprendem a tocar assim por várias razões: primeiro, é o que eles mais ouvem em disco; segundo, é o que eles mais executam, são os arranjos; terceiro, o estudo, o método." (23)

O estilo em que está estruturado o arranjo desta versão de Quem quiser encontrar o amor não se reduz à bossa nova.⁽²⁴⁾

(23) GUERRA PEIXE, Cesar. Entrevista por Luiz Antonio Giani, SESC/DN, 26/11/81.

(24) Tinhorão ressalva que "os personagens eram meninos do morro, mas o autor da música era o pioneiro da bossa nova Carlos Lira..." (Música popular, teatro e cinema, op. cit., p. 269)

Há seções da partitura desenvolvidas exclusivamente pela batucada, sustentando a melodia entoada pela escola de samba em uníssono.

Além da batucada, a cargo da bateria da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, Carlos Lira insere dois sambas na trilha de Escola de Samba Alegria de Viver (Velho Rio das belas mansões antigas / E dos pregões e cantigas / dos velhos tempos coloniais). A trilha não contém arranjos ou orquestrações.

No último episódio, Pedreira de São Diogo (Leon Hirszman), a flauta de Bebeto e os efeitos de sonoplastia articulam-se com as batidas de morro, à base de caixas, agogôs e tamborins. O tema musical utilizado por Hêlcio Milito,⁽²⁵⁾ responsável pela trilha musical, é o mesmo que Mário Rocha incluiu no primeiro episódio. O tema surge sempre nos momentos de ameaça à sobrevivência dos favelados que moram nos barracos construídos sobre a pedreira. Uma carga de 500 k. de dinamite está prestes a explodir:

- Eu também moro lá em cima.
- Vai ser o fim.
- Os barracos vão cair.
- Precisamos impedir isso.
- Como é que a gente faz?
- Temos que parar o trabalho.
- Parar não adianta.
- Se a gente pára eles mandam todo mundo embora e vêm outros terminar o serviço.
- Tem muita gente sem trabalho lá em cima.
- É... isso já aconteceu uma porção de vez.
- Temos que arrumar um jeito de impedir essa explosão sem parar o trabalho, sem dar motivo p'ra eles despedir a gente.

(---)

- Enquanto isso alguém sobe lá em cima e avisa os fa

(25) Hêlcio Milito é o criador da tamba, instrumento de percussão apresentado pela primeira vez em 1960. Integrou-se ao movimento da Bossa Nova e criou o Trio Tamba por ocasião do lançamento de Pedreira de São Diogo.

velados p'ra vir todos p'ra beira da pedreira.

Segue a batucada, como um toque de resistência e vitória. Como nos demais episódios de Cinco Vezes Favela, a batucada é a linguagem por excelência dos oprimidos marginalizados.

4. CICLO CARIOCA

4.1.

No ciclo de temática carioca pelo menos seis filmes primam pelo registro de manifestações musicais significativas das classes trabalhadoras do Rio de Janeiro. Alguns estão incluídos na categoria de filme direto, forma de realização também conhecida como cinema-verdade. Os referidos filmes são Rio, 40 Graus, Escola de Samba Alegria de Viver, Integração Racial, Nossa Escola de Samba, Heitor dos Prazeres e Subterrâneos do Futebol. Rio, 40 Graus (1954), filme pioneiro nesta linha, conta com a participação das Escolas de Samba Unidos do Portela e Unidos do Cabuçu. As cenas de samba na quadra compõem um dos diversos momentos na vida do carioca abordados por Nelson Pereira dos Santos. O filme inaugura a fase neo-realista no cinema nacional. Uma das Escolas, a Unidos do Cabuçu, participa mais tarde da filmagem de Escola de Samba Alegria de Viver (Cacá Diégues, 1962), uma produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. O filme, curta-metragem, é um dos episódios de Cinco Vezes Favela. O tema musical é o samba entoado pela escola. A batucada é a razão de ser do roteiro, o elemento motivador focalizado pelo cineasta. A trilha é composta exclusivamente de samba batucado. A ação se desenvolve entre favelados preocupados mais em organizar a Escola de Samba, tendo em vista sua participação no desfile carnavalesco, do que em participar da vida sindical. Um deles faz a opção da troca do samba pelo sindicato, mas a Escola continua seus preparatórios para o desfile. Sempre associada ao carnaval, a batida de samba está documentada também no curta Nossa Escola de Samba (Gimenez, 1965), um dos filmes que Geraldo Sarno reuniu no longa Brasil Verdade. Trata-se de uma das primeiras experiências de filme direto. A Escola de Samba Unidos de Vila Isabel é captada de forma direta nos ensaios de quadra, na oficina de montagem (barracão), na reunião de sambistas no "boteco" - onde o samba é entoado sob acompanhamento de qualquer material sonoro, como um copo ou uma caixa de fósforo - e, finalmente, na Avenida, durante o desfile carnavalesco. Finalizando o curta, a câmera focaliza o morro, ao som de A voz do

morro (Zê Ketí), o mesmo samba que Radamés Gnattali orquestrou para Rio, 40 Graus. Fora do ciclo carnavalesco, o curta Heitor dos Prazeres é um repertório de sambas, entre os quais Vai, saudade (1964), incluído na seqüência final em que um grupo de "baianas" se faz acompanhar por um conjunto de atabaque, violão e cavaquinho. O cenário é o próprio atelier do músico-pintor. Nas paredes, quadros de seresteiros, conjuntos regionais de samba, choro e motivos carnavalescos. O compositor pertenceu ao primeiro grupo de sambistas - os mesmos que se reuniam na Praça Onze na casa da Tia Ciata - e foi um dos fundadores da Escola de Samba De mim ninguém se lembra.⁽²⁶⁾ Ainda na linha do filme direto, Integração Racial focaliza, entre outras formas de expressão - de negros, mestiços e brancos - danças e músicas outrora violentamente reprimidas pela aristocracia escravocrata. Atualmente são sobrevivências sincretizadas, como o samba. O filme inicia-se com um ritual de umbanda e termina em ritmo de desfile carnavalesco. Numa das seqüências, uma mulata, numa sala repleta de instrumentos musicais, senta-se sobre aquele instrumento que outrora serviria exclusivamente à cultura dos brancos europeus e seus herdeiros - o piano - e dá o seu depoimento. Noutra, aparece um baile de gafieira, um detalhe do espaço social e cultural em que se dá a miscigenação. É mais um filme de cinema-verdade, sem atores, onde as pessoas são captadas no seu dia-a-dia.

Subterrâneos do Futebol é o único filme em que o samba dá lugar à capoeira. Trazido pelos negros baianos, este ritmo está incorporado à cultura carioca. Associado a antigas formas de defesa e ataque dos escravos, é a forma escolhida como tema musical para os impasses - de ordem variada - que atingem o esporte nacional: o futebol. Produzido como curta-metragem, o filme integra o longa Brasil-Verdade (1965), ao lado de Viramundo, Nossa Escola de Samba e Memória do Cangaco.

Rio Zona Norte e A Grande Cidade não são filmes diretos. Há no entanto variadas formas de captar e registrar a con

(26) Como pintor primitivista, teve obras em exposições internacionais na América do Sul, Europa e África.

tribuição popular. Em Rio Zona Norte, Grande Otelo interpreta, em dueto com Ângela Maria, o samba partido alto, Malvadeza Durão, de Zé Ketí. O personagem é um poeta e compositor popular que, na tentativa de lançar seu primeiro samba nos meios radiofônicos, é atingido pela trapaça e acaba perdendo a autoria. Em A Grande Cidade, o próprio compositor popular, autor da música-tema do filme, integra o elenco. Mais uma vez, Zé Ketí é o compositor convidado. O samba é um elemento vital neste grande palco - o Rio de Janeiro - onde se desenvolve a história de quatro migrantes nordestinos. Em várias seqüências, como a do desfecho trágico - o baleamento de Jasão e Luzia - surge o tema "esta é a minha cidade... gente que canta não quer sofrer, gente que ama não quer morrer"), na voz do compositor. Para acompanhar o samba, Zé Ketí lança mão de um recurso da cultura do marginal, que é também a cultura do oprimido: uma simples caixa de fósforo.

4.2.

Mais extenso que a simples reprodução de manifestações musicais das camadas populares é o trabalho de aproveitamento destas mesmas manifestações sob a forma acadêmica, orientada pelos cânones da Harmonia e do Contraponto. É grande a lista de filmes nesta linha: Rio, 40 Graus, Rio Zona Norte, O Assalto ao Trem Pagador, Cinco Vezes Favela, O Menino da Calça Branca, Esse Mundo é Meu, Escravos de Job, A Falecida, A Grande Cidade, Porto das Caixas, O Desafio, Falência e Terra em Transe. Do aproveitamento das formas de expressão das camadas populares no Rio de Janeiro resulta a estruturação de trilhas musicais com base nos seguintes gêneros: samba, marcha, modinha, choro, música de umbanda, canção.

No entanto, é pequena a lista dos compositores responsáveis pelo repertório no plano "erudito": Radamés Gnattali, Geni Marcondes, Villa-Lobos, Haeckel Tavares, Carlos Gomes e Remo Usai.

Alguns motivos do repertório popular-urbano são ricamente revestidos e desenvolvidos nas orquestrações de Radamés Gna

talli. Músico da corrente nacionalista, sua formação não deixa no entanto de incluir traços marcantes da influência americana. L. H. Correa de Azevedo situa Radamés ao lado de Guarnieri e Claudio Santoro entre os atuais adeptos do nacionalismo e o tem na conta de "compositor de inaudita facilidade e orientação nitidamente nacionalista". (27) No entanto, deve-se observar que seu estilo nacionalista incorpora alguns traços da maneira americana de fazer música. As experiências folclorísticas que caracterizam sua primeira fase, no decorrer do Estado Novo, não sobrevivem inertes à penetração das fórmulas jazzísticas da década de 40. É de sua autoria a orquestração - com um certo sabor de blue (28) - de A Voz do Morro (Zé Keti), samba tema do filme pioneiro do Cinema Novo: Rio, 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1954). A exposição e o desenvolvimento temático percorrem cenas típicas do estilo de vida carioca que compõem este filme neo-realista. Segundo Guerra Peixe, esta partitura de Gnattalli não é nem nacionalista, nem deixa de sê-lo. O orchestrador utiliza procedimentos que, na época, são de hábito nos meios radiofônicos:

"Gnattalli sempre trabalhou em disco e rádio, onde naturalmente sofreu a influência da música americana. A música de Gershwin, o tipo de orquestra usado em rádio contribuía para essa influência. O uso do saxofone, os metais, a maneira de trabalhar os instrumentos leva o compositor a essas influências, um tipo de orquestração que se usa em qualquer lugar do mundo. Na época, correspondente ao apogeu da chanchada, estava vindo o be-bop. Na partitura não há estilo Gershwin, a própria melodia exige tal estilo, isso é quase um blue, um fox-trot." (29)

(27) AZEVEDO, L.H.C. La música en América Latina. In: ARETZ, Izabel (relatora). América Latina en su música. UNESCO/ Siglo XXI, México, 1977, p.60

(28) Tinhorão cita uma observação de Francisco Mignone em que este afirma que Radamés Gnattalli foi "profundamente influenciado pela música americana tipo Gershwin". In Música popular, um tema em debate, p. 48.

(29) PEIXE, C. Guerra. Entrevista dada em 26/11/1981.

O mesmo tratamento dado à matéria musical em Rio, 40 Graus é dispensado também em A Falecida por Radamés Gnattali, que desta vez utiliza como tema o samba Luz Negra, uma das mais expressivas criações poético-musicais de Nelson Cavaquinho. Este compositor popular, um dos boêmios do Rio antigo, nasceu de uma lavadeira e um tocador de tuba da Banda da Polícia Militar. Suas primeiras ocupações foram de tirador de espolim (resíduos têxteis) numa fábrica de tecidos, ajudante de eletricista e cavalarião da Polícia Militar, onde engajou-se por sete anos. Apesar de seu relativo anonimato, é um dos mais criativos compositores populares. Luz Negra recebe um tratamento orquestral, em que o tema é introduzido sucessivas vezes por diversos instrumentos, entre os quais o violoncelo e a flauta. O ritmo da abertura, em samba lento, é marcado pelo violão. Em sua reexposição final, o tema é executado ao violoncelo, sem acompanhamento e sobreposto pelo pranto de Toninho e pelos gritos da "torcida" do Maracanã. A Falecida retrata a alienação que envolve o drama psicológico de um casal classe média dos subúrbios cariocas. Ela, tendo recorrido à cartomante, passa a crer obcecadamente que uma vizinha, sua parenta, esteja "cavando sua sepultura" e que, neste sentido, teria feito até mesmo um despacho de macumba contra ela. Antes de morrer, ela trama um golpe para extorquir um rico empresário, seu ex-amante, ansiosa que estava por um enterro luxuoso, como desagravo. O próprio marido, um desempregado, é quem vai colocar o plano em ação, quando ouve então do próprio empresário as recordações dos momentos de prevaricação com sua mulher. Com alta quantia extorquida, sob ameaça de delação, Tonho encomenda um caixão da mais baixa categoria, não comparece ao enterro da mulher e vai ao Maracanã assistir à decisão do campeonato (Vasco X Fluminense). Luz Negra é uma das mais expressivas criações poético-musicais de Nelson Cavaquinho. O arranjo para o filme foi realizado para execução instrumental, sendo portanto suprimida a letra, cujo sentido expressa a condição dos personagens:

"Sempre só, eu vivo procurando alguém
Que sofre como eu também
E não consigo achar ninguém.
Sempre só, e a vida vai seguindo assim,

Não tenho quem tem dó de mim,
 Estou chegando ao fim.
 A luz negra de um destino cruel
 Ilumina o teatro sem cor
 Onde estou desempenhando o papel
 De Palhaço do Amor"

(Luz Negra. Nelson Cavaquinho e
 Amâncio Cardoso) (30)

Entre Rio, 40 Graus e A Falecida, Radamés Gnattali com põe a partitura do segundo filme de Nelson Pereira dos Santos : Rio, Zona Norte. O estilo é semelhante ao da partitura de Rio, 40 Graus. Porém Gnattali não utiliza desta vez temas dados.

A consagração máxima do nacionalismo musical se realiza através da inclusão de obras de Villa-Lobos em cinco dos mais importantes filmes do Cinema Novo: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Menino de Engenho, A Grande Cidade, O Desafio e Terra em Transe. Destes, os três últimos são do ciclo de temática carioca. Como Terra em Transe, A Grande Cidade (Cacá Diégues, 1965) é um dos poucos filmes que apresentam uma verdadeira teia musical de ritmos, compositores e instrumental os mais diversos. Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Haeckel Tavares, choros, modinhas, valsinhas, sambas, marchas, xotis, bossa nova, iê-iê-iê, cravo, batidas de morro, cantigas de pastorinhas e catimbó expressam o complexo urbano d'A Grande Cidade. Para a sequência do reencontro do casal de nordestinos (Jasão e Luzia) no Rio de Janeiro, Moacir Santos, responsável pela direção musical, selecionou um expressivo solo de violão, Estudo nº 11, em que Villa-Lobos faz "música brasileira, com traços pessoais e um sabor de modinha, de música popular". (31) A composição não deixa entrever, pela simples audição,

(30) No mesmo ano da produção do filme, Nara lançou Luz Negra pela Elenco, Lp ME 10. Neste selo está registrada a parceria com Hiraí Barros. Dois anos depois, Elizeth e Telma o incluem nos Lps Elizeth sobe o morro (Copacabana SOLp 40592) e Thelma Soares interpreta Nelson Cavaquinho (CBS 144366, 1966) nos quais consta a parceria com Amâncio Cardoso.

(31) GUERRA PEIXE, C. Entrevista por Luiz Antonio Giani, SESC/DN, RJ, 26/11/81.

o uso de temas tomados do folclore. Villa-Lobos está também presente na trilha de Terra em Transe entrecortada de jazz, iê-iê-iê, candomblé, marchas, valsa, samba, Carlos Gomes e Verdi. Os excertos concertantes e sinfônicos de Villa-Lobos constituem o "fio condutor" do "meneur de jeu", sempre que este (Calunga) surge, correndo, aos gritos, no asfalto das grandes avenidas, nos devaneios de Inácio ou interpelando Luzia, de quem suspeita de roubo, na feira, etc. Villa-Lobos é mixado com candomblé durante as conturbadas cenas populistas do "El Dorado", em que os falsos líderes do povo enforcam um manifestante, trabalhador, sem moradia, com sete filhos, quando este afirma: "-o povo sou eu".

Villa-Lobos, que realizou um trabalho vultoso de coleta folclórica, chegou ao ponto de afirmar: "O folclore sou eu". De seu repertório foram selecionados, para O Desafio, o Prelúdio (Introdução) das Bachianas nº 4 para piano e a Ária (Cantilena) das Bachianas nº 5 para soprano e violoncelo. Para A Grande Cidade e Terra em Transe alguns excertos sinfônicos.

Haeckel Tavares partilha com Villa-Lobos do repertório musical d'A Grande Cidade, cuja trilha inclui segmentos do Concerto em Formas Brasileiras. Nos segmentos em questão encontram-se elementos melódicos da modinha - a cargo do piano, por exemplo - e nordestinos. Haeckel Tavares inspira-se inclusive no maracatu, de um tipo mais interiorano.⁽³²⁾ Predomina o estilo romântico, bem tradicional, oitocentista, em que o compositor chega a descambar para Chopin.

De todo o repertório musical do Cinema Novo, a trilha de Escravos de Job é a que expressa maior intuito de modernidade proveniente da vertente nacionalista/folclorista. Escravos de Job é a cantiga folclórica, do gênero lúdico-infantil, utilizada como tema do curta-metragem homônimo de Xavier de Oliveira. Além desta cantiga, Geni Marcondes utilizou ainda os motivos temáticos e rítmicos de Terezinha de Jesus e O cravo brigou com a rosa,

(32) Informações estruturadas com base na entrevista concedida por C. Guerra Peixe em 26 /11/1981.

também cantigas infantis (de roda), conhecidas como cirandas. Premiado no 1º Concurso de Cinema Amador promovido pelo Jornal do Brasil (1965), o curta focaliza o problema da miséria, da injustiça social, da criança marginalizada. A câmera capta, na forma de cinema verdade, cenas do cotidiano na favela, as precárias condições de higiene, recreação, moradia e alimentação a que estão sujeitas as crianças, o trabalho do menor, etc. Terezinha de Jesus é o tema de abertura entoado por crianças faveladas. Os temas das três cirandas, que vão se alternando ao longo da trilha, são expostos e desenvolvidos sob a forma instrumental-camerística. No entanto, as exposições temáticas não são fiéis às texturas folclóricas de uso corrente. A deturpação das melodias impede que elas sejam facilmente reconhecidas e tira-lhes completamente o caráter. Não se trata de simples rebaixamento ou elevação desta ou daquela nota: "guarda-se a tendência ascendente ou descendente das notas e o ritmo da melodia, mais nada". (33) A forma de estruturação parece demonstrar um esforço de atualização, de modernização da criação. Essa tendência deve-se em parte à influência da escola dodecafônica de Koelreuter, à qual pertencera a compositora que, nesta partitura, faz utilização sistemática de certos intervalos, provocando tensão harmônica. Recursos desse tipo desviam-se dos padrões adotados pela estética nacionalista, no país.

O repertório popular-urbano - cujas obras recebem tratamento (arranjos, orquestrações) do tipo "popular" - distribui-se pelos seguintes filmes: O Desafio, Couro de Gato, Escola de Samba Alegria de Viver, A Grande Cidade, Pedreira de São Diogo, Os Cafajestes, Zé da Cachorra, Um Favelado, Falência, Esse Mundo é Meu, O Menino da Calça Branca e Porto das Caixas. Entre os arranjadores/orquestradores e/ou diretores musicais destacam-se Carlos Monteiro de Souza, Carlos Castilho, Radamés Gnattali, Dóris Caymmi Filho, Geni Marcondes, Sérgio Ricardo, Cipó, Gaya e Tom Jobim. Cerca de 2/3 (dois terços) deste repertório é constituído de samba. A terça parte restante é distribuída entre a

(33) GUERRA PEIXE, C. Entrevista por Luiz Antônio Giani, SESC/DN, RJ, 26/11/81.

canção, com fortes traços da modinha, a marcha e o choro. O ciclo de temática carioca tem portanto um repertório fundamentalmente carioca. É o que se comprova também pela formação musical de quase todos os compositores: Batatinha, Caetano Velloso, Carlos Lira (com Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes), Edu Lobo (com Gianfrancesco Guarnieri e Vinicius de Moraes), Ernesto Nazareth, Hércio Milito, João de Barro, João do Vale (com J. Cândido), Luis Bonfá, Luis Soberano (com Paquito e João Correia da Silva), Mário Rocha, Noel Rosa, Sérgio Ricardo, Tom Jobim e Zé Ketí. A aproximação do repertório com a criação musical das classes de trabalhadores braçais e/ou vinculados ao setor "serviços" consiste tanto no tratamento dado às obras de compositores situados nestas classes quanto na utilização de ritmos definidores da cultura musical destas mesmas classes, como o são o samba, a marcha-rancho e o choro. No primeiro caso, é escasso o número de compositores e obras: Batatinha, João do Vale, Paquito e Zé Ketí são os poucos eleitos. A ênfase maior é dada portanto à criação musical de compositores situados nas classes médias e cujas obras incorporam procedimentos musicais (melódicos e rítmicos, basicamente) daquelas classes trabalhadoras. Devido à condição de classe dos compositores, seu processo de criação caracteriza-se por um desenvolvido ecletismo, em que o material popular mistura-se com processos de composição variados, como os de influência musical acadêmica ("erudita") ou jazzística.

Um dos maiores expoentes da bossa nova, Tom Jobim, é o autor, em parceria com Vinicius de Moraes, da partitura para trio instrumental (piano, violoncelo e flauta) de Porto das Caixas (Paulo Cesar Saraceni, 1963). Contrariando afirmativas de alguns críticos, a trilha em questão não tem qualquer aproximação com a bossa nova. Equivocadamente, J. C. Bernardet inclui Porto das Caixas entre os filmes musicados com bossa nova, partindo de uma generalização também equivocada.⁽³⁴⁾ Na ocasião da produção do filme, a bossa nova atinge seu apogeu. No entanto, Tom

(34) "Geralmente é à bossa nova que recorrem os cineastas" (Bernardet, J. C. Op. cit., p. 142)

Jobim vai buscar inspiração e recursos na modinha tradicional, como Villa-Lobos o fez tantas vezes. Guerra Peixe nos faz lembrar que Tom Jobim utilizara a modinha na própria bossa nova. Chega de Saudade é uma modinha. A partitura de Porto das Caixas não tem qualquer aproximação com a bossa nova. Há sim, em determinadas seqüências - como aquela em ritmo de valsa estilizada - o uso de intervalos de procedência impressionista. Tais intervalos são utilizados por compositores influenciados pela escola de Debussy. São encontrados ainda na música para cinema e no jazz. Com relação à primeira parte, com estrutura de modinha e sem aproximação com o jazz, Guerra Peixe a considera "um valioso trabalho no sentido de cultura nacional urbana: é modinha, pode até ser cantada perfeitamente, com violão". (35)

Edu Lobo pertence também à geração da bossa nova. Da mesma forma que Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e tantos outros, preferiu a pesquisa das formas populares à corrida ao jazz. Edu era uma presença constante entre os aficcionados da fase inicial da bossa nova, no Beco das Garrafas e shows em faculdades. E a bossa nova era o gênero dominante em suas composições até que, por volta de 1963, passa a dar lugar à inspiração afro-brasileira e nordestina. Esta transição coincide com a fase de intimidade com os trabalhos musicais e teatrais do CPC da UNE, com o qual colabora musicando Os Azeredos e os Benevides (Oduvaldo Vianna Filho). Uma das composições para esta peça é Chegança, inspirada na festa homônima do folclore nordestino. Em 1964, extinto o CPC, Edu compõe a trilha de Berço do Herói (co-autoria com Dias Gomes), uma comédia política. Em 1965 trabalha intensamente junto ao Teatro de Arena compondo peças para Arena conta Zumbi. Neste mesmo ano, obtém o primeiro lugar no I Festival da Música Popular Brasileira da TV Excelsior paulista com Arrastão. Ainda em 1965 é lançado o filme O Desafio (Paulo César Saraceni), cuja trilha musical inclui Arrastão (Edu Lobo e Vinicius

(35) O peso atribuído a esta obra levou Guerra Peixe a afirmar, a certa altura das entrevistas: "para dizer a verdade, foi a melhor música que eu encontrei aqui até agora, desde que começamos, a melhor de todas..." Entrevista em torno do repertório do Cinema Novo. Rio, 26/11/81.

de Moraes) e Eu vivo num tempo de guerra (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri). As peças da trilha musical são reprodução das gravações ao vivo do Festival e do Arena conta Zumbi, respectivamente. Arrastão é interpretada por Elis Regina, acompanhada pelo Tamba Trio. A melodia é nordestinizada. O acompanhamento, na primeira parte, tem aproximações com o galope. No entanto os acordes em contratempo não chegam por si só a caracterizar o galope. Faltam outros elementos rítmicos que, se estivessem presentes, caracterizariam o ritmo. Na segunda parte é que desponta o samba, em que a percussão dá ênfase aos elementos afros. Arrastão leva ainda fortes traços da bossa nova. Além da influência do jazz ela contém um toque característico - a parada da bateria - na mudança de andamento. Trata-se de uma inovação introduzida por Lenie Dale, inspirado em revistas e filmes americanos. Esta parada, uma espécie de chamada, é comum na época aos conjuntos de boate e "inferninhos". O conjunto responsável pelo acompanhamento é o Trio Tamba. Arrastão é uma das peças selecionadas para compor as impressões em torno do impasse existencial do personagem (Marcelo, um jornalista, interpretado por Oduvaldo Viana Filho). A ação é desenvolvida num clima de tensão, frustração e medo que afeta a relação dos dois protagonistas - ela, uma mulher sensível, casada com um rico industrial; ele, intelectual empenhado no processo revolucionário brasileiro. A característica dramática da obra de Edu Lobo condiz com as situações em cena. Não caberia no caso uma peça intimista da bossa nova. Sobre os aspectos dramáticos da criação de Edu Lobo, Júlio Medaglia comenta:

"Se a BN havia se caracterizado pela prática do detalhe e da linguagem camerística, segundo a bu-la rara e clara que nos deu João Gilberto, através do grito de Elis Regina, Edu Lobo iria explorar novamente o grande espetáculo musical. Se a BN, por suas próprias características básicas, tendia para o intimismo Zona Sul, a abertura musical de Edu e suas relações com o teatro natu

ralmente o levariam a fazer uso de material folclórico e temas épicos.

Neste aspecto ele concretizou, no âmbito da música popular, uma aspiração que toda uma série de compositores - entre eles Vila-Lobos, Guarnieri e Santoro - pretenderam realizar no terreno da chamada música "clássica", desde o início do século. Do Arrastão ao Zumbi, do Ponteio a Maria Saré Edu desenvolveu toda uma técnica de tratamento do material folclórico a partir de uma visão urbana que em nada ficou a dever aos chamados "mestres" da música no Brasil. (Embora estes nunca tenham alcançado o mesmo sucesso, a não ser em casos isolados, como a Quinta Bachiana do Vila, gravada por Victoria de Los Angeles e Elizeth Cardoso, por Bernstein com a Filarmônica de Nova York e pelo Modern Jazz Quartet.)" (36)

A dramaticidade de Arena conta Zumbi também está presente em O Desafio: Eu vivo num tempo de guerra é a última canção da trilha. Trata-se da mesma interpretação a cargo do elenco do Arena. Executado por Carlos Castilho (violão), Nenen (flauta) e Assunção (bateria), está em ritmo de samba, com fortes traços da bossa nova. A parte vocal é desenvolvida ora em solo, ora em coro (em uníssono com o solista). A peça corresponde à sequência final, em que Marcelo (após prevaricar com a mulher do colega de redação) passa por uma criança que lhe estende a mão, relembra-se de Adá e segue.

"Eu sei que é preciso vencer
Eu sei que é preciso brigar
Eu sei que é preciso morrer
Eu sei que é preciso matar
É um tempo de guerra
É um tempo sem sol"

(Versos de Eu vivo num tempo de guerra)

(36) MEDAGLIA, Júlio. In Abril Cultural. História da Música Popular Brasileira, SP, Victor Civita, Nº 20 (Edu Lobo), 1971, p. 4.

De manhã, samba de Caetano Veloso, é a primeira canção da trilha. Na voz de Maria Bethânia, entrecorta o diálogo de Marcelo (Vianinha) com Ada (Isabela). O tema é preparado por uma introdução vocal, sem acompanhamento:

"É de manhã
Vou buscar a minha fulô
A barra do dia vem
O galo cocorocou."

Entram inicialmente o violão e a flauta e, a seguir, toda a orquestra de cordas, metais e bateria. No primeiro plano do acompanhamento, as cordas (violinos) alternam-se com os metais, desenvolvendo formas harmônicas e de instrumentação de influência americana. O elemento nacional está basicamente contido no ritmo de samba em estilo bossa nova. O arranjo é do maestro Cipó. Trata-se da mesma gravação lançada em compacto e posteriormente em Lp (RCA BBL 1339), ambos em 1965. A composição é uma das mais antigas de Caetano que, na ocasião, era ainda desconhecido do grande público. Sua função no filme parece relacionar-se com o vínculo ameaçado do casal. "O jornalista depara-se com a censura. Interrompe-se a redação do livro, sob o estado de excitação e falta de perspectiva de Marcelo. A nova situação reflete-se também na sua relação com Ada." (37)

"- Acho que você está exagerando o efeito da revolução. Às vezes penso que você está até cansado de mim. (Ada)

(...)

- Estou me sentido sem perspectivas.

(...)

- O medo vai tomando conta de tudo, tomando conta de todos. (Marcelo)

- Mas você está se referindo a mim também?

- Você está certa de que pode mesmo conviver comigo? Acho cada vez mais difícil tentar uma (vida a dois?). Tá tudo tão inseguro, o menor

passo pode significar o fracasso de tudo. Cada vez mais as pessoas se preocupam com a sua própria segurança, mesmo sabendo que a segurança é frágil, que é mentirosa.

- Você está falando como se não quisesse mais.

(...)

- Mas eu não posso estar em paz quando estou precisando tanto de guerra.

(entra a canção De Manhã)

Além dos sambas de Edu Lobo e Caetano Veloso, O Desafio inclui ainda uma autêntica modinha e alguns sambas mais representativos das camadas populares. A minha desventura (Carlos Lira e Vinicius de Moraes), é a modinha interpretada pelo próprio Lira, com acompanhamento de violão. Trata-se de uma das faixas do Lp Pobre Menina Rica (CBS 137781), trilha musical do espetáculo homônimo. A peça é reproduzida integralmente no filme, nos momentos de reflexão em que Ada decide romper a relação com Marcelo. Um dos momentos mais expressivos do filme é aquele em que Maria Bethânia interpreta Carcará, originalmente um batuque do maranhense João do Vale (co-autoria com J. Cândido). A forma apresentada é de samba, com acompanhamento de bateria (João Jorge Vargas), violão (Roberto Nascimento), flauta (Alberto Haekel Tavares) e coro sob a direção musical de Geni Marcondes (em substituição a Dorival Caymmi Filho). Trata-se de gravação ao vivo do show Opinião, com o qual o Grupo Opinião (RJ) iniciou a fase dos musicais. Este grupo constituiu-se de ex-integrantes do CPC da UNE. O objetivo de identificação e integração da cultura popular leva ao palco o poeta e compositor rural, cognominado o Poeta do Povo e a cantora de classe média proveniente dos centros urbanos (Maria Bethânia está substituindo na ocasião Nara Leão). O Desafio inclui ainda duas peças do espetáculo: Opinião que dá nome ao show e Notícia de Jornal, ambas de Zé Ketí, o compositor popular de samba de morro. São interpretadas pelo próprio. As peças do Opinião são do gênero protesto, tanto no plano econômi

co e político quanto no cultural. No show há depoimentos em defesa do baião e de combate à penetração da música americana. No entanto, uma pequena influência jazzística está presente na forma de execução da própria música-título, Opinião. N'O Desafio, Marcelo comparece a uma das apresentações do espetáculo montado após o movimento militar de 1964. A depressão em que se encontra o jornalista transparece também no bate-papo entre ele e seu colega de redação, na mesa do bar. Em certa altura Marcelo (Via ninha) canta um tema de Batatinha:

"Sou diplomado em matéria de sofrer"

(...)

Em dupla, os dois colegas cantam, sem acompanhamento, o samba Não me diga adeus (Luiz Soberano, Paquito e João Correia da Silva). (38) Paquito é um compositor popular conhecido pelas suas sátiras sociais, como O trem atrasou (em parceria com Estanislau Silva e Artur Vilarinho, 1941).

As formas populares invadem ainda as telas de Terra em Transe, A Grande Cidade e Falência, através da música de Sérgio Ricardo, Ernesto Nazareth, João de Barro e Noel Rosa. Alguns compassos de A Praça é do Povo, na voz do próprio autor (Sérgio Ricardo), sem acompanhamento, denunciam a demagogia populista que conjuga protecionismo com repressão no país de Eldorado (uma alusão ao Brasil em Terra em Transe de Glauber Rocha). O povo faminto e sem abrigo é representado pelos manifestantes que, junto ao corpo de um camponês baleado, clamam por justiça. A entonação do cantor sugere um ritmo de marcha, forma utilizada na mesma época na faixa do Lp A Grande Música de Sérgio Ricardo (Philips R765.012 L, 1967).

Para a trilha de A Grande Cidade (Cacá Diégues, 1965), Moacir Santos incluiu, além do tema encomendado a Zê Ketí e dos excertos sinfônicos de Villa-Lobos e Haeckel Tavares, o

(38) Este samba obteve grande sucesso no carnaval de 1948. No mesmo ano d'O Desafio, Nara - a musa do protesto - grava este samba no Lp O Canto Livre de Nara (Philips P632748L).

choro Odeon e a marcha rancho Anda, Luzia. Odeon é uma das mais expressivas criações de Ernesto Nazareth, o primeiro músico a adaptar formas populares no piano. Anda, Luzia (João de Barro, 1947) é a mesma peça interpretada por Maria Bethânia no Lp RCA Victor, BBL 1339, 1965. No filme, ela ambienta o encontro amistoso de dois migrantes nordestinos no Rio; ela, empregada doméstica e ele, trabalhador em construção. A orquestração é do maestro Cipó.

REPERTÓRIO DO GÊNERO POPULAR - CICLO DE TEMÁTICA CARIOCA

COMPOSITORES	OBRA	FILME
Batatinha	samba *	O Desafio
Caetano Veloso	De manhã (samba)	O Desafio
Carlos Lira e Geraldo Vandré	Quem quiser encontrar o amor (samba)	Couro de Gato
Carlos Lira	samba *	Escola de Samba Alegria de Vi- ver
Carlos Lira e Vinicius de Moraes	A minha desventura (canção)	O Desafio
Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri	Eu vivo num tempo de guerra (samba)	O Desafio
Ernesto Nazareth	Odeon (choro)	A Grande Cidade
Hélcio Milito	samba *	Pedreira de São Diogo
João de Barro	Anda, Luzia (marcha-rancho)	O Desafio
João do Vale e J. Cândido	Carcará (bataque/samba)	O Desafio
Luiz Bonfá	samba/jazz *	Os Cafajestes
Luiz Soberano, Paquito e João Correia da Silva	Não me diga adeus (samba)	O Desafio
Mário Rocha	samba *	Zé da Cachorra
Mário Rocha	samba *	Um Favelado
Noel Rosa	Três apitos (samba)	Falência
Sérgio Ricardo	Esse mundo é meu (samba)	Esse Mundo é Meu
Sérgio Ricardo	O menino da calça branca (samba e marcha)	O Menino da Calça Branca
	Enquanto a tristeza não vem (samba)	
Tom Jobim	Peça instrumental com características modinhas *	Porto das Caixas
Zé Ketí	Opinião (samba) Notícia de jornal (samba)	O Desafio

* Título não identificado.

5. CICLO PAULISTA

A produção paulista vinculada ao Cinema Novo é muito reduzida. Dos três filmes aqui analisados, dois situam-se à margem dos padrões de linguagem musical dominantes no Cinema Novo: Noite Vazia (Walter Hugo Khouri) e São Paulo S/A (Luis Sérgio Per-son).

Viramundo é considerado como o primeiro documentário realmente significativo sobre as condições sociais do desenvolvimento industrial do país. Produzido em 1965, ele documenta o processo de migração de mão-de-obra nordestina e sua adaptação e alocação em São Paulo. Basicamente analfabetos (80% aproximadamente), os empresários não têm expectativa na evolução deste contingente - cerca de 9.000 ao mês chegam à maior cidade industrial do país - no sentido de sua evolução para mão-de-obra tecnicamente qualificada.

"Desemprego e caridade
Nas portas já da cidade
Me esperavam p'ra peleja"

assim diz o poeta (Capinam) na música/tema do filme. Realizado sob a forma de cinema-direto, é um dos episódios de Brasil Verdade ao lado de Nossa Escola de Samba, Subterrâneos do Futebol e Memória de Cangaço. Os equipamentos de imagem e som captam diretamente depoimentos de manifestantes da burguesia e do operariado em São Paulo. É a primeira vez que se trata de forma explícita da relação capital/trabalho operário.

O processo de inserção do imigrante nordestino em São Paulo é analisado em termos de relações de classe entre operariado e burguesia. Tais relações não chegaram a constituir o centro das contradições ao nível político, durante o populismo. Foi o colapso deste que criou condições para a formação de uma consciência mais clara, sob suas formas políticas e culturais, a respeito das relações de classe. E Viramundo esta consciência está ricamente evidenciada. Os fundamentos científicos do documentário são fruto de trabalhos de pesquisa que contaram inclusive com a participação do sociólogo Otávio Ianni.

No novo contexto de relações sociais, a caridade mantém o conformismo e a fé nas soluções extra-terrenas. O quadro religioso é formado pelas ações católicas, protestantes e umbandistas e uma gama variada de sincretismos. É ao som dos atabaques que a "mãe de santo" proclama o poder do pai eterno Oxalá da Umbanda. Os pontos executados pelos atabaques são a base do desenvolvimento dos pontos cantados e das "giras", compondo assim o ritual necessário à "operação" do paciente, sem cortes. De semprego, câncer, males da vida, trapalhões de serviço, de rebelião dentro de casa, bebedeira, são motivos que levam desesperados e desenganados à busca das soluções espirituais. Os pontos cantados e tocados dos rituais do candomblé e da umbanda são tomados freqüentemente como elementos integrantes da idéia principal.

Sem a migração dos músicos "baianos" para o sul não seria realizada a trilha musical de Viramundo, considerado como o primeiro documentário (Geraldo Sarno) realmente significativo sobre questão urbano-industrial no país. Caetano Veloso e Capinam trabalham música e letra. Trata-se de uma cantoria composta sob inspiração marcadamente nordestina. (39) O intérprete é Gilberto Gil que se faz acompanhar ao violão. As estrofes são de sete versos de sete sílabas, um tipo de mourão. A cantoria abre e fecha a história que, da mesma forma, começa e termina com a migração dos nordestinos em São Paulo, no "trem do norte".

Procedimentos musicais estranhos à cultura das classes populares estão em Noite Vazia, dirigido por Walter Hugo Khori. O compositor da trilha, Rogério Duprat, é um dos signatários do manifesto Música Nova (vide anexo) de 1963. Já na década anterior, o compositor Rogério Duprat mantinha relações estreitas com o grupo concretista Noigandres, musicando textos poéticos. Para Noite Vazia ele preparou uma partitura com recursos da música atorial, concreta e aleatória. O filme não apresenta as características definidoras do Cinema Novo. Embora seja um filme representativo do Cinema Novo, São Paulo S/A (Luís Sérgio Person), primeiro longa em torno da realidade urbano industrial, não possui uma trilha musical de características nacionalistas. A linguagem musical (Claudio Petráglia) é cosmopolita.

(39) Não se trata da canção Viramundo (Gilberto Gil - Capinam) lançada em Lp de Maria Bethânia.

6. CICLO MINEIRO

O Cinema Novo não ficou só no litoral. Entre Minas Gerais, São Paulo e o sertão nordestino divide-se o campo de levantamento musical. Em Minas foram localizadas as serestas, os cânticos religiosos, a moda de viola, a reza de defunto e a folia de reis. Os músicos que mais se destacam na formação do repertório musical do ciclo de temática mineira são Camargo Guarnieri, Coral Paulistano, Geraldo Vandré, Trio Marayã, Coral sob a regência de Walter Lourenzon, Caetano Veloso, Gal Costa, Breno Ferreira, Luiz Roberto Oliveira, Nenen, Carlos Lira, Guerra Peixe, Quinteto Villa-Lobos e Steve Bernard. Quatro filmes significativos levam a marca profunda da musicalidade do povo mineiro: Rebelião em Vila Rica, O Padre e a Moça, A Hora e Vez de Augusto Matraga e Proezas de Satanás na Vila do Leva e Traz.

Sobre Rebelião em Vila Rica damos a palavra aos seus próprios realizadores, Geraldo e Renato Santos Pereira, e ao compositor Camargo Guarnieri:

"(...) nossa "Rebelião em Vila Rica" possui conteúdo eminentemente nacional e não quer ser outra coisa do que homenagem à cidade que é Monumento Nacional, a seus heróis do passado e à mocidade estudiosa de hoje, à sua generosa disposição de luta pelas grandes causas da liberdade, seu respeito às mais autênticas tradições brasileiras e seu inquebrantável amor ao nosso país." (40)

"Pela primeira vez aceitei fazer os arranjos musicais para um filme nacional. Dois motivos ditaram esta minha decisão: primeiro, o tema escolhido para a película é de fundo histórico; segundo, os elementos que escreveram o argumento e prepararam o roteiro merecem toda a minha confiança, como jovens capazes de realizar um trabalho comple

(40) PEREIRA, Geraldo e Renato Santos. Trilha sonora do filme "Rebelião em Vila Rica". Lp L.003, contracapa.

tamente diferente em nosso ambiente. Uma paráfrase da Inconfidência Mineira, filmada no próprio local onde se deram os dramáticos acontecimentos de 1789, com artistas selecionados à altura de viverem os papéis que lhes foram reservados, só pode merecer de todos nós o máximo de simpatia e de interesse. Os arranjos que preparei para "Rebelião em Vila Rica" são todos ligados ao mais antigo populário de Minas Gerais, incluindo canções centenárias como "Amo-te Muito", "Serenio da Madrugada", "Elvira Escuta", "Roda Morena" e "Tim Tim", que são cantadas pelo Coral Paulistano de maneira a dar-lhes nova feição musical. (...) procurei aliar as tradições musicais do folclore mineiro com a história escrita pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, mineiros genuínos, e que são os autores do argumento original, da adaptação, do roteiro e dos diálogos, além de diretores do filme." (41)

Os próprios irmãos Santos Pereira são os coletores "in loco" das canções típicas de Ouro Preto e da região. Sobre oito das canções registradas em fita magnética Camargo Guarnieri estrutura os arranjos e dirige as gravações com a participação do Coral Paulistano, a soprano Lia Salgado e os cantores Jarbas Braga, João Calil e Mário Martins. Além dos arranjos, caracteriza dos como projeções folclóricas, a Suite Vila Rica marca também a adesão do compositor nacionalista ao cinema voltado para a realidade nacional. Na apresentação da obra, Mozart de Araújo refere-se desta forma ao compositor:

"Se durante os primeiros anos da sua atividade criadora era lícito chamá-lo de compositor "nacionalista", pelo fato de o caráter brasileiro de sua obra ser deliberada e conscientemente procura

(41) GUARNIERI, Camargo. Texto extraído de declarações transcritas para a contracapa do Lp Trilha sonora do filme "Rebelião em Vila Rica", Lp L.003.

do, já o mesmo não se poderia dizer dele ao atingir a fase atual, em que o compositor, totalmente integrado no complexo cultural brasileiro, se tornou "incapaz", voluntariamente incapaz, digamos assim, de fazer música italiana, alemã ou francesa." (42)

Da Suite são extraídos alguns trechos para compor o "fundo musical" do filme. A vinculação de C. Guarnieri com o Cinema é transitória.

Ao contrário, Guerra Peixe encontra no cinema um dos campos favoritos para sua afirmação profissional. É inegavelmente o compositor nacionalista que mais produziu para o cinema, como o demonstra sua filmografia. (43)

Guerra Peixe é um dos poucos compositores contemporâneos que mantêm desde o período populista determinados propôsitos culturais no sentido da eliminação das barreiras entre o "popular" e o "erudito". Suas concepções estéticas estão estreitamente articuladas com o exercício da teoria e da pesquisa. Neste campo, seus principais trabalhos são Maracatus do Recife (1956), Os

(42) ARAÚJO, Mozart de. In contracapa do Lp Camargo Guarnieri, Festa LDR 5010, gravação ao vivo realizada em 4 de outubro de 1958 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

(43) É de Guerra Peixe o extenso repertório musical que integra mais de 20 (vinte) produções cinematográficas, entre as quais:

1948: Mãe (Teófilo de Barros), Obrigado, doutor! (Moacir Fenelon); 1949: Homem que passa (Moacir Fenelon), Poeira de estrelas (Moacir Fenelon), Não me diga adeus (Moglia Barth); 1951: Terra é sempre terra (Tom Payne); 1953: O Homem dos papagaios (Armando Couto); 1954: Canto do mar (Alberto Cavalcanti), O craque (José Carlos Burle), Mulher de verdade (Alberto Cavalcanti); 1955: Mãos sangrentas (Carlos H. Christensen); 1958: Paixão de gaúcho (Walter G. Durst); 1959: Chão bruto (Dionísio Azevedo); 1966: Riacho do Sangue (Fernando de Barros), O Padre e a Moça (Joaquim Pedro de Andrade); 1968: O diabo mora no sangue (Cecil Thiré); 1970: Simeão, o boêmio (João Bênio); 1976: Soledade (Paulo Thiago); 1978: Batalha dos Guararapes (Paulo Thiago).

cabocolinhos do Recife (1966), Zabumba, Orquestra Nordestina (1970) e Reza-de-defunto (1968). Parte de suas atividades é dedicada à realização de cursos e conferências. Sua extensa produção como compositor remonta à década de 30. É talvez o que mais trabalhou para o cinema, tendo musicado cerca de 20 filmes, desde os tempos da Vera Cruz. Suas atividades musicais, ele as divide entre as sinfônicas - como integrante da Orquestra Sinfônica Nacional do MEC - as de compositor e de regente. Como já afirmamos, sua prática musical está rigorosamente fundamentada no pensamento social, cujos princípios fundamentais refletem uma longa experiência com o material folclórico por ele mesmo observado e registrado "in loco", como xangô, zabumba, maracatu, frevo, reza de defunto, catimbô, cabocolinhos, pastoril, aboio, coco e preções em Pernambuco, choro e samba no Rio de Janeiro e jongo, samba-lenço, cateretê, cururu, dança-de-santa-cruz, folia de reis, congada e moda de viola em São Paulo.

Embora o folclorismo não seja por ele considerado como o único caminho para se fazer música nacional, foi por aí que ele se enveredou com toda a força, ao ponto de fazer escola, um sistema de ensino. A contribuição de G. Peixe no repertório sobre temas mineiros consiste em arranjos camerísticos, especialmente para o Quinteto Villa-Lobos, ⁽⁴⁴⁾ sobre cânticos sacros selecionados por Carlos Lira. Trata-se do filme O Padre e a Moça de Joaquim Pedro de Andrade. O filme é aberto com um canto litúrgico entoado por fiéis, com expressiva harmonização ("minha alma é o santuário que vive do seu amor"...). Finda a cantoria, prossegue o desenvolvimento do tema em estilo sacro, a cargo do Quinteto, terminando com destaque nos graves, pelo violoncelo. O roteiro do filme foi inspirado no poema O Padre, a moça de Carlos Drummond de Andrade. O velho Honorato, protetor de Mariana, suspeita de relações mais íntimas que teriam existido entre ela e o falecido vigário. Por sua vez

(44) O Quinteto Villa-Lobos é integrado na ocasião por Celso Woltzenlogel (flauta), Airton Lima Barbosa (fagote), Paulo Nardi (oboé), Wilfrid Berls (clarineta) e Carlos Gomes (trompa). Desde o início de suas atividades, o grupo divide o seu repertório entre obras "eruditas" e "populares".

Vitorino, o farmacêutico, denuncia durante o enterro a relação de Honorato com Mariana: "Padre Antônio não era nenhum santo, mas nunca tolerou pouca vergonha do velho". Porém Mariana, que também amou o farmacêutico, rejeita Honorato e seduz o jovem vigário na longa caminhada para Diamantina. Uma das mais belas seqüências musicais foi destinada para o momento do enterro: o tema é exposto pelo oboê, preparado e apoiado pelo fagote e a clarineta, em magestoso estilo fúnebre e sacro. O canto introdutório do filme retorna no momento subsequente às cenas em que Severino denuncia a relação de Honorato com Mariana. Desta vez o tema é entoado pelo coro "a capella", ao qual junta-se depois a parte do harmonium. A partitura de Guerra Peixe atinge um dos pontos altos, além dos já referidos, durante a fuga do casal, com o concurso do Quinteto, um órgão (a cargo de Steve Bernard) e um coral.

O misticismo arraigado nas populações de Minas Gerais está presente também em A Hora e Vez de Augusto Matraga, música do não com cânticos sacros tradicionais, mas com um tipo de canção modinheira, também tradicional, com acompanhamento característico, a cargo da viola brasileira e do violão (Luiz Roberto Oliveira). Trata-se da moda de viola do centro-sul do país. Desta vez, Geraldo Vandré é o compositor convidado. Mais tarde ele faria a seguinte declaração, em que ele mostra a relação entre Disparada e as peças feitas para o filme, quais sejam, Cantiga Brava e Requiem para Matraga:

"DISPARADA é por assim dizer uma filha de Matraga. A primeira experiência que fiz com a música do Centro-Sul foi justamente para Matraga, romance de Guimarães Rosa que se passa em Minas Gerais. Roberto Santos queria moda de viola de Minas. Ouvi discos regionais de lá e me encantei com aquilo." (45)

(45) Extraído da entrevista dada em 17.9.68 a José Eduardo Homem de Mello, que a incluiu em Música Popular Brasileira, SP, Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 128.

Em Cantiga Brava,⁽⁴⁶⁾ o ritmo é marcado na viola. A parte vocal, à base de solo e coro, é interpretada por Geraldo Vandré, Ari Toledo, Trio Marayá e Coral sob a regência de Walter Lourenzon. Por ocasião da composição da faixa musical de A Hora e Vez de Augusto Matraga, Vandré já contava com uma experiência acumulada muito expressiva e sempre conduzida sob uma perspectiva social, marcada pela intimidade com o CPC, desde os primórdios deste. A Cantiga Brava, da mesma forma que o cancioneiro nordestino que Sérgio Ricardo compôs para Deus e o Diabo, não se reduz a ambientar a cena, mas confunde-se com o próprio personagem. A ela se aplica o pensamento de Glauber Rocha quando afirma que : "nossa música no cinema funcionará sempre como a explicação profunda da alma brasileira".⁽⁴⁷⁾ A canção integra os momentos mais expressivos do roteiro: a) quando Matraga decide enfrentar a cilada armada contra ele (o ritmo conjuga-se com o andamento a galopado do cavalo); b) durante a acolhida do bando de "seu" Joãozinho, que o convida a abandonar o hábito da reza e juntar-se a ele e c) durante a luta entre Matraga e "seu" Joãozinho. Nos dois últimos momentos sobressaem os seguintes versos:

"o terreiro lá de casa
não se varre com vassoura
varre com ponta de sabre
e bala de metralhadora"

(Cantiga Brava)

Com a mesma força expressiva de Cantiga Brava, o Requiem para Matraga é o tema de abertura e encerramento da saga. No entanto, o tratamento musical difere da Cantiga Brava. Apenas vocalizes, com acompanhamento de violão, abrem as primeiras cenas, durante a exposição do letreiro: crianças vestidas de anjo, a multidão na praça do povoado, a chegada dos jagunços liderados por Matraga, a dispersão e fuga da multidão. O tema retorna no final, após as últimas palavras de "seu" Joãozinho, desta vez sob a for

(46) Nota. O lançamento em disco só se daria três anos depois, com Vandré acompanhado pelo Trio Marayá e o quarteto Novo, no Lp Canto Geral, Odeon MOFB35/4.

(47) Nota. Citação extraída da contracapa do Lp Deus e o Diabo..., Formã FM-3 s/data.

ma de solo (Vandrê) acompanhado (violão). É Matraga quem fala, a través de Vandrê:

"Vim aqui só p'ra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja p'ra melhorar."

O Requiem termina em vocalise, com acompanhamento de violão, a mesma forma com que iniciou a história.

É ainda o misticismo o elemento dominante em Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz, filme rodado com a participação do povo de Tiradentes. A ficha musical é a seguinte:

música: Caetano Velloso
orquestração e viola: Breno Ferreira
canto: Caetano Velloso e Gal Costa
letras: Paulo Gil Soares, Caetano Velloso
e versos populares.

As peças de Caetano Velloso adquirem formas bastante estilizadas. Há segmentos muito afastados dos padrões regionais, como aquele que levou Guerra Peixe a se expressar assim:

- aqui eu perguntaria: que Mozart é esse? (48)

Os elementos regionais estão presentes basicamente na utilização da viola, na cantoria, na aproximação com a toada em O Cavaleiro, na melodia reta, não ondulante (retotono), o que talvez tenha sido proposital na justaposição de uma das peças ao ritmo de uma folia de reis colocada em cena, os cânticos sacros, a bandinha local e as "incelenças" (rezas de defunto).

7. CICLO NORDESTINO

7.1.

Todas as trilhas musicais do repertório nordestino documentam exclusiva ou parcialmente a tradição oral regional: Aruanda, O Pagador de Promessas, Sol sobre Lama, Ganga Zumba, Barravento, Riacho do Sangue, Os Fuzis, O Grito da Terra, Memória do Cangaço e Deus e o Diabo na Terra do Sol. Apenas dois filmes estão restritos à documentação: Barravento e Memória do Cangaço.

As manifestações musicais documentadas são o samba de roda, puxada do xaréu, samba urbano, cantos de axexê e afoxê, bumba meu boi, cantoria (desafio, repente), maracatu, baião, côco, pífano e percussão, candomblê.

Ao produzir Aruanda, documentário histórico e antropológico, Linduarte Noronha registra "in loco" execuções de pífano e percussão conhecidas como "Piauí" e que integram os cerimoniais da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugi, o local da feira onde os descendentes das primeiras famílias do Talhado vendem seus produtos. Os cerimoniais são realizados pela Confraria dos Negros. A melodia, construída sob a forma de retorno (estrofe e estribilho), está a cargo do pífano (flauta) executado por Manuel Pombal. O acompanhamento rítmico é feito por instrumentos de percussão.

No gênero folclórico, Aruanda é uma realização pioneira. Linduarte Noronha documenta a origem do quilombo do Talhado e algumas manifestações culturais, como as musicais, que compõem o modo de vida da comunidade local na época (1960):

"Os quilombos marcaram época na história econômica do nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava às vezes em episódios épicos como Palmares. Olho d'Água da Serra do Talhado em Santa Luzia do Sabugi, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meados do século passado, quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu com a família para a terra de nin

quêm. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo, pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do chapadão nordestino, com uma pequena população, num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva". (do leiteiro de Aruanda)

A função religiosa das manifestações musicais é também um traço cultural dominante na comunidade de pescadores em Bar-ravento. As soluções vêm não dos homens, mas de Iemanjá, para quem são celebrados os rituais constituídos de giras, pontos cantados, percutidos e riscados. Nem a rede velha e esburacada pertence à comunidade. Com a retirada da rede pelo proprietário, os pescadores voltam a utilizar a jangada e a tarrafa. De suas atividades de subsistência surgem expressões musicais características como as cantigas de trabalho na puxada do xaréu. São-lhes ainda comuns a capoeira e o samba de roda. Os rituais de candôblé (axexê e afoxê) são orientados por Hélio Oliveira, com participação especial de D. Nilda. O samba de roda e capoeira são do grupo de Washington Bruno, o Cangiquinha, destacando D. Zezé, Adinorah, Aruã e Sabã, com cantores, dançarinos e instrumentistas e um samba de Batatinha.

Este filme de Glauber Rocha, baseado numa história de Luis Paulino dos Santos, reflete o modo de vida de uma comunidade de Buraquinho:

"No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. Iemanjá é a rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama e castiga os pescadores. Barravento é um momento de violência (...)
Foi realizado numa aldeia de pescadores na praia

de Buraquinho, a alguns quilômetros depois de Itapua, Bahia." (do letreiro de Barravento)

O candomblé como autêntica manifestação cultural-religiosa das etnias africanas, sob o jugo da aristocracia fundiária e mercantil no Brasil, é revelado expressivamente em Ganga Zumba (1964).

"Durante a colonização do Brasil, alguns negros trazidos da África como escravos, não suportando o cativoiro, seguiam para o mato e para as montanhas distantes, onde fundavam grandes aldeias negras chamadas quilombos. Destes o mais famoso foi o de Palmares, que sobreviveu por quase um século. Por volta de 1640 governava Palmares o rei bantu de nome Zambi que o transformara num símbolo de paz, liberdade." (do letreiro de Ganga Zumba)

Se os personagens são escravizadores, escravos e ex-escravos, toda a banda sonora é um documento da cultura do oprimido, um convite à fuga da escravidão, em direção a Palmares. Cacá Diégues retoma o tema da fuga introduzido por Linduarte Noronha em Aruanda.

Um dos escravos é escolhido para chefe da comunidade de negros foragidos em formação. É Ganga Zumba. Comentando o tipo de solução apresentado, Bernardet já havia observado em 1966 que Ganga Zumba é:

"o único filme brasileiro em que os problemas de um povo revoltado não são resolvidos por um líder que entabula conversação entre os interessados e os dirigentes, nem por um líder que não pertence à comunidade, nem pela integração dessa comunidade nas instituições legais e oficiais." (49)

O Grupo Folclórico Filhos de Gandhi é responsável pelos rituais de Axexê e Afoxê. A banda sonora inicia-se com um

ponto, de forma simples, em que o canto coletivo, em uníssono, alterna-se com o solo vocal. A estrofe é única, em nagô. A manifestação não é descaracterizada por processos de estilização. O ritmo afro-brasileiro - um indicador de identidade cultural que também conduz a narração expressa-se através de manifestações folclóricas mais originais ou recebe um tratamento sob a forma de projeção folclórica, como nas canções Urubaê ou Nanã, cujos motivos melódicos e arranjos orquestrais Moacir Santos estruturou em ritmo de candomblé.

Em O Pagador de Promessas, um grupo de adeptos do candomblé lava as escadarias da Igreja de Santa Bárbara. A intolância religiosa os proíbe de entrar na igreja. O mesmo se dá com Zê do Burro, acusado pelo vigário de ter feito uma promessa sob inspiração de Satanás. Zê do Burro lá estava com sua cruz, após uma caminhada de 7 léguas. A primeira parte da promessa já estava cumprida: parte do sítio ele a distribuiu com os trabalhadores pobres. Tudo isso por uma graça recebida: a cura de Nicolau atingido pela queda de uma árvore em dia de tempestade. Nicolau é o seu burro. O batuque e a cantoria, em nagô, são expressões de uma cultura resistente à dominação cultural de origem colonial - escravocrata. A mãe de santo propõe a Zê do Burro que pague a promessa no terreiro de Iansã, orixá sincretizada com Santa Bárbara. Zê do Burro resiste a todas as propostas e ameaças. A multidão, em alto grau de agitação e batendo palmas no ritmo dos pontos de candomblé, acompanha Zê do Burro na sua derradeira subida às escadarias. Apesar do conflito com a polícia, Zê do Burro paga a promessa. A capoeira é o ritmo da libertação no momento em que o pagador de promessas, embora morto, vence a cultura dominante: os capoeiristas forçam a entrada da igreja, o corpo sobre a cruz suspensa. O Pagador de Promessas, não deixou de incluir o samba entre os ritmos mais representativos da musicalidade baiana. A música/tema do filme é de Gabriel Migliori. No entanto alguns segmentos à base de samba, candomblé e capoeira substituem a música de G. Migliori e passam a compor a própria cena. A câmera e o som direto captam ora a bateria da Escola de Samba Filhos do Morro, ora o grupo de Cangiquinha e seus capoeiristas, ora as adeptas do candomblé, constituindo todos e

les parte do complexo social e cultural de oposição à intolerância religiosa articulada com o poder constituído.

Rezas de defunto (sentinelas), ruídos de matraca, um reco-reco confeccionado rusticamente com latão e mola adaptada, cânticos sacros, cantiga de cego com acompanhamento de viola, benditos e ladainhas, eis o panorama musical de Os Fuzis. Merece destaque o referido reco-reco executado por uma cega, colocada em cena, e que vive há doze anos no local (Milagres). A centenária influência da catequese e das missões religiosas deixa nos cânticos sacros a marca do canto-gregoriano, como se pode observar pela presença de certos traços como os melismas. A coordenação musical é de Moacir Santos, responsável também pelo breve tema, uma pequena linha melódica descendente, a cargo do violino. O tema é mixado com os ruídos das matracas e rezas de Ave, Maria!, tudo repetido insistentemente. Assim começa este filme de flagelados cujo caráter nacional foi enfatizado por A. Viany apesar da naturalidade de seu autor (Rui Guerra, Moçambique). Com o mesmo tema, ao violino, encerra-se a tragédia: os flagelados continuam oprimidos pela fome e Gaúcho (caminhoneiro, ex-soldado) é baleado. Este é o preço de sua ação individual por ter lançado mão de um fuzil e atirado contra os caminhões com carregamentos de alimentos.

Em Riacho do Sangue há uma variedade de manifestações regionais: bumba-meu-boi, aboios na voz de Manezinho Boiadeiro, quadrilha e o pastoril de Raul Valença. Trata-se do complexo cultural do polígono da seca. A história, que culmina no choque entre fanáticos e forças policiais, é desenvolvida na "região de terras secas no encontro de cinco Estados do Nordeste, onde um pequeno grupo de agricultores vive na mesma sempre espera da chuva e sob a opressão dos grandes fazendeiros e políticos." (50)

Ritmos regionais à base de sanfona, pandeiro e zabumba e dobrados a cargo da bandinha integram a trilha de O Grito da Terra que, além da tradição musical oral, inclui canções de Fer

nando Lona, Orlando Sena e Hervê Cordovil, entre outros. Da mesma forma, dobrados, marchas, valsas, ritmos nordestinos e batuques negros (nos atabaques) dividem com Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno o repertório de Menino de Engenho, que reflete velhas estruturas sociais remanescentes do período escravocrata. Aquelas peças da tradição oral musical estão inseridas no complexo cultural do engenho.

O mais significativo trabalho de documentação musical, no ciclo nordestino, é inegavelmente o que Paulo Gil Soares realiza para Memória do Cangaco. Para tanto são convidados os violeiros improvisadores João Santana Sobrinho e José Canário. A cantoria destes violeiros faz a apresentação do matador de cangaço, Cel. José Rufino, que se aproxima da equipe que o espera para a entrevista. (Aí vem José Rufino...) Da mesma forma, os cantadores terminam fazendo alusão à tarefa permanente do coronel: "Zé Rufino vai voltar para o sertão." Os dobrados estão também presentes neste documentário que, juntamente com Nossa Escola de Samba, Os Subterrâneos do Futebol e Viramundo, integra o longa metragem Brasil Verdade. A proposta de cinema-verdade atinge no procedimento musical utilizado um dos seus pontos culminantes. Trata-se da integração efetiva de compositores de tradição oral no próprio processo da criação cinematográfica. Este dado, aliás, não está isolado. Além das cenas diretas a cargo da equipe, o curta reproduz ainda outras cenas diretas filmadas em 1936 pelo mascate Abraão Benjamim, junto ao "rei" do cangaço, Lampião, e seu bando. O curta inclui ainda a execução de dobrado pela Banda Militar do Estado da Bahia e versos do próprio Virgulino Ferreira da Silva (Lampião) que, além das qualidades poéticas, é talvez o primeiro grande difusor do xaxado no nordeste. (51)

(51) Sobre a questão, Câmara Cascudo documenta: "Lampião não foi seu inventor, mas divulgador e a dança era conhecida no agreste e sertão pernambucano desde 1922-1926. A situação política nacional dessa época determinou um recrudescimento no cangaceirismo que se tornara partidário e em serviço das facções em luta. Foi a aura de Lampião e com ele a sua dança predileta, o xaxado, batido a coice de fuzil, espalhando-se por todo o Nordeste (CASCUDO, L. C. Dicionário do Folclore Brasileiro, 2ª ed., INL/MEC, 1962, p. 786).

7.2.

Além do acervo documental, o repertório musical do ciclo temático nordestino é ainda constituído por um significativo conjunto de peças de compositores urbanos e estruturadas com base no material regional. Os músicos, compositores e/ou intérpretes são, entre outros, Pixinguinha, Sérgio Ricardo, Moacir Santos, Guerra Peixe, Nara Leão, Fernando Lona, Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Maria Lúcia Godoy e orquestra de violoncelos, Remo Usai, Coral de Severino Filho, Hervê Cordovil, Gabriel Migliori, Quinteto Villa-Lobos, Geraldinho Vesper, Doris Monteiro.

Estes músicos, de formação acadêmica em sua maioria, utilizam como matéria prima ou fonte de inspiração o modalismo, as rezas de defunto, o samba, a capoeira, a modinha, certos toques de violão ou de berimbau, a valsa, o baião, o choro, a canção sertaneja, o côco, a música de candomblé.

O repertório decorrente constitui parte das trilhas de Aruanda, Ganga Zumba, Riacho de Sangue, O Grito da Terra, Menino de Engenho, Sol sobre Lama, Maioria Absoluta, O Pagador de Promessas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Mandacaru Vermelho.

O côco é uma dança de roda peculiar do Nordeste e Norte, principalmente nas regiões litorâneas. Os dançadores e tocadores giram, batem palmas e cantam refrões em resposta aos versos entoados pelos solistas. O letreiro de Aruanda qualifica a cantiga folclórica Oh, mana, deix'eu ir como côco paraibano. A interpretação estilizada é do cantor Otamar Ribeiro acompanhado ao violão por Naldo Tobias. A trajetória desta cantiga vai da tradição oral anônima à condição de tema da Ária das Bachianas nº 4 de Villa-Lobos. De rara expressividade, recebeu um tratamento contrapontístico inicialmente em partitura para piano (1930) e posteriormente para orquestra (1941). O próprio Villa-Lobos afirmava que a música folclórica brasileira permitia amplas possibilidades de aplicação de técnicas do Contraponto. Daí a aproximação feita entre folclore e processos bachianos. A exposição temática (a forma de Ária é A - B - A) está em andamento lento, como na manifestação folclórica, e o desenvolvimento, em ritmo

dançante ligeiro. A Ária corresponde à parte III das Bachianas nº 4 assim constituídas: Prelúdio (Introdução), Coral (Canto de Sertão), Ária (Cantiga) e Dança (Miudinho). A versão para orquestra é a selecionada por Glauber Rocha para as cenas em que o vaqueiro Manuel sobe o Monte Santo, acompanhado de Rosa, para se entregar à causa do "santo" Sebastião.

A maior consagração do nacionalismo musical feita através das obras de um determinado compositor, no Cinema Novo, é dedicada a Villa-Lobos. Pelo menos cinco filmes contêm obras suas: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Menino de Engenho, A Grande Cidade, O Desafio e Terra em Transe (os três últimos são do ciclo carioca: vide primeira parte deste capítulo). Na referida Ária das Bachianas nº 4, Villa-Lobos utiliza a melodia folclórica de forma tonal e não modal. Guerra Peixe observa que nesta peça há ligações com a estrutura do choro, apesar da melodia sugerir uma modinha. Mas o tema "adapta-se perfeitamente ao estilo carioca, e foi isso que ele usou, harmonias cariocas da música do choro, na baixaria". (52)

"Com aspecto de canção popularesca semelhante às que se cantam em certas cidades do nordeste, a melodia principal da Ária repousa sobre cadenciada e serena marcha, à maneira de Bach. Na segunda parte, no número (5), em andamento "vivace", aparece a mesma melodia, movida e enriquecida de acompanhamento de notas ajuntadas a acordes variados, como uma grande viola sertaneja, em cadência de dança, num ritmo regular e atraente, até o número (9) que é o clímax da Ária, onde o mesmo tema é envolvido na influência das danças guerreiras ameríndias mestiças. Com outra disposição instrumental termina a obra como iniciou." (53)

Ainda em Deus e o Diabo, Glauber Rocha inclui a Ária

(52) PEIXE, C. Guerra. Entrevista

(53) Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos, sua obra. 1ª ed., RJ, 1965, p. 146.

das Bachianas nº 5 para soprano e violoncelos. Guerra Peixe recorda-se da alusão que Mário de Andrade faz, em uma de suas obras, a esta melodia mais expressiva de Villa-Lobos. Nesta Ária o compositor não utiliza tema folclórico, mas cria uma melodia com características de modinha, que Guerra Peixe também considera explêndida.

"A Ária sobre o ponto de vista estético, representa uma espécie de cantilena de característica lírica brasileira. A introdução, de dois compassos em "pizzicatos", define claramente o ambiente do ponteio dos violões dos seresteiros. Entra depois uma lânguida melodia lírica e neo-clássica, pairando sobre um contraponto de pizzicatos, cuja polifonía é apoiada numa marcha lenta de "baixos" cadenciados, no estilo de Bach. No número (7) aparece o segundo episódio, em andamento mais móvido, com uma melodia de caráter lírico apaixonado, semelhante à dos cantadores das modinhas antigas de salão. Nele, a importância da letra é destacada e nas "tenutas" dos acordes, com timbres especiais, sugerem instrumentos de sopro." (54)

A interpretação vocal está a cargo do soprano Maria Lúcia Godoy. (55)

Outros excertos da obra sinfônica e coral de Villa-Lobos são ainda utilizados por Glauber Rocha no mesmo filme.

Em Menino de Engenho, Walter Lima Júnior recorre também a compositores nacionalistas da primeira e segunda geração, alterandando obras de Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos. Nos excertos de Villa-Lobos observa-se a presença do choro e da modinha. No entanto os segmentos de A. Nepomuceno não apresentam caracteristícas nacionais.

(54) Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos, sua obra, RJ, 1965, p. 146.

(55) É significativa a presença de Villa-Lobos, na voz de Maria Lúcia Godoy, no sepultamento do cineasta.

A obra de Fernando Lona está incluída em O Grito da Terra de Olney São Paulo. Ele é o próprio intérprete de suas canções: Terra Seca, Lamento de Justino, Saudade Sem Nome, Tema do Enterro e Depois do Amor. Lamento de Justino, de parceria com Orlando Sena, é sua primeira composição, gravada (CBS, compacto duplo, 1963) juntamente com as músicas do filme. Nesta época participa como ator de peças teatrais (como A exceção e a regra de Brecht), apresenta shows individuais e participa dos shows Nós, por exemplo e Nova bossa velha e velha bossa nova ao lado de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Tomzé, na capital baiana. Em 1966, obtém o 1º lugar no FNMP (TV Excelsior, SP) com Porta-estandarte em parceria com Geraldo Vandré.

Nas suas primeiras composições, incluídas no filme, F. Lona elabora ainda muito superficialmente os elementos nacionais. Sob a forma em que se apresenta, por exemplo, a abertura musical do filme, com arranjos de Remo Usai, nota-se que se trata de uma canção, mas, como observa Guerra Peixe, "não tem nenhuma característica nacional". (56) Da mesma forma, os trechos vocais de Terra Seca ou Saudade sem nome não fixam nenhum elemento regional. Fica-se no plano de certas canções cosmopolitas. Em Saudade sem nome há por exemplo uma "tristeza urbana", como é "concebida pelos intelectuais". "A tristeza do povo manifestada em música não é essa". (57) Sua característica saudosista não está ligada à cultura musical campesina nacional. Nota-se no entanto a tentativa de se utilizar de forma "funcional" a música, o que se obtém pelo menos através do ritmo lento, ensejando uma toada, na voz e no violão, em certas passagens. As relações dos personagens dizem respeito à questão da terra. Lorivone se envolve com Sebastião, proprietário de terras e atravessador, que ameaça o pai de Mariã com o objetivo de tomar-lhe o sítio como forma de quitar uma dívida. Apolinário, pai de Mariã, planta mandioca e produz farinha, tendo a feira como meio de escoamento. Sebastião, como atravessador, tenta forçar a baixa do preço da farinha. Apo

(56) PEIXE, C. Guerra. Entrevista dada em 26/11/1981.

(57) idem

linário resiste: - morro de fome, mas não vendo p'ra aquele desgraçado. Após insistentes cobranças, Sebastião manda liquidar Apolinário. A canção Terra Seca retorna antes do assassinato, no momento em que se inicia a retirada dos camponeses expulsos da terra, e posteriormente, quando os retirantes seguem o seu destino errante, deixando para trás o corpo de Lorivone estendido no chão.

"Terra seca, terra seca
Olha o pranto do homem que chora
Quando deixa p'ra sempre o sertão
É bem pouco p'ra terra molhar
É demais p'ra dois olhos chorar"

(Terra Seca)

O professor, líder dos retirantes, tivera também a sua casa incendiada a mando de Sebastião. Sua presença no campo expressa a prática de "educação de base" tão difusa nos anos 60 até o golpe de 64:

"- Vocês têm que aprender a leitura. Se quiserem a liberdade. O analfabeto é um morto. Vocês têm que aprender a leitura p'ra defender o direito de vocês."

Assim discursa o professor, alfabetizando adultos, entre os quais sobressaem velhas negras. A palavra utilizada para a soletração e que constitui um instrumento da conscientização pretendida é L-I-B-E-R-D-A-D-E. No momento em que o professor ensina a soletrar, é entoada por Fernando Lona a canção:

"Largou a terra, seu último bem
Ficou sem terra também
Carne ficou no espinho
Esperança ficou no caminho"

A única utilização rítmica e instrumental do baião é realizada por Remo Usai em Mandacaru Vermelho, em parceria com Pedro Bloch. É mantida a instrumentação típica dos conjuntos nordestinos, à base de zabumba, sanfona e triângulo, acrescido de

violão elétrico, xilofone e do Coral de Severino Filho (dirigente do grupo vocal Os Cariocas desde 1955).

Para finalizar Maioria Absoluta, Leon Hirszman utiliza Rezas de defunto. No seguinte trecho, J. C. Bernardet comenta a perspectiva do filme e seu desfecho:

"Maioria Absoluta documenta o analfabetismo e a miséria, o abandono total em que vivem os camponeses nordestinos. O filme, admirável, é brutal e seco e se dirige - é o narrador da fita que o diz - àqueles para quem os camponeses miseráveis e analfabetos produzem alimentos. Trata-se de chamar a atenção, a nós que comemos, sobre a situação dos camponeses. A última seqüência do filme introduz uma vista aérea do Congresso em Brasília, a faixa sonora reproduz um vozerio que sugere a disputa vã em que se esfalfam os governantes sem tomar conhecimento dos reais problemas que assolam o país. De repente, um grito: Atenção! Silêncio de expectativa. E voltamos ao Nordeste." (58)

Dentre os filmes do ciclo nordestino, Sol sobre Lama é o único que não consegue integrar a linguagem musical no contexto regional representado na cena. Uma ação popular, deflagrada de forma violenta, tem por objetivo impedir a destruição da feira de Água dos Meninos. Para fundo musical Alex Vianny utiliza as mais belas canções de Pixinguinha (em parceria com Vinicius de Moraes), como os choros Ingênuo e Lamento.

Para fundo musical de Riacho do Sangue, é proposto inicialmente a Guerra Peixe a seleção de excertos de obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, música sacra para um filme de misticismo:

"Um desses líderes, que exploram a ignorância e o desespero dos pequenos agricultores, intitulou-se

(58) BERNARDET, J. C. Brasil em Tempo de Cinema, 2ª ed., RJ, Paz e Terra, 1976, p. 54.

O Divino e apregoou-se o novo Messias. Como sinal, trazia um mestiço de zebu, a quem foram atribuídos milagres, presente do Padre Cícero Romão - taumaturgo do Juazeiro.

Ao Divino, então, convergem milhares de peregrinos, que formam no Riacho do Sangue, a Corte-do-Céu, com uma estranha irmandade, constituída em hierarquia, acolhedora e de luta contra os todo-poderosos coronéis." (59)

Guerra Peixe sugere, como alternativa, uma partitura de sua autoria. Esta, depois de elaborada, é incorporada ao filme. Para atingir o efeito encomendado - com muita massa sonora - o compositor arquiteta uma peça de epopéia, de violenta expressividade, com os limitados recursos disponíveis: um coral de 16 vozes, o Quinteto Villa-Lobos, o violão de Geraldinho Vespar, piano e contrabaixo. Principalmente a massa coral é o componente que leva ao ouvinte as impressões da epopéia. O tipo de melodia utilizado, sem palavras, é também destinado a obter o grandioso. As características nacionais da peça estão presentes num certo modalismo nordestino ("branco") difuso por toda a peça, na estrutura modinheira de certos trechos da melodia e, fato curioso, na absorção de um traço rítmico do Twist e do hully-gully (o acompanhamento simétrico e pulsante), que na época estão entre as danças da "jovem guarda" mais intensamente massificadas. G. Peixe parece adotar a estratégia de Mário de Andrade: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa." (60)

Numa das passagens modais apontadas, Guerra Peixe atribui determinada nota modal a uma escala do tipo do a do, com o fa#. Tais recursos são comuns à maioria das cantigas nordestinas. Além deste modalismo "branco", há também uma contribuição

(59) Extraído do texto de divulgação da distribuição (Aurocine), 1966.

(60) ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira, 3ª ed., SP, Martins; Brasília, INL, 1972, p. 26.

modal "negra". Guerra Peixe é um dos raros compositores/pesquisadores que se deram ao trabalho de levantar as escalas modais:

"Eu fiz o levantamento das brancas. Tenho anotado aqui. São todas da velha Grécia, exceto uma. Tomando o do como ponto de referência, temos, de do a do:

- a) com a dominante não no V no grau mas no IV; no caso, o fa;
- b) com o fa#;
- c) com o sib, sem o fa#;
- d) com o fa# e sib; é mais raro, mas existe;
- e) com mib e sib;
- f) com mib, lab e sib." (61)

Como G. Peixe, Moacir Santos desenvolve processos sincréticos entre o material folclórico e as técnicas modernas de composição. No período pós-guerra foi contratado pela Rádio Nacional onde, além de solista, atuou como arranjador e maestro. Parte de suas obras está impregnada de influência musical americana especialmente no que se refere às técnicas de orquestração. Em Nanã o tema é exposto por sax tenor e clarinete, com acompanhamento de percussão em ritmo de candomblé estilizado. O tema retorna, em seguida, na voz de Nara Leão, no momento subsequente ao batuque realizado frente ao corpo do escravo amarrado ao pelourinho e chicoteado. Nanã retorna nas cenas finais: liquidados os caçadores, os foragidos sobreviventes tomam a direção da terra da liberdade, Palmares. Guerra Peixe aponta para a estrutura híbrida da melodia, onde se observa uma mistura de modos tonais nordestinos ("brancos") com elementos "negros". Apesar da relação que existe entre os modos escalais do nordeste e as notas "blue", sobre as quais estrutura-se o jazz, nesta peça o compositor não aplica sua técnica nesta direção, mas se restringe aos processos mais regionais, de forma estilizada e livre. No entanto, em Ubaê, o uso sistemático dos metais enqua

dra-se no estilo americano das grandes orquestras que marcaram época nas décadas de 40 a 60: 4 pistões, 3 ou 4 trombones, 5 saxofones. Estilo esse que encontrou condições favoráveis à sua propagação no mercado brasileiro bem como um público de aficionados. Daí a formação de orquestras nesta linha, como a Tabajara de Severino Araujo, resultando até mesmo em estilo reconhecido como brasileiro em certos meios urbanos. No entanto, se o ritmo, a percussão de Ubaê é negro do Brasil, a melodia não o é. Esta, observa G. Peixe, é sofisticada, de tipo negro-americano, não é brasileira. Mesmo que a melodia tenha sido elaborada de forma não intencional é influenciada. (62) Estruturada para canto coletivo, percussão e orquestra de metais, esta canção integra as cenas em que os escravos trabalham no canavial, sob constante ameaça da chibata do capataz. A música cessa e dá lugar ao colóquio entre eles (sobre Ganga Zumba e Palmares), seguida de uma cena de repressão:

- ... por isso que ele é príncipe de Palmares
- é o colar dos Ganga
- é por ser Oxumarê, protetor dos Ganga e de Palmares
- (Zumbi é chicoteado)
- ... negro sujo, tu não tem mãe (capataz)
- ele tem que dar um jeito de chegar até lá
- ele não pode ficar aqui... (63)

Um caso pode-se dizer perfeito e consciente de justaposição a ritmo e canto dado é o do cancioneiro do nordeste composto e interpretado por Sérgio Ricardo, letras de Glauber Rocha, para a montagem de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964). É o próprio Glauber quem relata o caso:

"O cego Zé, guiado apenas por seu primo Pedro das Ovelhas, me disse que ele cantava pra não perder o juízo; pegava o cavaquinho e, voz de angústia

(62) PEIXE, C. Guerra. Entrevista dada em 26/11/1981.

(63) Extraído da banda sonora de Ganga Zumba.

furando as tardes de Monte Santo, invocava amores perdidos e crimes terríveis.

Quem anda pelo sertão conhece bem um cantador - velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas) bota os de dos no violão e dispara nas feiras, levando de feira em feira e do passado para o futuro a legen da sertaneja; história e tribunal de Lampião, vi da, moralidade e crítica. Na voz de um cantador está o "não" e o "sim" - e foi através dos canta dores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobô e Canudos. Sou mau cantador - sem ritmo e sem memória, fiquei por tempos a rumi nar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido - e um enorme romance em versos nasceu, im puro e rude, narrando o filme. Acabando o traba lho, pronta a montagem, restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam da música para viver: e ram imagens do romanceiro transcrito. Todo o epi sódio de "Corisco", por exemplo, nasceu das canti gas que ouvi cantar em vários lugares diferentes e, dispensada a música, perderia um significado maior.

Sérgio Ricardo, embora seja sambista com mistura de morro e asfalto, tem paixão pelo nordeste, tem a vantagem de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem que ser parte da ima gem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem.

Começamos o trabalho. Dei as letras - nas quais usei muitos versos autênticos do povo - e Sérgio começou a compor. Tinha seus vícios de "arranjos"; discutimos que o negócio tinha de ser "puro". Sér gio ouviu péssimas gravações do cego Zé e do seu primo Pedro: pegou e matutou o tom. Cortamos cer tos versos, fizemos outros; Sérgio deu uns palpi tes nas letras e eu, mau cantador, dei palpites

na música. E ensaiamos pra valer na hora da gravação. Transformei Sérgio em ator - gritei, ele ficou nervoso, deixou os preconceitos e soltou a voz e os dedos no violão. Depois de vários dias e noites, a banda sonora estava gravada.

Acho que o cinema brasileiro tem, nas origens de sua linguagem, um grande compromisso com a música - o nosso triste povo canta alegre, uma terrível alegria de tristeza. O samba de morro e a bossa nova, o romanceiro do nordeste e o samba de roda da Bahia, cantiga de pescador e Villa-Lobos - tudo isso vive desta tristeza larga, deste balanço e avanço que vem do coração antes da razão.

Uma das mais belas imagens do nosso cinema é, por isso, aquela de Grande Otelo, em Rio, Zona Norte, cantando um samba de Zé Ketí. É assim que nossa música no cinema funcionará sempre como a explicação profunda da alma brasileira." (64)

Como queria o cineasta, a banda sonora tinha de ser "pura", sem "arranjos". Dito e feito. Todo o repertório de 11 peças está estruturado de forma nordestina: as escalas modais, a rítmica e o instrumento acompanhante são típicos das cantorias de cego. Domina a interpretação vocal (solista) acompanhado de violão. São exceções A mãe e Lampião, estruturadas em canto puro, sem acompanhamento, e Sertão vai virar mar, interpretado por voz solista, coro e acompanhamento de violão. A música é inseparável da narração. Da conjunção poético-musical deriva esta arte tipicamente nordestina que é a cantoria (peleja, desafio). Valorizar um elemento em detrimento de outro é não reconhecer o real e o subjetivo, como expresso no depoimento de Glauber. (65)

(64) ROCHA, G. Texto transcrito da contracapa do Lp Deus e o Diabo na Terra do Sol, Forma FM3, s/data.

(65) Nota: René Gardies afirma que "As canções ocupam bastante espaço dentro do texto. Sua importância entretanto se deve menos ao valor musical que às outras funções que lhe são atribuídas. Instrumentos do sistema cultura, elas contribuem em primeiro lugar para situá-lo."

Ao contrário do que muitas vezes se atribui à palavra, é a música que dispensa frequentemente a narração na montagem cinematográfica. Se retirarmos de Deus e o Diabo, o que fica? A música tem um significado social que vai além da "função" de "situar" o sistema cultural que cerca a história, Violão, cantoria e versos são a ocupação básica de um cego, que atua como "meneur de jeu" da história de Deus e o Diabo. E mais que isso, como disse poeticamente Glauber: "... nossa música no cinema funcionará sempre como a explicação () profunda da alma brasileira". E esta forma de percepção está manifesta na afirmativa de que "acabando o trabalho, pronta a montagem, restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam de música para viver" () Todo o episódio do "Corisco", por exemplo, nasceu das cantigas que ouvi cantar em vários lugares diferentes e, dispensada a música, perderia um significado maior." (66)

CAPÍTULO VI

A MÚSICA DE PROTESTO NO DISCO

1. D'"A voz do morro" a Sidney Miller..... 379
2. Primeira vertente: a voz do povo..... 384
3. Segunda vertente: a transfiguração do cancio-
neiro popular..... 400
4. Terceira vertente: antropofagia musical..... 411

CAPÍTULO VI: A MÚSICA DE PROTESTO NO DISCO

I - D' "A VOZ DO MORRO" A SIDNEY MILLER

A unidade de análise, no movimento de protesto através da produção e difusão do disco, é a peça musical correspondente à unidade padrão estabelecida para a composição do disco, qual seja, a faixa.

Há uma relativa coerência entre as peças (faixas) de cada Lp, considerando sua orientação básica, de caráter nacional e popular. A maioria dos Lps aqui analisados estão integralmente inseridos na frente mais avançada da resistência cultural-musical. Um pequeno número dos Lps analisados está parcialmente enquadrado neste campo, pois contém alguma(s) peça(s) pouco ou nada representativa(s) do projeto nacionalista. Todos os Lps materializam com maior ou menor intensidade os pressupostos da ideologia nacionalista, o que está evidenciado através do levantamento e análise dos depoimentos e da prática dos compositores, intérpretes, idealizadores e apresentadores da produção discográfica (aspecto subjetivo) e das formas de estruturação musical (aspecto objetivo), que constituem o produto musical.

Estão incluídas no campo do estudo discográfico apenas as execuções musicais produzidas especialmente para o disco. Deste campo estão portanto excluídas as peças que, não obstante a difusão das mesmas através do disco, pertencem no entanto ao repertório originalmente vinculado ao cinema ou ao teatro.⁽¹⁾

O período em que se situa a discografia corresponde ao mesmo período básico estabelecido para o movimento musical vinculado ao cinema e ao teatro. Vai portanto dos primórdios da música de protesto, no início dos anos 60, até a

(1) Os Lps excluídos do estudo discográfico, mas constantes no repertório musical do teatro, são: Arena conta Zumbi, Auto dos 99%, Baden Powell ao vivo no Teatro Santa Rosa, A Criação do mundo segundo Ari Toledo, João, amor e Maria, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina, Opiniao, Rosa de Ouro e Telecoteco opus nº 1. Pertencem ao repertório musical do cinema os Lps Deus e o diabo na terra do sol e Rebelião em Vila Rica.

fase de surgimento dos primeiros sinais do movimento tropicalista, no ano de 1967.

A fase inicial é constituída de obras interpretadas por Baden Powell, Nora Nei, Raphael de Carvalho, Carlos Lyra, Carlos Castilho, o conjunto instrumental e o coral do CPC da UNE, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Dulce Nunes, Nara Leão e Sérgio Ricardo.

Na fase de consolidação, o repertório musical teve como intérpretes principais Nara Leão, Edu Lobo, Tamba Trio, Quarteto em Cy, Sérgio Ricardo, Sidney Miller, Thelma Soares, Nelson Cavaquinho, Geraldo Vandré, João do Valle, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Velloso, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, Dulce Nunes, Elis Regina, Elizete Cardoso, Fernando Lona, Flora Purim e os integrantes do Conjunto A Voz do Morro: Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Zé Kêti, Elton Medeiros, Jair Costa, (Jair do Cavaquinho), Anescar do Salgueiro, Zé Cruz e Oscar Bigode.

O repertório discográfico está distribuído por intérprete conforme o seguinte quadro:

DISCOGRAFIA E INTÉRPRETES PRINCIPAIS	
TÍTULO DO DISCO	INTÉRPRETES PRINCIPAIS
1. Os afro-sambas, 1966	Baden Powell e Vinicius de Moraes
2. O canto livre de Nara, 1965	Nara Leão
3. Chico Buarque de Holanda, 1966	Chico Buarque de Holanda
4. Chico Buarque de Holanda, 1967	Chico Buarque de Holanda
5. Cinco anos de canção, 1966	Geraldo Vandré
6. Cinco na bossa, 1965	Nara Leão, Edu Lobo e Tamba Trio
7. Dulce, 1966	Dulce Nunes
8. Edu e Bethânia, 1967	Edu Lobo e Maria Bethânia
9. Elis, 1966	Elis Regina
10. Elizete sobe o morro, 1965	Elizete Cardoso, Nelson Cavaquinho e Conjunto a Voz do Morro

DISCOGRAFIA E INTÉRPRETES PRINCIPAIS

TÍTULO DO DISCO	INTÉRPRETES PRINCIPAIS
11. Fernando Lona, 1967	Fernando Lona
12. O fino do fino, 1965	Elis Regina e Tamba Trio
13. Geraldo Vandré, 1964	Geraldo Vandré
14. Geraldo Vandré, 1967	Geraldo Vandré
15. A Grande Música de Sérgio Ricardo, 1967	Sérgio Ricardo
16. Hora de lutar, 1965	Geraldo Vandré
17. Louvação, 1966	Gilberto Gil
18. Maria Bethânia, 1965	Maria Bethânia
19. MPB4, 1966	MPB4
20. MPB4, 1967	MPB4
21. A música de Edu Lobo por Edu Lobo, s.d.	Edu Lobo
22. Nara, 1964	Nara Leão
23. Nara: manhã de liberdade, 1966	Nara Leão
24. Nara pede passagem, 1966	Nara Leão
25. Opinião de Nara, 1964	Nara Leão
26. O poeta do povo, 1965	João do Vale
27. O povo canta, 1962	Nora Nei, Raphael de Carvalho, Carlos Lyra, Carlos Castilho e conjunto do CPC da UNE
28. Quarteto em Cy, 1964	Quarteto em Cy
29. Quarteto em Cy, 1966	Quarteto em Cy
30. Quarteto em Cy, 1967	Quarteto em Cy
31. Roda de samba nº 2, 1965	Conjunto A Voz do Morro
32. Samba eu canto assim, 1965	Elis Regina
33. Samba na madrugada, 1966	Paulinho da Viola e Elton Medeiros

DISCOGRAFIA E INTERPRETES PRINCIPAIS	
TÍTULO DO DISCO	INTERPRETES PRINCIPAIS
34. Os sambistas, 1966	Conjunto A Voz do Morro
35. Um senhor talento, 1964	Sérgio Ricardo
36. Sidney Miller, 1967	Sidney Miller
37. Som definitivo, 1965	Quarteto em Cy e Tamba Trio
38. Tamba Trio, 1966	Tamba Trio
39. Thelma canta Nelson Cavaquinho, 1966	Thelma Soares e Nelson Cavaquinho
40. Velloso, Gil e Bethânia, 1966	Caetano Velloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia
41. Um violão na madrugada, 1961	Baden Powell
42. À vontade, 1964	Baden Powell

O interesse que o artista/intelectual deposita nas manifestações artísticas das classes populares é uma das formas de expressão mais significativas da ideologia nacionalista, em todas as formações sociais em que esta se desenvolveu. O fenômeno há muito vem sendo estudado. No entanto o campo de estudo está de um modo geral circunscrito aos movimentos artísticos conhecidos como "eruditos", evidenciando-se o intenso folclorismo que lhes dá identidade. Desta forma cita-se Bela Bartok como o principal expoente do desempenho musical nacionalista, na Hungria, e Villa Lobos, no Brasil.

A análise da discografia do período de transição da democracia populista e nacionalista, no Brasil, para o Estado autoritário, em seus quatro primeiros anos, nos leva à conclusão de que não só o folclorismo se constituiu como vertente básica da música nacional urbana, produzida para o grande público ouvinte do rádio e do disco. O encontro entre segmentos intelectuais e trabalhadores braçais, no campo musical da época, realiza-se também através de um processo tão significativo, ou mais, que a tradicional forma de

estruturação musical através da projeção folclórica. Refi-ro-me à iniciativa de segmentos de intelectuais, nem sempre músicos, voltada para a identificação e promoção das manifestações musicais no âmbito mesmo das classes populares. Desta forma, constituem-se no período, três vertentes básicas de estruturação musical:

1) a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida neste domínio da produção;

2) a estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, e com tratamento harmônico-instrumental e interpretativo a cargo de músicos, profissionais ou não, da pequena burguesia;

3) a estruturação musical realizada e interpretada basicamente por músicos da pequena burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

2. PRIMEIRA VERTENTE: A VOZ DO POVO

A primeira vertente do movimento musical nacionalista através do disco consiste na estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida neste domínio da produção. As manifestações musicais das camadas populares encontram apoio na ação empresarial de agentes culturais como Sérgio Porto e Hermínio Belo de Carvalho, que utilizam também o disco, como alternativa às apresentações no palco, para a difusão e fortalecimento das formas musicais "autenticamente" nacionais. Estes agentes marcam suas realizações com propósitos firmes e claros de resistência à "influência alienígena que estava matando o samba", como afirmava Sérgio Porto, ao apresentar o Lp Thelma Soares interpreta Nelson Cavaquinho, em fevereiro de 1966. No mesmo ano, Sérgio Porto assina ainda o Lp Os sambistas. Trata-se dos 8 sambistas componentes do conjunto A Voz do Morro, cuja trajetória o cronista nos apresenta desde sua formação no histórico ponto musical, o restaurante Zicartola. O Lp Roda de samba nº 2, também gravado pelo conjunto no ano anterior, fora incluído por Sérgio Porto entre os 10 melhores do ano: "recomendamos a todos, principalmente àqueles que muito se afastaram das "raízes" - como se costuma dizer. A estes, aliás, o cronista recomenda o disco como se fosse um médico receitando um desintoxicante".⁽²⁾

Como Sérgio Porto e inúmeros outros intelectuais, Hermínio Belo de Carvalho tornava-se um aficcionado das rodas de samba do sobradão da Rua dos Andradas, que precedeu a existência do Zicartola. Foi ele um dos responsáveis pela reorganização do conjunto A Voz do Morro, quando este se desfez por ocasião do show Opinião. Após a montagem do show Rosa de Ouro, no qual contou com quatro componentes do conjunto, (Paulinho, Elton, Anescar e Jair), é lançado o regis

(2) Sérgio Porto. In Última Hora, 5.11.65.

tro do mesmo em disco. Em 1966, Hermínio lança mais uma vez em disco Elton e Paulinho da Viola (Lp Samba na madrugada).

Mais de 50 (cinquenta) peças do repertório popular são interpretadas pelos próprios agentes das manifestações populares. Este repertório está distribuído pelos LPs:

- . Os sambistas, 1966
- . Roda de samba nº 2, 1965
- . Samba na madrugada, 1966
- . Thelma interpreta Nelson Cavaquinho, 1966
- . Elizete sobre o morro, 1965
- . O poeta do povo, 1965

Os compositores, com autoria exclusiva e/ou em parceria, são os constantes no quadro abaixo:

COMPOSITORES DAS CLASSES POPULARES COM AUTORIA EXCLUSIVA
E/OU EM PARCERIA

Anescar Pereira Filho (Anescarzinho do Salgueiro)
 Batatinha e J. Luna
 Bide e Marçal
 Cartola e Oswaldo Martins
 Cartola e Elton Medeiros
 Codô e João Mello
 Elton Medeiros
 Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho
 Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho
 Elton Medeiros, Jaír Costa e Kleber Santos
 Elton Medeiros e Joacir Santana
 Elton Medeiros e Zé Kêti
 Elton Medeiros e Kleber Santos
 Enéias Silva e A.A. da Costa
 Estandislau Silva, Arnaldo Ferraz e Mano Décio da Viola (Décio
 José Cruz, Noca da Portela e Poliba Carlos
 J. Cascata
 João do Vale e José Cândido
 Marília Bernadete
 João do Vale, José Batista e Rivera

João do Vale e Raimundo Evangelista

João do Vale e Ary Monteiro

João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Jr.

João do Vale e Luiz Vieira

João do Vale e Helma Gonzaga

João do Vale e Dulce Nunes

João do Vale e Heraldo Monteiro

João do Vale e J.B. de Aquino

Jair Costa

Jair Costa e Alcides Lopes

Jair Costa, Mundinho e Zózimo

Jair Costa e Joãozinho

Jair Costa e Nelson Mattos

Jair Costa e José Bispo

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Nelson Cavaquinho e Iray Barros

Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso

Nelson Cavaquinho e Jair Costa

Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme Brito

Nelson Cavaquinho e outros 13 parceiros

Nelson Sargento

Nelson Sargento e Oscar Bigode

Nelson Sargento e Marreta

Noca (Oswaldo Alves Pereira), Jorge de Oliveira e J.G. Pessanha (Jorginho)

Noca e Oscar Bigode

Noel Rosa de Oliveira, Anescar Pereira Filho e Walter Pereira

Noel Rosa de Oliveira e Anescar Pereira Filho ra

Paquito, Luis Soberano e J.C. Silva

Padeirinho (Oswaldo Vitalino de Oliveira) e Jorginho (Jorge Gomes Pessanha)

Paulinho da Viola

Paulinho da Viola e Candeia

Paulinho da Viola e Casquinha

Pixinguinha

Pixinguinha e João de Barro

Pixinguinha e Vinicius de Moraes

Vilarinho, Estanislau Silva e Paquito (F. da Silva Fárrea Jr.)

Zê da Cruz e Noca (Oswaldo Alves Pereira)

Zê Kêti

Os compositores das classes populares acima relacionados são responsáveis por mais de 50 (cinquenta) composições interpretadas por cantores e ritmistas destas mesmas classes. Os cantores e ritmistas são frequentemente os próprios compositores. Esta forma de manifestação, a mais representativa dos trabalhadores, não é contudo a vertente mais característica da música de protesto. Vimos ao longo desta pesquisa que a música de protesto define-se basicamente como movimento de classe média, principalmente nos segmentos estudantis universitários e intelectuais/artísticos. E observamos que até mesmo as iniciativas de divulgação da "autêntica" música dos trabalhadores, como a do conjunto A voz do morro, não são liderados pelos próprios trabalhadores. A apresentação de sua arte é geralmente feita pelo intelectual "engajado", "comprometido". Poucas vezes, como é o caso do Lp O poeta do povo, é o próprio músico popular quem se apresenta a si mesmo, dispensando o "porta-voz". Com exceção do Lp de João do Vale, os demais são apresentados ora por Sérgio Porto, ora por Hermínio Bello de Carvalho.

2.1 - A VOZ DO MORRO

A voz do povo que se faz ouvir é basicamente aquela que vem do morro. O conjunto A Voz do Morro é o mais expressivo e representativo grupo de compositores e ritmistas de Escolas de Samba formado em articulação e com o apoio de intelectuais frequentadores do Zicartola.

O histórico ponto de encontro era o restaurante Zicartola, de propriedade do sambista fundador da Escola de Samba da Mangueira, Cartola, e sua mulher Zica. Formado a partir de 1962, o conjunto grava inicialmente dois Lps pela Musidisc: Roda de samba nº 1 e Roda de samba nº 2. Isto foi em 1965, na ocasião em que o líder do conjunto, Zé Kéti, integra o elenco do show Opinião, ao lado de Nara Leão e João do Vale. Outros componentes do grupo, entre eles Paulinho da Viola e Elton Medeiros, participam do show Rosa de Ouro. Em 1966, A voz do morro grava novamente, desta vez contratados pela RGE.

É Sérgio Porto quem apresenta o conjunto pela RGE. Vale a pena a transcrição do depoimento/documento:

"O conjunto A VOZ DO MORRO nasceu da imperiosa necessidade de cantar que caracteriza os sambistas cariocas. Na casa de Cartola, o velho Cartola Agenor de Oliveira - fundador da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, uma extraordinária figura do samba autêntico - costumavam se reunir alguns sambistas, "para cantar uma coisinha" "mostrar as novidades" - como ele mesmo costuma dizer. Já nessa época Cartola não morava mais no morro, mas no asfalto da cidade, num sobradão antigo, na Rua dos Andradas. Ali iam sambistas velhos e novos, mangueirenses ou portelenses, porque Cartola recebia bem a todos, fossem de que Escola de Samba fossem, que o importante era ser sambista. Isso foi aí por volta de 1962. Os oito componentes do futuro conjunto eram todos grandes compositores em suas respectivas escolas e também frequentadores da casa de Cartola: Paulinho da Viola, Zé Kêti, Zé Cruz, Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescar e Oscar Bigode começaram a cantar juntos, a apresentar de uma forma especial acompanhando-se nos violões e instrumentos de ritmo, os sambas que compunham ora entre si, ora com um parceiro alheio ao grupo, ora sozinhos. Não importava também de quem era o samba. Se fosse bom, cantava-se. A idéia de lançarem-se profissionalmente surgiu depois, quando os oito sambistas citados se apresentaram no Zicartola, o restaurante da Rua da Carioca dirigido pelo mesmo Cartola e sua mulher: a Zica - uma cozinheira de mão cheia. Os aplausos eram incentivadores e Zé Kêti, sempre um entusiasta da difusão do samba, tratou de convencer os companheiros de se lançarem em conjunto. "Ofereci um feijão de rico lá em casa - conta o Zé - "Não chegava a ser uma feijoada completa. Era um feijão melhorzinho, desses que tem todo dia em casa de rico". Comido o feijão os outros toparam e arranjaram até lugar para ensaiar. Um casal de Copacabana - o "seu" Gerson e a dona Liliam, que iam muito ao Zicartola e gostavam de vê-los cantar, ofereceu sua casa. Foi assim que uma turma de humildes compositores da Mangueira, da Portela, Salgueiro, Aprendizes de Lucas se viu de repente numa

casa grã-fina de Copacabana ensaiando os números que iriam apresentar mais tarde, nos mais variados palcos. A estréia demorou um pouco e quase desfaz o conjunto. Zê Kêti tinha ido parar num Teatro de Arena, ao lado de Nara Leão e João do Vale, num espetáculo que marcou época na História do Teatro Brasileiro "Opinião". Outros cinco elementos do grupo foram fazer uma experiência no Teatro Jovem, em Botafogo. Ao lado de Araci Cortes, que voltava ao cartaz e de Clementina de Jesus, que estreitava aos 60 anos, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Anescar e Paulinho da Viola, contribuíram decididamente para que um espetáculo despretençioso, imaginado por Hermínio Bello de Carvalho se tornasse um grande êxito de bilheteria, com o público prestigiando de tal forma "Rosa de Ouro" que eles foram obrigados a transferir diversas vezes o término da temporada, uma longa temporada de sucesso. Mas, veio o momento de lançar o conjunto A VOZ DO MORRO e três anos depois daquela noite em que cantaram juntos pela primeira vez na casa do velho Cartola, os oito sambistas se reuniram outra vez para gravar seus sambas em fita, numa fábrica de discos. A dita serviria de amostra para os cantores que desejassem incluir um ou outro samba em seu repertório. A interpretação, no entanto, saiu tão boa, tão autêntica, tão eminentemente "a voz do morro", que o diretor artístico resolveu lançar um disco com eles. A estréia para o público do conjunto A VOZ DO MORRO deu-se na célebre gafieira "Estudantina". Foi no começo de 65. Cantaram até de manhã e depois ficaram por ali mesmo, fazendo hora para ir pro estúdio de gravação. A tarde o disco foi lançado. Para encurtar a história: os dois primeiros discos de oito sambistas que o público praticamente não conhecia, figuravam na lista dos Dez Melhores do Ano, selecionados pela crítica. E mal começa o ano de 1966 já a RGE contrata o grupo para seu elenco. Lembram-se de seus nomes, porque depois de ouvir o disco vocês não esquecerão mais: Paulinho, Jair, Nelson, Zê Kêti, Zê Cruz, Elton, Anescar e Oscar Bigode.

Cuidado é um samba de Nelson Sargento e Marreta, uma espécie de apresentação do conjunto, no qual solam, pela ordem, Nelson, Paulinho, Zê Kêti e Elton. Este último,

por sinal é quem toca o surdo nesta gravação, numa prova de que todos se revezam nos instrumentos, embora, normalmente, o surdo esteja a cargo de Oscar Bigode, os violões com Nelson Sargento e Paulinho da Viola, o cavaquinho com Jair, o chapêu de palha com Zé Cruz, Anescar com o tamborim. Para a gravação deste disco foram anexados ao conjunto quatro ritmistas: Alêdio Clemente, Oswaldo Pereira, Jorge de Oliveira e Jorge Sacramento, este último excelente cuíca da Escola de Samba de Tuiuti. Os outros se revezam com os componentes do grupo tocando diversos instrumentos, pois, são todos exímios integrantes de bateria de várias escolas. A Voz do Morro, samba que inspirou o nome do conjunto, foi o primeiro grande sucesso de Zé Kêti e foi feito especialmente para o filme de Nelson Pereira dos Santos - "Rio, 40 graus". O autor é o solista. Tiradentes, de Estanislau Silva, Arnaldo Feraç e Décio Carlos, não tem solista. Trata-se do famoso samba de enredo que ajudou a Escola de Samba Império Serrano a se tornar tri-campeã do Carnaval. Seu grande mérito é incluir duas vezes na melodia, de formas diferentes, o longo nome de Joaquim José da Silva Xavier. 400 anos de Favela, um inédito de Zé Kêti, solado pelo autor. Notem que aqui Zé Kêti defende a tese inversa à que defendeu no samba Opinião e que provocou tanta discussão até nos meios políticos. Exaltação à Mangueira venceu um Carnaval na voz de um mangueirense fanático: Jamelão. Os autores são o veterano compositor da Estação Primeira, Enéias Silva e seu parceiro A. A. da Costa. Paulinho canta em ritmo lento, depois vem a segunda parte solada por Nelson Sargento, para Paulinho encerrar da mesma maneira. Tanta Tristeza é de Elton Medeiros e ele mesmo é o solista. A letra é de Kleber Santos. Quem repete o refrão em solo é Zé Kêti. Meu barracão de zinco, de Jair Costa e José Bispo foi sucesso na voz do segundo, que não é outro senão o popular Jamelão. Desta vez quem o sola é Jair Costa, que não é outro senão Jair do Cavaquinho. O número encerra a face "A" do disco. No lado "B" um partido alto abre a série. Este tipo de samba é uma das especialidades do grupo que se acompanha com palmas. Sinhá não disse é solado pelo autor - Paulinho da Viola. Carnaval que

passou é de Anescar, o autor de Chica da Silva. Um lindo samba no qual ele conta suas emoções quando viu o Salgueiro vencer o desfile com esse mesmo Chica da Silva. Oscar Bigo de é o diretor de bateria da Portela e compôs Exaltação à Madureira de parceria com Colombo. Reparem a beleza deste samba, cantado por Paulinho. Aventureira, de Zê Cruz, Noca e Poliba, é cantado pelo primeiro, um mestre do chapéu-de-palha. Seu instrumento é que complementa sempre as batidas de tamborim, enriquecendo o ritmo. Os breques cheios de humor são de Zê Kêti. Só eu sei, melodia típica de escola, é o segundo samba da dupla Nelson Sargento e Marreta, aqui apresentado pelo Nelson. A bateria, nesta gravação, está perfeita. Os sambas seguintes (Tarde demais, de Jairzinho e Alcides Lopes, cantado pelo primeiro, e Noite Linda de Jairzinho, cantado por Paulinho da Viola) são da mesma linha e lembram os grandes sambas da fase áurea da Música Popular Brasileira, quando, na década de 40, eram cantados por Patrício Teixeira e J.B. de Carvalho, entre outros. Encerrando esta coletânea de 15 sambas exemplares, numa época em que o bom exemplo é valiosíssimo, temos Anescar com seu samba Meus dias são de sol. Na repetição da primeira parte, quem respostei (o verbo é da linguagem dos sambistas) é Paulinho da Viola".⁽³⁾

A linguagem musical do conjunto é típica das Escolas de Samba. Os integrantes do conjunto e os ritmistas convidados são músicos das Escolas de Samba da Estação Primeira, Portela, Salgueiro, Aprendizes de Lucas e Tuiuti. Quase todas as peças dos 2 Lps são de autoria dos integrantes do conjunto. A elas somam-se composições de Noca, Mundinho, Zózimo, Alcides Lopes, José Bispo (conhecido como Jamelão), Casquinha, Marreta, Estanislau Silva, Arnaldo Ferraz (Penteado?) Mano Décio da Viola, Enéias Silva, A.A. Costa e Poliba. As modalidades de samba variam do samba lento ao rápido, passando pelo samba enredo, partido alto, regional, de roda, carnavalesco, etc. Na instrumentação prepondera ora a percussão, ora o conjunto de cordas ou a combinação entre

(3) PORTO, Sérgio. Texto extraído da contracapa do Lp Os sambistas. Conjunto A voz do morro. RGE XRLP-5.200

ambos, incluindo ainda as batidas de palmas. Quanto à parte vocal, o canto coletivo jamais é excluído mesmo nas sambas em que se demonstram as habilidades vocais e/ou rítmicas dos solistas. A percussão está assim distribuída:

Anescar: tamborim

Elton Medeiros: violão, pandeiro e caixa de fôso
ro;

Jair Costa: cavaquinho

Nelson Sargento: violão

Oscar Bigode: surdo

Paulinho da Viola: violão

Zé da Cruz: chapéu de palha

Zé Kêti: caixeta

Ritmistas convidados: Alêdio Clemente, Oswaldo Pereira, Jorge de Oliveira e Jorge Sacramento e outros.

2.2. SAMBA NA MADRUGADA

Em 1967, Paulinho da Viola e Elton Medeiros desligam-se do conjunto A voz do morro. Antes de partirem para o Festival de Dakar, gravam o Lp Samba na madrugada. Desta vez é Hermínio Bello de Carvalho, cronista, crítico e frequentador assíduo do Zicartola, quem os apresenta pela RGE. O texto é tão importante quanto o de Sérgio Porto:

"O samba carioca está aqui lindamente representado pelos compositores Elton Medeiros e Paulinho da Viola, das escolas de samba "Aprendizes de Lucas" e "Portela" respectivamente. São também meus parceirinhos queridos e ligados a minha vida artística pelo musical "Rosa de Ouro", que dirigi e que eles integraram com talento, graças a Deus. Elton Medeiros (Elton Antonio de Medeiros) nasceu na antiga Travessa Cassiano, ali na Glória, em 22 de julho de 1930. O primeiro bloco em que saiu foi aquele organizado pelo seu irmão e constituído só de garotos, solenemente vigiados por uma vizinha chamada Dona Maria. Mais tarde ingressou no "União do Amor", na Circular da Penha. Depois tornou-se por convite de Fernando Caxambú e Tinino, um dos fundadores do bloco - "Tupi de Braz de Pina", que se transformaria em escola de samba. Por volta de 1953, transferiu-se para o "A

prendizes de Lucas", ingressando na ala de compositores daquela agremiação e ali permanece até hoje. Entre suas músicas mais conhecidas destaquemos o "Falta de queda", com Pinga Fogo; "Capricho da natureza", com Austecílino; "Quatro criolos", com Joacyr Santanna; "O Sol nascerá", com Cartola, "Mascarada", com Zê Kêti, e, modéstia à parte, "Folhas no ar" e "Rosa de ouro", feitas comigo. Já tocou trombone em gafieira e se defende bem em qualquer setor de percussão e na caixa de fôsforos é genial. Paulinho da Viola (Paulo César Baptista de Faria) nasceu aqui na Guanabara em 12 de novembro de 1942. Começou muito cedo em violão, influenciado pelo pai que é nada menos que Cesar Faria, senhorial acompanhado de Jacob do bandolim. Admirador confesso de Cartola, Noel e Nelson Cavaquinho, Paulo começou a ser conhecido há pouco mais de um ano, quando surgiu no Rosa". Embora seja músico e letrista, tem feito sambas com Zê Kêti, Casquinha e Candeia, entre outros. Em 1966 viu seu samba de enredo ser escolhido oficialmente pela sua escola, a Portela. "Minhas Madrugadas", de parceira com Candeia e "Recado", feito com Casquinha, são cartões de visita de um esplêndido cantor e compositor. Mas contemos histórias. Elton eu o conheci no sobradão da Rua dos Andradas, aquele que precedeu a existência do Zicartola. Era a sede das escolas de samba e também a residência do divino poeta de Mangureira. Em torno de feijoadas memoráveis, Cartola reunia a fina flor dos compositores dos morros e das escolas, em rodas de samba que nunca hei de esquecer. Ali ensaiava o conjunto "A Voz do Morro" (por sinal o 2º do nome) integrado por Nelson Cavaquinho, Elton, Zê Kêti, Armando Santos, Nuno Veloso (grande figura humana), Joacyr Santanna e mais o dono da casa. Paulinho, eu já o conhecia de vista. Um dia, num balcão do Banco onde trabalhava ele me interpelou, batemos um grande papo e numa noite ele aparece em casa para mostrar uns sambas, que eu achei bons, mas não declarei para não envaidecer o rapaz. Já por essa época, o samba tradicional vivia um surto provocado pelo Zicartola, que era meu reduto diário. Nara começava a aparecer, foi aquela coisa quando a cidade tomou conhecimento das músicas de Nelson, Keti e Car

tola. Levei Paulinho para aquela casa de samba, ele ficou por lá dando umas "canjas", enquanto ia mostrando suas composições. E foi então quando ganhou de Sérgio Cabral o nome artístico que hoje ostenta. O conjunto "A Voz do Morro" por essa época, acabou sofrendo modificações e Paulinho da Viola passou a integrar o grupo, então sob a chefia de Kêti. Gravaram um elepê, cujo lançamento sofria contínuos atrasos. Kêti foi fazer o "Opinião", o conjunto praticamente se desintegrou e aí eu chamei Paulinho, Elton, Anescar e Jair para fazerem o "Rosa". Nelson Sargento, que não era do conjunto, também foi chamado. Aí deu no que deu, o "Rosa" foi aquela coisa e o famigerado disco do conjunto foi afinal liberado pela fábrica e "A Voz do Morro" acabou fazendo pelo samba tradicional um trabalho extraordinário de divulgação. O resto já se sabe: o conjunto voltou a reorganizar-se, gravou outros discos e a cidade passou a conhecer um grupo de lindas composições, reaprendendo a cantar um tipo de música que estava quase no esquecimento. Abandonando o conjunto por força de outros compromissos Paulinho e Elton tornaram-se acompanhadores oficiais de Clementina de Jesus. E, nessa condição, servem à música brasileira com humildade, mas bastante talento. Antes de partirem para Dakar e Cannes gravaram por solicitação de Benil Santos - e louvemos esse produtor - uma excelente seleção de sambas, todos muito lindos e perfeitos graças a Deus. Não há maior necessidade de falar nos parceiros que aqui aparecem: a exceção do que assina estas notas, solicitadas pelos dois amigos, todos são excelentes; Mauro Duarte é um dos grandes compositores de bloco do bairro de Botafogo; Casquinha é da Portela, Joacyr Santanna é dos mais constantes parceiros de Elton; e de Cartola - puxa! o que dizer? Sambistas no mais amplo sentido. Paulinho e Elton poderiam ser analisados separadamente. Em Elton, surpreendemos o melodista anti-convencional, de uma inventiva ilimitada. A poesia que eventualmente faz é também de qualidade. Já vi muito menino bossa-nova esparramado de maravilamento com a música de Elton. Paulinho é outro grande melodista, que desenvolve com extrema inteligência e bom gosto os seus temas. É uma espécie de Chico Buarque do lado de lá. Mas o poeta não é menor. Com simplicidade, vai

tecendo música e verso com uma justeza que raramente se encontra nos compositores de hoje. E que bom cantor, meus irmãos, que linda voz!

Ficaria horas a falar de meus irmãozinhos e da alegria em vê-los consagrados perante aqueles que sabem o quanto, mais do que nunca, é preciso cantar - como proclama Vinicius. Acompanhados pelo trombone do grande Raul de Barros, pelos violões de Dino e Neira (às vezes é Paulinho mesmo quem se acompanha), mais o cavaco de Canhoto, ritmo de Gilberto Luna e Jorge (Elton aqui e ali pega da caixa de fósforos), e corno feminino. Paulinho e Elton mostram o samba carioca como ele é, todo lindo e cheio de graça e simplicidade". (4)

O estilo musical difere parcialmente daquele que A Voz do Morro consagrou. A modificação não é essencial. Os gêneros são os mesmos: uma seleção de sambas de várias modalidades. Apenas uma pequena alteração na parte instrumental: nota-se a ausência do chapéu de palha de Zé da Cruz e a inclusão de um trombone, o que confere um estilo mais "regional" à forma de tocar. O conjunto regional é constituído tradicionalmente, em sua base, de violão, cavaquinho e flauta. Neste Lp, os instrumentos distribuem-se da seguinte forma:

Dino, Meira e Paulinho da Viola: violões

Canhoto: cavaquinho

Raul de Barros: trombone

Elton Medeiros: caixa de fósforos

Gilberto, Luna e Jorge: ritmo

Coro feminino.

As Escolas de Samba estão representadas através dos compositores com peças incluídas no Lp:

Estação Primeira da Mangueira: Cartola;

Aprendizes de Lucas: Elton Medeiros;

Portela: Paulinho da Viola, Zé Kêti, Casquinha e Candeia.

Mauro Duarte é compositor de bloco de Botafogo e Hermínio Bello de Carvalho é parceiro de Elton Medeiros e Paulinho da Viola.

(4) CARVALHO, Hermínio Bello de. Texto extraído da contracapa do Lp Samba na madrugada. RGF-PRIP 1058

2.3. DE PEDREIRAS E MANGUEIRA: OS POETAS DO POVO

Um dos fatos mais significativos da emergência de intérpretes das classes populares no disco refere-se a Nelson Cavaquinho. Três faixas do Lp Thelma interpreta Nelson Cavaquinho (1966) são interpretadas pelo próprio compositor. São três sambas médios, em estilo regional:

Cuidado com a outra (Nelson Cavaquinho e Augusto Thomaz Júnior);

História de um valente (Nelson Cavaquinho e José Ribeiro);

Rei sem trono (Nelson Cavaquinho e Alberto Jesus).

O compositor é acompanhado pelo trombone de Raul de Barros, os violões de Dino e Neco, o cavaquinho de José Menezes, bateria, pandeiro e contrabaixo. É mais uma vez Sérgio Porto quem o apresenta, em desabafo e desagravo: "Ele compõe desde 1928 e quase 40 anos depois é que entra pela primeira vez num estúdio de gravação para cantar com um acompanhamento digno" (Sérgio Porto).

Nelson Cavaquinho participa ainda do Lp Elizete sobe o morro (1965). Hermínio Bello de Carvalho registra o fato inédito:

"Participando especialmente desta gravação, o iluminado Nelson Cavaquinho, alternando sua voz espessa com os cantares tão belos da Divina. É também a primeira vez que se perpetua, em disco, a famosa batida "galope" do poeta da Mangueira".

Sob a direção musical de Moacyr Silva o acompanhamento é realizado pelo conjunto A Voz do Morro. Além de Elton (prato e faca e caixa de fósforos), Jair Costa (cavaquinho), Anescarzinho (tamborim), Nelson Sargento e Paulinhoda Viola (violões), participam ainda Bucy Moreira (tamborim), Geraldo (pandeiro), Jair Alves (caixa), Arnaud Carnegat (tamborim), Aléio (afochê), Oscar (agogô), José Soares de Freitas (violão) e Raul Marques (surdo).

Ao completar quase um ano como representante do cancioneiro nordestino no Show Opinião, João do Vale grava seu primeiro Lp com músicas de sua autoria exclusiva ou em parceria: O poeta do povo (1965). A aproximação entre a universidade e o poeta popular dá-se, entre outras vezes, em São Paulo:

"João do Vale não conteve as lágrimas ao receber, na semana passada, no Teatro Leopoldo Fróes de São Paulo o título de "Poeta do Povo" concedido pela Academia de Letras da Faculdade de Direito da USP. Rindo e chorando ao mesmo tempo, João fez questão de frisar que ia levar o diploma ("que só eu e Castro Alves ganhamos") para mostrar aos parentes lá na terrinha". O público também não escondeu as lágrimas". (Eli Halfoun, Última Hora, 28.5.65).

O próprio João do Vale se apresenta no seu Lp:

"Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, Rua da Golada. Modéstia à parte, a Rua da Golada, hoje, chama-se Rua João do Vale. Quer dizer: eu, assim com esta cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, Rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis para cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas mais assim só pra divertir.

É só tocar, já sair cantando. Tenho outras músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver".

O repertório de O poeta do povo é constituído de seis sambas, três xotes, um batuque e dois baiões. Os arranjos para os sambas de João do Vale não são típicos como os d'A Voz do Morro. Apresentam-se modernizados, sob a influência de certos procedimentos jazzísticos, assimilados pela bossa nova. É o caso d'A Voz do povo, com muito "balanço" na bateria, contrabaixo e violão. A base rítmica do samba, o coro em uníssono ("meu samba é a voz do povo/se alguém gostou eu posso cantar de novo") e a linha melódica garantem contudo a identidade nacional da obra. Nenhum dos sambas contém harmonia jazzificada. Em Carcarã, o coro entra no final da peça, momento em que o poeta oraliza:

"Em 1950, 10% da população do Piauí vivia fora de sua terra natal, 13% do Ceará, 15% da Bahia, 17% de Alagoas..." O final é agressivo: "pega, mata e come".

Em Pra mim não, outro samba, o poeta denuncia:

"Dizem que acabou a escravidão

Mas pra mim não..."

Os sambas Ouricuri, Sina de caboclo e O jangadeiro caracterizam-se pela interpretação vocal sob a forma de recitativo (quase reto-tono, quase declamado), com acompanhamento de violão. O recitativo dá lugar, em seguida, ao desenvolvimento em ritmo de samba com a referida utilização de elementos jazzísticos.

Recitativo de Sina de caboclo:

"Eu sou um pobre caboclo,

Ganho a vida na enxada,

O que eu colho é dividido

Com quem num plantou nada

Se assim continuar

Vou deixar o meu sertão

Mesmo os olho cheio d'água

E uma dor no coração

Vou ao Rio carregar massa

Com os pedreiro em construção.

Deus até tá ajudando

Tá chovendo no sertão

Mas prantar pra dividir

Num faço mais isso não".

Os três xotes, Peba na pimenta, Pisa na fulô e O bom filho à casa retorna tem João do Vale como solista (canta), acompanhado pelo conjunto rítmico da Philips constituído de sanfona, flauta, triângulo, violão, cavaquinho e percussão. A rítmica nordestina do xote está bem evidente. A estruturação harmônica segue a costumeira linha tradicional.

"Eu vou contar seu moço

Porque deixei o meu sertão

(...)

É que todo sertanejo

Tem essa ilusão

(...)

Pensa que cá na cidade

Não existe exploração".

Os baiões A lavadeira e o lavrador e Fogo no Paraná estão também estruturados na linha típica do ritmo nordestino. O acompanhamento está a cargo também do conjunto da Philips.

Minha história é um batuque. A peça é estruturada em recitativos com acompanhamento de violão e contrabaixo nas notas graves. Ao final de cada recitativo, o coro entoa as cadências ao ritmo do batuque.

3. SEGUNDA VERTENTE: A TRANSFIGURAÇÃO DO CAN - CIONEIRO POPULAR

Nesta segunda vertente do movimento musical nacionalista, os músicos da pequena burguesia conferem um tratamento harmônico, instrumental e interpretativo às melodias compostas por trabalhadores manuais. Deu-se timidamente a inclusão de autores das camadas populares no repertório de intérpretes da pequena burguesia. Nara Leão constituiu-se numa exceção digna de nota, pois cerca de 40% do seu repertório tem como compositores João do Vale, Noel Rosa de Oliveira, Anescar do Salgueiro, Walter Pereira, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Zé Kêti, Paquito e Cartola, entre outros, além de incluir peças folclóricas. São 24 (vinte e quatro) faixas dedicadas a músicas que "não tem a ver com a bossa nova", como observara Aloysio de Oliveira, ao lançar o primeiro Lp de Nara pela Elenco (Lp Nara, Elenco ME-10, 1964), incluindo composições de Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kêti. Nesta afirmativa, Aloysio de Oliveira não deixou no entanto de cometer um equívoco. Se as melodias foram compostas fora do contexto bossanovista, a estruturação harmônica, rítmica e instrumental não o foram necessariamente. Nas peças dos três citados compositores populares é marcante a influência da bossa nova, em decorrência do desempenho rítmico do violão e da bateria nos arranjos preparados pelo maestro Gaya. A maioria das peças de compositor popular, no repertório de Nara Leão, está sob a influência da bossa nova. Foi notável contudo a transformação do estilo de interpretação vocal da cantora, à medida em que optava pelo repertório popular constituído de capoeiras, rezas de defunto (incelenças), batuques, samba enredo, batuado ou com acompanhamento "regional". Além de Aloysio de Oliveira, assinam as capas dos Lps de Nara: Ferreira Gullar, Chico Buarque de Holanda e a própria cantora. Cada lançamento está impregnado da mesma orientação:

"Esse caminho, que ela segue conscientemente, acrescenta à sua função de cantora a de intérprete dos problemas e das aspirações de seu povo. Nara quer levar, na sua voz livre, ao

maior número possível de pessoas, uma compreensão atual da realidade brasileira, que ela sente e identifica nas composições de um Caymmi, de um João do Vale, de um Zé Keti, de um Edu Lobo, de um Vinicius e de tantos outros" (do texto de Ferreira Gullar para O Canto Livre de Nara, 1965)

"Nara canta brasileiro, canta o que é bem nosso. Nara não tem pretensões a uma música universal - "esperanto hipotético que não existe" - no dizer de Mário de Andrade. Nara canta sem sotaque" (do texto de Chico Buarque de Holanda para Nara, 1967).

"Este disco nasceu de uma descoberta importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo em que vivem e a se identificar em um nível mais alto de compreensão" (do texto de Nara para Opinião de Nara, 1964).

"Nara indaga e responde. Indaga e responde através da música, dos sambas e das canções que escolhe para o seu repertório tão variado e, não obstante, de tão rara coerência. Essa coerência se define no interesse pela autêntica música popular e ao mesmo tempo por uma música popular que fale do povo, de sua vida, de seus sofrimentos, alegrias e aspirações. E essa música existe, sempre existiu, muito embora os cantores não se interessassem por ela. Nesse sentido, Nara abriu um caminho na nossa música que, felizmente, foi adotado por outros cantores e compositores novos". (do texto de Ferreira Gullar para Nara: manhã de liberdade, 1966).

É importante observar que, dentre intérpretes que imprimem o sentido da luta social à sua atuação musical, Nara é praticamente uma exceção, ao aderir à vertente aqui analisada. Geraldo Vandré dedica apenas uma faixa de seu extenso repertório ao cancionário popular. Isso não lhe diminui no entanto a capacidade de militância, exercida em outra vertente.

3.1. UM REPERTÓRIO POPULAR PARA A MUSA DO PROTESTO

A aproximação com a cultura das classes populares

leva a uma certa transfiguração de suas expressões musicais. Ao tirá-las do seu contexto, os músicos voltados para a causa popular, retiram parte das características que as identificam com a cultura daquelas classes. A decorrente recomposição dá-se sob as formas e influências musicais as mais variadas, constituídas no contexto cultural de segmentos contraditórios e até antagônicos àquelas classes. Na prática da resistência cultural tenta-se, no entanto, preservar devidamente certos traços identificadores, essenciais à cultura das classes populares. Vejamos que parcela do cancioneiro popular, incluído no repertório de músicos de classe mê-dia, mantém uma linha de estruturação musical compatível com o sistema musical de origem do cancioneiro.

Cerca de 40% do repertório de Nara Leão é dedica-do a melodias de compositores das classes populares. No entanto, a maior parte dessas melodias recebe arranjos em que se nota a utilização, ora mais, ora menos intensa, de recursos jazzísticos.

A parte do repertório estruturada vigorosamente na linha tradicional é constituída de capoeira, reza de defun-to (incelença) e samba. O autêntico acompanhamento de capoeira está em Na roda da capoeira (folclore baiano): "menino quem foi seu mestre? meu mestre foi Salomão". A voz de Nara apoia-se apenas nos toques do berimbau e do caxixi. Em Birimbau, o ritmo da capoeira ainda a cargo do berimbau é do caxixi, é reforçado por violão, pandeiro e as harmonias do coro.

Sobre Incelença (folclore), estruturada em estilo sacro, é Ferreira Gullar (que assina a contracapa do Lp) quem nos diz: "música que se canta em velório no Nordeste brasileiro!" As "incelências" são cantadas por rezadeiras profissionais, que ganham a vida nessa ocupação. No show Opinião esta "incelença" que é feita com as letras do alfabeto inclui trecho de um poema de João Cabral de Melo Neto, que diz: "como aqui a morte é tanta/sô é possível trabalhar/nestas profissões que fazem/ da morte ofício ou bazar".⁽⁵⁾

Nesta Incelença, o arranjo de Luiz Eça é executado por violão (Dorival Caymmi Filho), flauta (Bebeto), coro e orquestra (Peter e seu naipe de cordas). O violão de Dorival Caymmi Filho e a flauta de Bebeto estão também em Uri curi (João do Vale) apoiados pela bateria de Ohana. Este é um samba com fortes traços do modalismo nordestino. O arranjo é também de Luiz Eça. Em Carcará (João do Vale e J. Cândido) o Trio Tamba (Luiz Eça, Bebeto e Ohana) deixa de lado seu virtuosismo jazzístico e desenvolve um ritmo vivo e agressivo inspirado no batuque. Cinco faixas constantes em dois Lps apresentados por Ferreira Gullar (Nara pede passagem, 1966 e Nara: manhã de liberdade, 1966) são dedicados a um samba enredo, Palmares, e quatro sambas em estilo regional (Recado, Favela, Quatro crioulos e Pranto de poeta). Palmares (Noel Rosa de Oliveira, Anescar Pereira Filho e Walter Pereira) é estruturado no estilo das batucadas de escola de samba, ao ritmo de tamborim, pandeiro, reco-reco e surdo ("E lá do alto da serra/contemplando sua terra/viu em chamas a sua tróia/E num lance impressionante/Zambi no seu orgulho/se precipitou lá do alto da Serra dos Gigantes").

Nesta composição está inserida a tradicional melodia da "Coroa Imperial". "Meu maracatu é da Coroa Imperial/ Ele é de Pernambuco, ele é da Casa Real". Os demais sambas são estruturados no ritmo característico do regional, tradicionalmente a cargo do violão, flauta e cavaquinho.

(5) FERREIRA GULLAR. Texto da contracapa do Lp Opinião de Nara. Philips P 632.732 L

Em Recado (Paulinho da Viola e Casquinha), Nara se faz acompanhar de violão, cavaquinho, reco-reco e tamborim. Em Favela (Padeirinho e Jorginho): flauta, violão, reco-reco, tamborim e pandeiro. Em Quatro Crioulos (Elton Medeiros e Joacir Santana): violão e o instrumento que identifica um dos compositores (Elton Medeiros), a caixa de fósforo. Pranto de poeta (Nelson Cavaquinho e Guilherme Brito): surdo, tamborim, cavaquinho e reco-reco. O arranjo e direção musical de Favela é de Geni Marcondes. A regência dos demais sambas é do maestro L. Gaya.

3.2. SUBINDO O MORRO

"Esse movimento que se iniciou há poucos anos pela revigoração do samba autêntico, essa necessidade que se sentiu de ir buscar nas raízes - como vulgarmente se diz - a seiva que iria retonificar o nosso populário e livrá-lo de uma influência alienígena que estava matando o samba, tudo isso trouxe de volta os grandes sambistas, e entre eles - Nelson Cavaquinho". Esta observação de Sérgio Porto faz parte da apresentação do Lp Thelma Soares interpreta Nelson Cavaquinho (CBS, EPIC - 144366, 1966).

Outra observação de Sérgio Porto de conotação nacionalista refere-se à intérprete, "cuja voz, seu jeito de cantar, a sutilidade de seu ritmo e a "preguiça" de seu canto iriam se adaptar muito mais ao samba clássico do que aos sambinhas de moda". Até então (1966) e desde 1962, Thelma dedicava-se principalmente à bossa nova, nas noites paulistas. Ao interpretar Nelson Cavaquinho ela desvincula-se do samba moderno. Radamés Gnattali desenvolve neste Lp o uso das cordas, especialmente violoncelo e violinos nos arranjos para conjunto regional. Sambas lentos, comoventes pelo lamento e dramaticidade (Luz Negra, Luto, A flor e o espinho), sambas médios, no mais autêntico estilo chorão (Fora do baralho, Cuidado com a outra, Palhaço, Rei sem trono, Rugas, Pecado, História de um valente) e sambas batucados (Rio, não é mais criança, Pranto de poeta) são interpretados, em variados arranjos e instrumentações, por Dino e Neco (violões)

José Menezes (cavaquinho), Raul de Barros (trombone), Ministro (cuica) e Gilson (pandeiro), entre outros ritmistas.

Radamês Gnattali associa ao conjunto "regional" um grupo vocal, o órgão e o piano (executados pelo próprio Gnattali), o violoncelo (George Bariola), a bateria (Plínio Araujo), contrabaixo e violinos. Todos os sambas são compostos por Nelson Cavaquinho, em parceria.

Com as seguintes palavras Hermínio Bello de Carvalho faz sobre Elisete Cardozo uma observação semelhante à que Sérgio Porto fez sobre Thelma Soares, referindo-se ao abandono do samba moderno em favor do clássico:

"Aqui, a Senhora Sambista (nunca esquecer o seu passado glorioso de porta-estandarte do "Turunas de Monte Alegre"; de crooner do dancing Avenida; de campeã de Charleston do Kananga do Japão) se contrapõe à intérprete daquele importante e inesquecível "Canção do Amor Demais", de Tonzinho e Vinícius, de ambiência sofisticada e, por vezes, semicamerística. Lembremos: se registrava naquele disco a primeira manifestação bossa-nova, com João Gilberto ao violão acompanhando Elizete. Aqui é o regresso às fontes, aos banhos, às raízes. No trajeto de sua carreira, em que se consagrou a maior cantora moderna brasileira, Elizete não teme, agora, esse novo estágio - o de enfrentar uma gravação despojada de qualquer sofisticação, a antítese, enfim, de um estilo que ela mesmo consagrou, e do qual se afasta temporariamente. Poderia este elepê, de tão simples que é, ter sido gravado na biróscia da Efigênia do Balbino, lá no Buraco Quente, ou num pagode de partido-alto no quintal da Menina e do Carlos Cachaca, poeta abençoado de Mangueira. Em quatro sessões (31 de maio; 7, 14 e 15 de junho de 1965) perpetuou-se este disco, sob a direção musical extremamente carinhosa de Moacyr Silva.

Este poeta agradece, comovido, a lembrança de Elizete de solicitar-lhe esta contracapa. E, rosa de ouro na mão, vem ofertá-la ternamente à enluarada amiga".⁽⁶⁾

(6) CARVALHO, Hermínio Bello de. Lp Elizete sobe o morro.

Os compositores do repertório de Elizete estão entre os mais representativos dos morros e escolas de samba: Cartola, Nelson Cavaquinho e Nelson Sargento, da Mangueira; Elton Medeiros, da Aprendizizes de Lucas; Zê Kêti, Jair do Cavaquinho, Candeia e Paulinho da Viola, da Portela e Nescarzinho do Salgueiro. Trata-se portanto do Conjunto A Voz do Morro, com exceção de Cartola e Nelson Cavaquinho. O conjunto participa também de improviso, sob a direção musical de Moacyr Silva, ao lado de Bucy Moreira (neto da tia Ciata), Geraldo (pandeiro), Jair Alves (caixa), Arnaud Carnegal (tamborim), Alêio (afoxê), Oscar (agogô), Raul Marques (surdo) e o grandioso Nelson Cavaquinho.

Maria Bethânia dedica três faixas do seu repertório a compositores das classes populares. Delas, apenas uma recebe tratamento tradicional, sem influências jazzísticas. Trata-se da folclórica Feiticeira, uma canção de ninar.

Baden Powell inclui em seu repertório peças de J. Cascata (Minha palhoça), Nelson Cavaquinho e Iray Barros (Luz Negra) e Pixinguinha (Linda). Minha Palhoça é um samba médio executado ao violão, ao qual junta-se o sax desenvolvendo algumas passagens melódicas, flauta, reco-reco e bateria completam a instrumentação. Luz Negra recebe um arranjo tradicional em ritmo bem sincopado, para violão, contrabaixo, pandeiro e agogô. A romântica valsa de Pixinguinha é para violão, que entrepõe alguns trechos ao sax, ambos terminando em duo.

Elis Regina dedica apenas uma faixa do seu extenso repertório (40 composições) a um compositor das camadas populares, Pixinguinha (c/J. Barro: Carinhoso). Carinhoso está estruturado como choro, no qual Elis se faz acompanhar do Regional do Caçulinha.

Do extenso repertório (mais de 40 peças) do Quarteto em Cy, quatro são de compositores das classes populares. Destas, porém, apenas duas recebem um tratamento tradicional: Mundo melhor (Pixinguinha e Vinícius) e A Baiana e o tabuleiro (Oswaldo A. Pereira - Noca, J. Oliveira e J.G. Resende). O conjunto acompanhante tem características do "regional", com reforço da percussão: violão, ca

3.3. O CANCIONEIRO POPULAR SOB O IMPACTO DO JAZZ

O repertório de autoria de compositores das camadas populares e interpretado por músicos/trabalhadores intelectuais não se apresenta imune à penetração jazzística. Quantitativamente, equivalem-se as proporções entre as peças deste repertório estruturadas de forma tradicional e as peças que incorporam procedimentos jazzísticos, com maior ou menor intensidade.

Já registramos que a maior parte das melodias de compositores populares interpretadas por Nara Leão são estruturadas sob a influência do jazz: são 14 jazzificadas contra 10 em estilo tradicional.

A frequência dos componentes jazzísticos é muito variada. O samba mais jazzificado é Cicatriz (Zé Kêti e Hermínio Bello de Carvalho), que se classifica entre os de protesto de linguagem mais explícita ("Pobre nunca teve gosto/A tristeza é a sua cicatriz/Repare bem que só de vez em quando pobre é feliz/ Ai, quanto desgosto (bis) Assim a vida vale a pena não/Mas, é explicar a situação/Dizer p'ra ele que pobre não é um/Pobre é mais de um, muito mais de mil/Mais de um milhão"). O acompanhamento, a cargo de Luizinho Eça (piano), está estruturado de forma jazzística. Na cadência final, todo o Trio Tamba e o violão desenvolvem à vontade suas potencialidades jazzísticas. São todos sambas em acordes de notas "blue" ao piano e ao violão; a flauta desenvolve passagens melódicas onde estão presentes as típicas "appoggiaturas" do jazz; a bateria é executada com muito jogo de aro e prato; o contrabaixo e o coro-sempre em uníssono- completam o conjunto. O Trio Tamba (Luiz Eça, piano; Bebeto, flauta e contrabaixo; Ohana:bateria), o violão de Dorival Caymmi Filho e Nara Leão interpretam estes cinco sambas do Lp O canto livre de Nara: Não me diga adeus de Paquito, L. Soberano e J.C. Silva, Samba da Legalidade de Zé Kêti e Carlos Lyra ("Sou poeta popular/dentro da honestidade/ninguém pode me calar"), Malvadeza Durão e Nega Dina de Zé Kêti e Carcarã ("Carcarã,

pega, mata e come") de João do Valle e J. Cândido.

A direção musical é de Luiz Eça, a coordenação, de Dorival Caymmi Filho. A maestria de Lindolfo Gaya é responsável pelas partituras, em que a orquestra de metais/sopros ao estilo da grande orquestra americana é um dos componentes mais expressivos, no Lp Nara. As melodias são de Cartola (O Sol Nascerá) e de Nelson Cavaquinho e Hiraí Barros (Luz Negra). Além da orquestra observa-se a presença do violão em ritmo "gago", do coro sempre em uníssono e da bateria. Em Luz Negra, o conjunto se enriquece mais ainda com os violinos. O samba está estilizado, como bossa nova, devido à marcação do violão, e da bateria, reforçada ainda pelo tamborim.

No mesmo Lp, o violão "gago" e a bateria, com muito jogo de prato, síncope e dissonâncias, são os dois acompanhantes de Diz que fui por aí (Zê Kêti e H. Rocha). O samba estilizado em bossa nova é ainda a marca dos arranjos realizados para as melodias de Zê Kêti (Opinião e Acender as velas) e João do Valle e J. B. Aquino (Sina de Caboclo). O trio: bateria, violão e contrabaixo desenvolvem harmonia e ritmo no estilo corrente da bossa nova.

No Lp Cinco na bossa, Nara interpreta ainda um samba e uma canção com leves influências jazzísticas, pelo Trio Tamba. A partitura de O trem atrasou (Vilarinho-E. Silva e Paquito) é basicamente tradicional no ritmo e na harmonia. A influência jazzística está presente apenas no piano. Em Minha história (João do Valle - Raymundo Evangelista), alguns acordes dissonantes são executados pelo violão e o contrabaixo apenas em certas passagens, como as: "O professor ralhou comigo/porque eu não quis estudar/ (...) fica tudo satisfeito/bate palma e pede bis/ (...) mas o negócio não é bem eu/ (...) não puderam estudar, nem sabem fazer baião".

Maria Bethânia interpreta três composições do cancionário popular, sendo duas jazzificadas:

Sô eu sei (Batatinha e J.Luna);

Carcará (João do Vale e J.Cândido).

Ambas estão em ritmo de samba médio com arranjos do maestro Cipó. A influência jazzística é pequena.

Muito curiosa é a estrutura de Favela (Jorginho e Padeirinho), constituída de uma parte tradicional e outra sem bossa nova. Na parte tradicional, o Quarteto em Cy canta em uníssono, que é a forma do canto coletivo das camadas populares frequentadoras das Escolas de Samba.

O acompanhamento é típico, à base de violão, pandeiro, tamborim, surdo e cuica. Aparecem discretamente as harmonias na segunda parte, em que a bossa nova se desenvolve livremente, a partir do momento em que a bateria tradicional dá lugar a bateria moderna. As harmonias do violão e das vozes jazzificam-se. No final é reapresentado o samba tradicional, como na primeira parte. Em Mascarada (Zê Kêti e Elton Medeiros), as vozes de Cyva, Cybele, Cynara e Cykene realizam harmonias dissonantes com o apoio de acordes ao piano. As "raízes" rítmicas populares estão presentes no sincopado executado no aro da bateria moderna. O contrabaixo marca os tempos. As vozes, em determinado momento, afastam-se, entregando a execução ao trio, no qual o piano encarrega-se de solos em estilo improvisado.

Do cançãoeiro popular Flora Purim interpreta Maria Fulô (Sivuca), em ritmo de baião. Apenas três baiões do repertório popular são interpretados por músicos de classe média. Dois são jazzificados: Maria Fulô e Asa Branca. Os elementos jazzísticos de Maria Fulô são impressos pela bateria, com toques assimilados via bossa nova, e pelas harmonias dos metais, como nos arranjos de gafieira. É o tradicional estilo americano absorvido por conjuntos dançantes e orquestras de rádio. Em Maria Fulô ele se mistura à cultura nordestina. ("Adeus Maria Fulô... Adeus, vou-me embora meu bem/ chorar não ajuda a ninguém/enxuga seu pranto de dor/ que a seca mal começou/ Adeus.../Eu voltarei qualquer dia/ É só chover no sertão").

Do repertório discográfico, segundo o intérprete, o de Geraldo Vandré é o que contém maior número de pe

ças, juntamente com Nara Leão (cerca de 50 e 60, respectivamente). No entanto, a única peça de compositor popular interpretada por Vandrê é o consagrado baião de Luiz Gonzaga e H. Teixeira: Asa Branca. Este baião recebe uma pesada carga de dissonâncias jazzísticas, no estilo influenciado pela grande orquestra americana. A partitura está a cargo dos metais e da percussão. A influência jazzística não ofusca contudo o elemento nacional popular. O acompanhamento rítmico, em que sobressai a bateria moderna, imprime muita expressividade ao gênero nordestino, o baião. Bastante expressivo é o final, quando Vandrê se faz acompanhar apenas pelo coro e um berimbau no único momento em que se estrutura esta forma de acompanhamento ("Quando o verde dos teus olhos/se espalhar na plantação/eu lhe asseguro/num chore não, viu/eu voltarei, viu/meu coração").

Para as composições de Bide-Marçal e Pixinguinha-Vinícius de Moraes, incluídas no 1º Lp do MPB4, pela Elenço, o maestro Gaya preparou arranjos, com estruturas harmônicas jazzificadas, principalmente as vocais.⁽⁷⁾ Em Agora é cinza (Bide e Marçal), o tamborim junta-se à bateria moderna, e os arranjos tradicionais para os sopros articulam-se com estruturas vocais dissonantes de Antônio José (o magro), Ruy, Achilles e Miltinho. Mais marcante é a estrutura jazzificada de Lamento (Pixinguinha-V. Moraes): as vozes em dissonância desenvolvem harmônica e melodicamente um estilo "swing", onde está presente o característico "ba-da-ba-da"; a flauta desenvolve contracantos; o contrabaixo e a bateria moderna sustentam o ritmo no referido estilo.

(7) MPB4. Elenço ME 32, 1966.

4. TERCEIRA VERTENTE: ANTROPOFAGIA MUSICAL

Uma verdadeira caçada aos temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas e harmônicas e formas de organização instrumental sedimentadas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais.

É na terceira vertente, baseada na pesquisa e utilização de procedimentos musicais das classes populares, que se concentram as tendências do movimento nacionalista. Formou-se um extenso repertório, com assimilação em larga escala das sobrevivências rítmicas africanas e das suas formas modificadas. Em noventa e oito (98) peças estão sedimentadas as projeções do samba, dos "pontos" religiosos do candomblé e formas difusas do batuque. Quinze (15) composições são estruturadas no sentido dos tradicionais "chorões", dos conjuntos "regionais" do samba. Vinte e uma (21) canções testemunham de forma mais ou menos intensa que a modinha deixou marcas vivas na cultura nacional. Duas (2) modas de viola representam o esforço consciente e decisivo de Geraldo Vandré, da mesma forma que Sidney Miller inclinou-se de maneira especial para o aproveitamento temático das cirandas. Não fora Sérgio Ricardo, em parceria com Joaquim Cardoso e o bumba-meu-boi não estaria representado no movimento discográfico. Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, Geraldo Vandré, Carlos Castilho, Franklin Dario, Gilberto Gil, Geni Marcondes, Quarteto Novo, Trio Marayá, Trio Tamba, Torquato Neto, Baden Powell, Jadir de Castro, Daniel Marechal, Raphael de Carvalho e o conjunto do Centro Popular de Cultura da UNE são os responsáveis pela autoria e/ou interpretação dos 14 (quatorze) baiões. As diversas modalidades marchantes, desde o dobrado, e a marcha-rancho até a marchinha carnavalesca, somam a quinze (15), tendo como autores e/ou intérpretes Airton Moreira, Flora Purim, Chico Buarque de Hollanda, Nara Leão, Geni Marcondes, Quarteto em Cy, Oscar Castro Neves, MPB4, Edu Lobo, Torquato Neto, Geraldo Vandré, Fernando Lona, Gilberto Gil, Newton Teixeira, Cristóvão de Alencar, Sérgio Ricardo, Carlos Monteiro de Souza, Gláuber Rocha e Sidney Miller. As

rezas de defunto (incelenças e ladainhas) e outras formas de canto religioso, a toada nordestina, a cantoria e o xaxá do compõem ainda o repertório variado e representativo de variados segmentos das classes populares de diversas regiões, no campo e na cidade. A seguinte relação refere-se aos compositores do repertório aqui analisado. Posteriormente apresentamos a relação das peças do repertório por compositor.

COMPOSITORES DE CLASSE MÉDIA COM AUTORIA EXCLUSIVA E/OU EM PARCERIA

Airton Moreira

Baden Powell e Nilo Queiroz

Baden Powell e Luiz Bittencourt

Baden Powell e Vinicius de Moraes

Billy Blanco

Caetano Velloso

Carlos Lyra e Geraldo Vandré

Carlos Lyra e Vinicius de Moraes

Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros

Chico Buarque de Hollanda

Chico Buarque de Hollanda e João Cabral de Mello Neto

Chico Buarque de Hollanda e Toquinho

Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar

Dorival Caymmi

Durval Ferreira e Pedro Camargo

Ed Lincoln

Edu Lobo

Edu Lobo e Ruy Guerra

Edu Lobo e Vinicius de Moraes

Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri

Edu Lobo e Capinam

Edu Lobo e Torquato Neto

Francis Hime e Rui Guerra

Geraldo Vandré

Geraldo Vandré e Carlos Castilho

Geraldo Vandré e Fernando Lona

Geraldo Vandr  e Hilton Accioly
Franklin Dario
Gilberto Gil
Gilberto Gil e Torquato Neto
Gilberto Gil e Othon Bastos
Gilberto Gil e João Augusto
Gilberto Gil e Capinam
Gilberto Gil, Torquato Neto e Geraldo Vandr 
Jadir de Castro e Daniel Marechal
José Orlando
Milton Nascimento
Nelson Lins e Barros e Marco Antonio
Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar
Newton Ramalho e Almeida Rego
Nilo Queiroz, Moacyr Santos e Vinicius de Moraes
Noel Rosa
Noel Rosa e Vadico
Oscar Castro Neves e Luvercy Florine
Pedro dos Santos
Raphael de Carvalho
Sérgio Ricardo
Sérgio Ricardo e Francisco de Ass s
Sérgio Ricardo e Gláuber Rocha
Sérgio Ricardo e Joaquim Cardoso
Sérgio Ricardo e Ruy Guerra
Sidney Miller
Tom Jobim
Tom Jobim e Vinicius de Moraes

4.1 - REPERTÓRIO DE COMPOSITORES DE CLASSE MÉDIA INSPI-
RADO EM MOTIVOS E/OU CONSTÂNCIAS MUSICAIS DAS CLAS-
SES POPULARES

AIRTON MOREIRA

Flora Purim interpreta a marcha-rancho Jardim, Amor e Paz. Esta tradicional e romântica peça tem como instrumentos a bateria, o violão e muito metal em discretas dissonâncias.

AUGUSTO BOAL E GENI MARCONDES

Zê da Silva é um homem livre. Esta canção de protesto integra o lp O povo canta produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, em 1962. É constituída por duas seções: canção e marcha. As estrofes tem a forma de canção, lenta, dolente, sugerindo um lamento de trabalhador espoliado ("Passo a vida trabalhando/dando duro no batente/a comer de vez em quando/isso é vida minha gente?/Se ser livre é passar fome/não basta ser livre não/(...)/Sem comida a liberdade é mentira, não é verdade"). O refrão ("Zê da Silva é um homem livre/o que, o que, o que/Zê da Silva é um homem livre/o que se vai fazer") está em ritmo de marchinha, com os tempos marcados, no estilo do teatro-revista. O acompanhamento está a cargo do conjunto instrumental do CPC. A letra é de A. Boal, arranjos de Geni Marcondes e solo de Carlos Castilho.

BADEN POWELL E NILO QUEIROZ

Luar de agosto: samba com fortes traços afros nos atabaques e no violão. Reco-reco e flauta.

BADEN POWELL E LUIZ BITTENCOURT

Dum ... dum ... dum ... dum ... Batucada com violão e percussão (atabaque, pandeiro, palmas, madeiras/matracas?).

BADEN POWELL E VINICIUS DE MORAES

Berimbau: inspirado na batida e no som do instrumento de mesmo nome, principal componente da capoeira. É um afro-samba, em que os agudos do violão imitam o berimbau. O acompanhamento é também uma projeção instrumental imitativa do caxixi e do pandeiro. Coro em uníssono. Harmonia tradicional. ("Capoeira me mandou/dizer que já chegou/chegou para lutar/Berimbau me confirmou/Vai ter briga de amor/Tristeza acabará"). Esta é a faixa do Lp A vontade. Berimbau recebeu ainda três interpretações. No Lp Nara, a bateria moderna estiliza o ritmo da capoeira, integrando um expressivo conjunto sonoro a cargo do piano, violão, metais e violinos, com alguns componentes jazzísticos. O arranjo é do maestro Gaya. Na interpretação do Quarteto em Cy, perde-se a característica baiana, que dá lugar a um estilo mais carioca e cosmopolita. A estrutura é de samba bossa nova, as harmonias do piano e das vozes são jazzísticas, a marcação é dada pelo contrabaixo. A quar

ta interpretação é de Geraldo Vandré. O arranjo é para órgão, executado por Walter Wanderley, voz (Vandré), sem qualquer inflexão jazzística, violão, executado pelo próprio Baden, bateria e chocalho (ou similar). Trata-se também de um samba médio, com arranjo de Walter Wanderley e Baden Powell. (Lp Geraldo Vandré, Audio Fidelity AFLP 2008, 1964).

Amei tanto: a formação instrumental é de "regional" (violão, cavaquinho, flauta, pandeiro e tamborim (ou aro da bateria) desenvolvem melodias e harmonias de forma tradicional, no estilo dos chorões de meio de ano. A intérprete vocal é Nara (Lp Nara Pede Passagem, Philips P. 6 32 787 L, 1966).

Os afro-sambas. Em 1966, Vinicius e Baden lançam uma parte do resultado de quatro anos de parceria inspirada nos terreiros da Bahia. Em 1962, antes de realizar contatos diretos com o candomblé, Baden recebia influên-cia decisiva da música negra através de uma gravação ao vivo de sambas de roda, pontos de candomblé e toques de berimbau. Esta gravação, como registrou Vinicius, "foi a pedra de toque para darmos partida aos afro-sambas, como os designei" (In: História da MPB, Abril Cultural, fascí-culo 11, p. 10). E sobre Baden, Vinicius afirmava: "Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba mo-derno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal (contracapa do Lp Os afro-sambas).

Ainda em 1962, após seu retorno da Bahia, Baden inicia com Vinicius a série dos "afro-sambas", que são gravados em 1966 com arranjos e regência de Guerra Peixe. Oito "afro-sambas" compõem o Lp: Canto de Ossanha, Bocochê, Canto de Iemanjá, Tempo de amor, Canto do caboclo Pedra Preta, Tristeza e solidão e Lamento. Do próprio maestro Guerra Peixe recebemos algumas indicações em torno da estruturação dos afro-sambas. Canto de Ossanha é uma melodia modal, do estilo africano. A harmonia contém trechos modais, segundo sugestões melódicas, e passagens cromáticas à maneira carioca, criando alguns hibridismos. O estilo modal africano está presente também na melodia do Canto de Iemanjá, com ligeira interferência do modalismo europeu, que vai se fixando cada vez mais no nordeste e no norte do país. Em Lamento de Exú, a melodia é modal africana; no entanto, o acompanhamento não se enquadra neste sistema modal africano. O ritmo é indefinido; como projeção folclórica, não se trata de reproduzir nenhum ritmo especificamente. A interpretação vocal dos afro-sambas está a cargo de Vinicius, com a participação de Dulce Nunes, Betty Faria, Quarteto em Cy e o violão de Baden.

O Canto de Ossanha é ainda interpretado pelo Quarteto em Cy e pelo Trio Tamba. As vozes de Cyva, Cynara, Cybele e Cyregina estão harmonizadas jazzísticamente (Elenco, ME-33, 1966). O ritmo de candomblé está descaracterizado, mas a marcação do samba está bem expressiva, com o pandeiro e o tamborim reforçando a bateria moderna. O candomblé volta a inspirar o Tamba Trio (Philips P 632-782L,

1966), como se pode ouvir pela expressiva introdução a cargo das vozes e da percussão. Os arranjos das vozes e violoncelos são harmonizados de forma tradicional com alguns elementos do jazz nas vozes.

O encontro entre Baden Powell, Vinícius de Moraes e Guerra Peixe prolongou-se mais ainda, com a inclusão de quatro composições no Lp de Dulce Nunes (1966): Bom dia, amigo, Canção à minha amada, Canção do amor ausente e Canção de ninar meu bem. Desta vez os parceiros evocam a canção brasileira, no legado da tradicional modinha. Os arranjos de Guerra Peixe são destinados ao violão de Baden, aos celos de Peter Dauelsberg, Norberto Pastore, Márcio Malard, Watson Clis e Ana Devos, à flauta de Copinha (Nicolino Cópia), ao oboé de Braz Limonge Filho, à viola de Marcos Nisenson, ao piano de Chaím Lewak e aos violinos do próprio Guerra Peixe e Eduardo Patané.

O astronauta. O compositor (Baden) executa, ao violão, a introdução em forma de canção. Segue-se a melodia em ritmo de samba bossa nova, no qual nota-se um hibridismo com a marcação tradicional. O acompanhamento é de bateria, com utilização de escovinha e prato. As harmonias são acentuadamente dissonantes (Lp Baden Powell à vontade. Elenco ME 11, 1964).

Consolação. É um samba híbrido, onde a influência jazzística penetra na marcação tradicional. O ritmo é executado pela bateria moderna, no acompanhamento ao violão de Baden, que estrutura a harmonia de forma tradicional (Lp Baden Powell à vontade. Elenco ME 11, 1964).

BENÉ NUNES E DULCE NUNES

Canto livre. Expressiva canção, em andamento lento, com estruturação harmônica romântica, na voz de Nara Leão, com acompanhamento de Luis Eça, ao piano, e do naipe de cordas do violoncelista Peter Dauelsberg. Direção musical de Luis Eça. "Se na manhã primeira eu não cantei/na derradeira eu cantarei/todas as buscas tem seu cantar/todos os cantos são de encontrar/canto, canto, canto..." (Lp Canto livre de Nara, 1965).

BILLY BLANCO

João da Silva ou O falso nacionalista - samba híbrido, em que se acham mesclados elementos tradicionais do samba com traços rítmicos e harmônicos jazzísticos.

Piano, acordeão, bateria e contrabaixo imprimem um balanço de bossa nova a este samba, observando-se contudo uma inclinação para a marcação tradicional, com acentuação no tempo, nas síncopes e contratempos. Trata-se de uma produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, com a participação de Nora Ney (Lp O povo canta. UNEC-001, CPC/UNE, 1962).

João da Silva

Cidadão sem compromisso

Não manja disso

Que o francês chama l'argent

Pagando royalty

Dinheiro disfarçado

É tapeado

Desde as cinco da manhã
Com palmolive
Ao chuveiro da Combat
Usa Colgate
Faz a barba com Gillette
Põe água Velva
Paga royalty da fome
No pão que come
Ao leite em pó com Nescafé
Movido a Esso vai
Em frente pro batente
De elevador Otis
E outros sobe e desce
Ele é nacionalista
De um modo diferente
Pois toma rum com coca-cola
E tudo esquece
Vai com madame ver
Um bom cinemascopo
Ela usa nylon
Ele casimira inglesa
Entorna uísque em vez de choppe
Paga royalty dormindo
Quando esquece a luz acesa
Diz que não gosta de samba
E acha o rock uma beleza

CAETANO VELLOSO

Cavaleiro. É uma composição constituída de duas seções, uma de samba médio e outra de canção. No samba, Caetano é acompanhado de violão, baixo, sopros e bateria, em ritmo de bossa nova. Os acordes do violão são estruturados com intervalos dissonantes jazzísticos. A canção é lenta, com harmonia tradicional, com arranjos para voz, sopros, contrabaixo e violão (Lp Veloso, Bethânia, Gil).

Samba em paz. É um samba bossa nova ao qual não escapam os elementos rítmicos da tradicional batucada, utilizada na execução da bateria moderna. Caetano Velloso é acompanhado por violão, sopros e bateria. A estruturação harmônica tem componentes jazzísticos, ao estilo das orquestras dançantes do tipo "gafieira". ("O samba vai vencer/quando o povo perceber/que é o dono da jogada/O samba vai crescer/pelas ruas vai correr/uma grande batucada"). (Lp Veloso, Bethânia, Gil).

A outra versão deste samba está na voz de Elis Regina, acompanhada por orquestra, bateria e piano. A orquestração tem estilo idêntico ao do acompanhamento de Caetano, sobressaindo ricas harmonias e passagens melódicas jazzísticas. O ritmo é marcadamente batucado. (Lp Elis. Philips P 765.001 P, 1966).

A orquestração é de Francisco Moraes. O trabalho jazzístico deve-se aos conjuntos "Bossa Jazz Trio" e "Luis Loy Quinteto" (Luis Loy, piano; Papudinho, piston; Mazzola, sax; Bandeira, contrabaixo e Zinha, bateria).

CARLOS LYRA E FRANCISCO DE ASSIS

O Subdesenvolvido. Esta antológica canção de protesto marca a fase inicial do movimento de contestação. Inicialmente composta para o musical Um americano em Brasília (1961), é incluída no Lp O povo canta do CPC da UNE, em 1962. É do gênero teatro revista, que inspira algumas montagens do CPC. Contém vários andamentos, desde o lento (quase declamado) ao rápido. Predomina o rápido, à semelhança das marchas tão ao gosto das revistas, como no estribilho "subdesenvolvido". Não faltam as sátiras à música americana através da interpretação debochada, em pequenos trechos com inflexões vocais e ritmos americanos, como a imitação do conjunto "The Platters" (Eh! boi/Eh! rogado bão/o melhor do meu sertão/comero o boi). (Vide na parte 5 do Anexo a letra d'O Subdesenvolvido).

CARLOS LYRA E GERALDO VANDRÉ

Aruanda. Há duas versões de Aruanda para voz e conjunto instrumental, nas vozes de Geraldo Vandré e Quarteto em Cy, e uma versão instrumental, na interpretação do Zimbo Trio. A versão do Zimbo Trio é constituída de uma apresentação temática ao piano (Amilton Godói), com acompanhamento de bateria (Rubinho) e contrabaixo (Luís Chaves), com fortes traços do samba tradicional. Alguns trechos denotam a sobrevivência de procedimentos típicos do choro, no estilo de Ernesto Nazareth. No entanto, o desenvolvimento tem estrutura melódica, rítmica e harmônica jazzificada. A interpretação do Zimbo Trio está incluída em Lp conjunto com Elis Regina (Lp O fino do fino. Elis Regina / Zimbo Trio. Philips P 632.780 L 1965). A direção musical é de Mário Duarte.

CARLOS LYRA E VINICIUS DE MORAES

Minha desventura. Dulee é a intérprete desta canção, com orquestração do compositor nacionalista César Guerra Peixe. Constâncias da modinha e de uma vertente compositória nacionalista marcam esta partitura.

CARLOS LYRA E NELSON LINS E BARROS

Maria do Maranhão. Esta canção interpretada por Elis Regina recebe um tratamento rítmico em que se articulam procedimentos do samba e do bolero. A estruturação harmônica é destinada à grande orquestra romântica, com os violinos em primeiro plano, sob a influência cosmopolita de escolas americanas. A orquestração é do maestro Gaya, um dos expoentes da vertente de compositores nacionalistas. (Lp Samba eu canto assim. Philips P 632.742 L, 1965)

CHICO BUARQUE DE HOLANDA

A Banda: marchinha lançada em 1966 na voz do próprio autor (Lp RGE XRLP 5303), de Nara Leão (Lp Manhã de Liberdade, Philips P 765.003 P) e do Quarteto em Cy (Elenco ME-33). Os três arranjos são estruturados para banda, sob a forma tradicional deste conjunto de sopro e percussão.

Os arranjadores são Geni Marcondes (disco de Nara) e Oscar Castro Neves e Ugo Marotta (para o Quarteto em

Cy). O arranjador (não especificado) da faixa interpreta da pelo autor juntou ainda o violão aos instrumentos de banda.

Juca. O conjunto que acompanha este samba lento, na voz de Chico (Lp RGE XRLP 5303), tem uma base do "regional" do choro: cavaquinho, violão, pandeiro, sopros e caixa de fôsforo.

O estilo regional está também presente na interpretação do MPB4 (Lp Elenco, ME-32, 1966), acompanhado de violão, bateria, cavaquinho. A harmonia vocal contém dissonâncias e vocalizes (ba-da-ba-da... dum-dum-dum-dum) que lembram uma leve influência do estilo americano.

Tereza Tristeza: o mesmo estilo "regional" de Juca na interpretação do MPB4 (Elenco ME-32, 1966).

Madalena foi pro mar. Nara se faz também acompanhar por um conjunto de formação "regional": pandeiro, violão, cavaquinho, flauta e coro. O arranjo, bastante expressivo, é executado sob a regência do maestro Gaya. A coordenação de produção é de Dorival Caymmi Filho (Lp Nara Pede Passagem, Philips P 632787L, 1966).

A faixa interpretada pelo compositor (RGE X RLP 5303) está do entanto com ritmo e harmonia vocal jazzística sob a influência da bossa nova.

Logo eu?, Cristina volta e Um chorinho, na voz do compositor (RGE 5.314, 1967), com acompanhamento no estilo "chorão" (violão, cavaquinho, sopros e pandeiro).

Malandro e Quem te viu e quem te vê: dois sambas tradicionais interpretados pelo MPB4, com arranjos do Magro, um dos integrantes do conjunto. O primeiro é um samba lento para sopro, vozes (em harmonias dissonantes) e percussão, com a presença da cuica valorizando o samba "quadrado" ("Malandro quando morre vira samba"). O segundo é um samba rápido, com a batucada tradicional dos morros cariocas estilizada na bateria moderna. Papel expressivo é dado aos sopros, cavaquinho e tamborim.

Tem mais samba. A interpretação deste samba é de Chico, com acompanhamento de violão (Toquinho) e bateria. A influência do jazz incide sobre o desempenho da

bateria. Aos procedimentos bossanovistas sucede um final em samba tradicional, com participação da bateria típica (das escolas de samba) e do canto coletivo (Lp Chico Buarque de Holanda. RGE X RLP 5.303, 1966). Há mais uma versão do Quarteto em Cy.

A Rita. Samba médio, tradicional, na voz do compositor, acompanhado por instrumentos chorões como o caquinho, o violão (Toquinho) e a flauta (Lp Chico Buarque de Holanda, RGE X RLP 5303, 1966).

Janela. Samba lento na voz do compositor, acompanhado por bateria, piano e sopro. Há uma leve influência americana na execução da bateria e nos sopros. (Lp Chico Buarque de Holanda, RGE X RLP 5303, 1966).

Pedro Pedreiro. Samba vivo na voz do compositor. O arranjo é para voz, violão, bateria e orquestra. A influência americana tradicional está presente na orquestração e na bateria. (Lp Chico Buarque de Holanda, RGE X RLP 5303, 1966).

Amanhã ninguém sabe. Samba rápido, na voz do compositor. Influências jazzísticas estão presentes no arranjo para piano, contrabaixo, sopros e bateria. (Lp Chico Buarque de Holanda, RGE X RLP 5303, 1966).

Você não ouviu. Samba na voz do compositor. A influência jazzística está presente no "balanço" da bateria e nas harmonias do violão (Toquinho). O arranjo inclui também um coro, em estilo tradicional. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE X RLP, 5303, 1966).

Olê, olá. Samba lento na voz do compositor. Nota-se a influência das tradicionais orquestras americanas. Os sopros apoiam-se ritmicamente no balanço bossanovista da bateria. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE X RLP 5303, 1966).

Meu refrão. Samba rápido na voz do compositor. Nota-se a influência bossanovista no piano, principalmente, e no violão, bateria e sopros (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE X RLP 5303, 1966).

Sonho de um carnaval. Samba rápido na voz do compositor. A influência da bossa nova se exerce sobre a bateria e o violão (Toquinho), principalmente, e a flauta. No final, a bateria dá lugar à tradicional "batida" de morro, com a participação do canto coletivo e do cavaquinho. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5303, 1966).

Com açúcar, com afeto. Samba lento, abolerado, na voz do compositor, com a participação dos 3 Moraes, sendo Jane a vocalista. O arranjo caracteriza-se por um estilo tradicional. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5314, 1967).

Fica. Samba tradicional. O arranjo é para voz (Chico), coro e orquestra. (Lp Chico Buarque de Hollanda). RGE XRLP 5314, 1967).

Realejo. Samba lento, na voz do compositor. Influências bossanovistas estão presentes na batida da bateria e do violão. No entanto a harmonia é tradicional. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5314, 1967).

Televisão. Canção na voz do compositor. Como em Realejo, as influências bossanovistas estão na "batida" da bateria e do violão. As harmonias do violão estão jazzificadas (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5314, 1967).

Morena dos olhos d'água. Samba lento, abolerado, intimista. O compositor é acompanhado por bateria, violão, orquestra de sopros e cordas em arranjo tradicional. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5314, 1967).

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E JOÃO CABRAL DE MELLO NETO

Funeral de um lavrador. Composta originalmente para a peça teatral Morte e Vida Severina, é aqui interpretada por Nara (Lp Manhã de Liberdade, Philips 765.003) com arranjo de Geni Marcondes para voz, fagote, oboê, entre outros sopros, triângulo, violão, atabaque, afoxé e coro.

Inspirada no ciclo nordestino da seca, está estruturada em ritmo de toada de tipo urbano, comercial. ("É uma cova grande/Pra tua carne pouca/Mas a terra dada/não se abre a boca").

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA E TOQUINHO

Lua Cheia. Samba lento, abolerado, em estilo tradicional, na voz do compositor. O acompanhamento é de sopro, bateria e violão. (Lp Chico Buarque de Hollanda. RGE XRLP 5.314, 1967).

DENYO DE OLIVEIRA E FERREIRA GULLAR

Dois e dois, quatro: Poema de Gullar musicado por Denoy no ritmo do baião ("Como dois e dois são quatro/ Sei que a vida vale a pena/ Embora o pão seja caro/E a liberdade pequena"). O arranjo para o ritmo nordestino é de Geni Marcondes, que o destinou à voz de Nara Leão, violão, oboé, fagote, clarineta, piano, flauta e agogô. A estruturação é tradicional e polifônica. (Lp Manhã de Liberdade).

DORIVAL CAYMMI

São Salvador: samba batucado, no estilo mais próximo dos terreiros das escolas de samba. Para tanto a percussão está a cargo da cuica, agogô e surdo. No entanto a parte vocal, executada pelo Quarteto em Cy, e do naipe dos metais, revive o estilo das jazz-bands. (Lp Quarteto em Cy Elenco ME 41 MELP-6352, 1967).

Suite dos pescadores: fantasia, onde se alternam gêneros variados como a canção, o batuque e as "incelenças". É muito expressivo o arranjo de Luis Eça para coro misto, violão (Dorival Caymmi Filho), contrabaixo (Bebeto), piano (Luis Eça) e violoncelos (sob a liderança de Peter Dauelsberg). A estruturação é tradicional, inspirada em motivos regionais com aproveitamento do folclore. Direção musical de Luiz Eça e coordenação de Dorival Caymmi Filho. ("Adeus, irmão, adeus, até o dia do juízo"). (Lp O Canto livre de Nara).

Saudades da Bahia. É um samba híbrido com mesclagem de elementos tradicionais e jazzísticos, na vertente bossanovista. O ritmo vivo é sustentado pela bateria. O solo é de Baden Powell (violão). O tema e o desenvolvimento são retomados pela flauta. As dissonâncias jazzísticas estão presentes de forma discreta no acompanhamento do violão. (Lp A vontade. Elenco ME 11, 1964).

DURVAL FERREIRA E PEDRO CAMARGO

Chuva. Esta romântica partitura instrumental é executada pelo Zimbo Trio, sem parte vocal.

O Zimbo Trio confere uma estruturação harmônica tradicional à melodia de Durval Ferreira e Pedro Camargo, no piano solista (Amilton Godói) contrabaixo e arco (Luis Chaves) e bateria em segundo plano (Rubinho). A segunda parte caracteriza-se pela influência cosmopolita.

(Lp O fino do fino. Elis Regina e Zimbo Trio. Philips P632.780 L, 1965).

ED LINCOLN

Do jeito que a gente quer. É um samba híbrido, constituído de traços nacionais e jazzísticos. Muito metal e percussão apoiam o solo de Baden Powell ao violão. O solista faz alguns desenhos melódicos jazzificados, em estilo improvisado, dialogando com o pianista. Ambos seguem em duo. O expressivo final é dos trombones. O samba está na linha da bossa nova. (Lp Um violão na madrugada. Philips P630.445 L 196).

EDU LOBO

Cordão da saideira: marcha-rancho para o quarteto vocal MPB4, em uníssono, sax com surdina, violão, contrabaixo e bateria. Arranjo vocal de Magro. Lp ME-43, 1967.

Borandá: inspirado no ciclo da seca nordestina (Vamos embora andar) (Borandá, que a terra já secou/Borandá/que a chuva não chegou). O samba caracteriza-se pelo vigor e agressividade da marcação, do ritmo sincopado e da dinâmica na bateria e no piano, sob forte influência jazzística. É bossa nova da vertente não intimista. O acompanhamento é do Tamba Trio. O arranjo, de Luis Eça. (Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo. Elenco, ME - 19, 1964).

EDU LOBO E RUY GUERRA

Réquiem para um amor. Canção em estilo tradicional e romântico. O arranjo, destinado a voz (Edu Lobo), violão (Edu Lobo), flauta (Bebeto) e cordas, é de Luisinho Eça. O estilo cosmopolita desta versão já está sedimentado na formação da cultura nacional. O gênero canção é um dos mais antigos no país. (Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo. Elen

co ME-19, 1964).

Em tempo de adeus. Canção em estilo tradicional e romântico. Contém elementos da tradicional modinha. O arranjo de Luisinho Eça é executado ao piano (pelo próprio) e violoncelo. A interpretação vocal é de Edu Lobo. ("Quando eu morrer/e é tão triste a gente ir/alguém escreva para mim/ numa primavera qualquer/ a palavra liberdade/junto ao meu de sespero de acabar"). (Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo. Elenco ME 1964).

Aleluia

Canção da Terra e

Reza

O mesmo estilo de Borandã está também presente em Aleluia, Canção da Terra e Reza. Aleluia: "Toma decisão, aleluia/Lança o teu saveiro no mar/ B-a-ba de pesca é coragem/Ganha o teu lugar". Canção da Terra: "É preciso ter terra pra morar/E o trabalho que é teu ser teu/sô teu, de mais ninguém". Reza: "Vou cantar para ver se vai valer/oh! meu santo defensor, traga o meu amor/(...) Se é fraca a oração mil vezes cantarei". (Lp A Música de Edu Lobo por Edu Lobo. Elenco, ME - 19, 1964). Acompanhamento pelo Tamba Trio: Luis Eça (piano) Bebeto (contrabaixo e flauta) e O'Hanna (bateria). Arranjos de Luis Eça. A Canção da Terra é ainda interpretada por Nara Leão (Lp Nara, Elenco, ME - 10, 1964), com arranjo do maestro Gaya. A inspiração no batuque está mesclada de influências cosmopolitas, principalmente na parte orquestrada por Gaya.

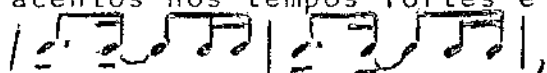
Aleluia, é interpretada também por Nara e Edu Lobo, com acompanhamento de bossa nova pelo Trio Tamba, mas com muita expressividade no ritmo afro (Lp Cinco na bossa, Philips P6 32769 L, 1965), pelo Quarteto em Cy também acompanhado pelo Trio Tamba no mesmo estilo, ao qual integram-se as vozes na cadência do "swing" (Lp Formas FM-4, 1965) e por Elis Regina cuja voz é envolvida numa expressiva massa sonora de orquestra de cordas, madeiras e metais, em estilo tradicional. É também aqui marcante a inspiração no elemento afro, tanto pela orquestra, quanto pelo Rio 65 Trio. (Lp Samba eu canto assim, Philips P 632.742 L, 1965).

Reza recebe também as mesmas interpretações dadas a Aleluia por Nara e Edu Lobo e pelo Quarteto em Cy. É ainda interpretada por Elis Regina com arranjos de Luís Chaves para grande orquestra - inspirada em formas americanas - piano, em harmonias jazzísticas, e Rio 65 Trio. O ritmo é de samba. O elemento negro está mais explícito no arranjo composto para a voz de Flora Purim, com muito som de atabaque - em ritmo de batuque estilizado - conjugado e/ou alternado com a bateria moderna. O elemento cosmopolita continua presente desta vez nos movimentos melódicos da flauta, que faz polifonia com a voz (RCA, LC 6-129, 1965, compacto).

EDU LOBO E VINÍCIUS DE MORAES

Zambi. É uma das obras mais expressivas de Edu, e Vinícius, tendo sido composta originalmente para a peça Arena Conta Zumbi. E todas as quatro faixas a ela dedicadas incorporam a inspiração africana com muito vigor nos arranjos e na interpretação vocal de Elis Regina, Edu Lobo (2 faixas) e Quarteto em Cy. Elis Regina, em Lp dedicado principalmente a interpretações jazzísticas (O fino do fino, Philips P6 32.780L, 1965), volta-se inteiramente para o domínio do batuque, integrando sua dramática interpretação vocal ao batuque dos tambores, reforçados também com a marcação do contrabaixo ("Chega de sofrer/Zambi gritou/... Ganga Zumba, liberdade...").

O mesmo vigor do toque negro está utilizado no violão, com acentos nos tempos fortes e síncope:



e na interpretação vocal do próprio autor em duas faixas (Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo, Elenco, ME-19, 1964 e Lp Cinco na Bossa, Philips, P632.769 L, 1965). No Lp Som Definitivo (Forma, FM-10, 1966), parcialmente dedicado a interpretações jazzificadas, o Quarteto em Cy e o Tamba Trio mantêm também o estilo afro. O batuque está presente na interpretação de Luiz Eça (piano), Ohanna (percussão) e Bebeto, (contrabaixo). As harmonias, inclusive as do Quarteto, com apoio vocal do Trio, são tradicionais.

Arrastão

Ainda no Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo, o compositor é o solista (vocal), com acompanhamento do Trio Tamba (flauta, piano e contrabaixo), em batuque estilizado, com apoio de violão e tamba. Esta parte é sucedida por outra (orquestra de cordas, coro, bateria e piano) em estilo bossa nova. Esta mesma estruturação híbrida, com uma seção de vigoroso batuque na tamba e nos acordes sincopados do piano, em ritmo de bossa nova, está presente numa das faixas do Lp Som Definitivo do Quarteto em Cy (Forma FM 10, 1966). Mais uma vez, o batuque estilizado está nos arranjos para a voz de Elis Regina, orquestra (com ênfase nos metais), piano e bateria (Philips PB 365083, 1965, compacto).

Canção do amanhecer. Samba canção, com acompanhamento de piano (Luizinho Eça) bateria (Bebeto), violão (Edu Lobo) e orquestra de cordas e sopros. O estilo é romântico e abolerado. O arranjo de Luisinho Eça está na linha de influência das grandes orquestras americanas. A interpretação vocal é de Edu Lobo. (Lp A música de Edu Lobo por Edu Lobo Elenco ME 19, 1964).

Canção do amanhecer. A segunda versão deste samba canção está também estruturada de forma tradicional, na interpretação de Elis Regina e Zimbo Trio (piano: Amilton Godói, contrabaixo: Luis Chaves e bateria: Rubinho). (Lp O fino do fino. Philips P 632.780 L, 1965).

Sô me fez bem. Samba bossa nova interpretado por Maria Bethânia (voz) com acompanhamento de contrabaixo (Dório), violão (Edu Lobo e Dori Caymmi) e bateria (Edson Machado). A métrica sincopada do samba é executada no aro da bateria. O intimismo, as síncopes no estilo "gago", o "balanço" e as harmonias com traços jazzísticos são os componentes desta vertente modernizada do samba (Lp Edu e Bethânia. Elenco ME.37, 1967).

EDU LOBO E GIANFRANCESCO GUARNIERI

Sinherê. Samba médio, interpretado por Maria Bethânia (voz), com acompanhamento de contrabaixo (Dório), so pro, violões (Edu e Dori Caymmi) e bateria (Edson Machado).

A estrutura do arranjo é tradicional ("Venha que o amor só nasce aqui/venha que essa terra é nossa/E o trabalho é bom sinherê/.../Ganga Zumba é moço/Ganga Zumba é menino rei, Sinherê/Aruanda pode ser a paz..."). (Lp Edu e Bethânia, Elenco ME 37, 1967). Sinherê foi composta, originalmente para a peça Arena conta Zumbi.

Estatuinha. Inspirada no batuque. O arranjo para piano e bateria agrega procedimentos jazzísticos à vertente afro. O elemento moderno sobressai nas harmonias e no ritmo do piano. A interpretação vocal é de Elis Regina. ("Se a mão livre do negro tocar na argila, o que é que vai nascer?") (Lp Elis, Philips P 765.001 P, 1966)

Upa Neguinho. Composição originalmente destinada à peça Arena Conta Zumbi. "Ganga Zumba, bisneto de Zumbi, outro negro que foge para Palmares, no caminho encontra um menino perdido."⁽⁸⁾ Numa das faixas do compacto Philips 1130, 1966, Elis Regina e trio (piano, bateria e contrabaixo) desenvolvem uma interpretação em ritmo vigoroso e sincopado denotando uma forte influência do afro. A mesma influência está na voz de Edu, na bateria de Edson Machado e nas batidas de palmas. As síncopes são marcadas no aro. A harmonia, tradicional, é executada nos violões de Edu Lobo e Dori Caymmi (Lp Edu e Bethânia, Elenco ME-37, 1967). Samba rápido.

EDU LOBO E CAPINAM

O tempo e o rio. Canção lenta e soturna, interpretada por Edu Lobo (voz e violão). A estruturação harmônica é tradicional. (Lp Edu e Bethânia, Elenco ME-37, 1967).

Cirandeiro. Expressiva projeção folclórica em ritmo de ciranda. Os violões de Edu Lobo e Dori Caymmi, o contrabaixo de Dório e a bateria de Edson Machado estão em primeiro plano, acompanhando o duo de Edu e Bethânia, em estilo de marcha, no estribilho: "oh, cirandeiro, cirandeiro,

(8) Comentário da contracapa do LP Arena Conta Zumbi, Som Maior, SMLP, 1505.

oh!/A pedra do seu anel brilha mais do que o sol". Nas estrofes, a orquestra de violinos e metais, com arranjos do maestro Gaya desenvolve o acompanhamento em estilo de toada romântica (Lp Edu e Bethânia. Elenco ME-37, 1967).

EDU LOBO E TORQUATO NETO

Prã dizer adeus. Samba lento, romântico, com subdivisões do tempo simétricas. O arranjo para orquestra de cordas, violão (Edu Lobo e Dorí Caymmi) e bateria (Edson Machado) é estruturado de forma tradicional. A interpretação vocal é Bethânia e Edu. (Lp Edu e Bethânia. Elenco ME 37, 1967).

Prã dizer adeus. Esta versão, na voz de Elis Regina, é do gênero canção. O arranjo muito expressivo, em estilo romântico e andamento lento, destinado a orquestra de cordas, sopros e piano é de Francisco Moraes (Lp Elis. Philips P 765.001 P, 1966).

Lua Nova. É também uma projeção folclórica, inspirada na marcha-rancho. Harmonia, ritmo e melodia estão estruturados na tradição, de forma estilizada, executados pela orquestra de cordas e bateria.

Veleiro. Como nas composições destinadas ao Are-na Conta Zumbi, Veleiro está também impregnada do espírito nordestino. A atmosfera do mar e o ritmo afro-religioso dos terreiros de candomblé estão explícitos na interpretação do próprio Edu. No acompanhamento o mar é evocado pelos sopros (fagote, clarineta,) cordas e piano. O tema é exposto pela voz, acompanhada pela bateria (Edson Machado), contra baixo (Dório) e atabaques, no ritmo religioso. Trata-se portanto de uma projeção folclórica. (Lp Edu e Bethânia, Elenco ME-37, 1967). Os efeitos do mar e do vento são também imitados no acompanhamento orquestral e no piano, mas desta vez integrando uma partitura de samba lento, meio abolerado, com interpretação vocal de Elis Regina. A harmonia é tradicional. A influência da bossa nova está presente no acompanhamento da bateria (Lp Elis Regina, Philips P 765.001 P, 1966). No mesmo ano, o Trio Tamba lança também sua versão, em samba médio, sob a influência do jazz.

FERNANDO LONA E TOM ZÉ

Lã vai bala. Esta projeção folclórica é inspirada no ritmo comum ao xaxado e baião. O arranjo de Willy Join é para voz, coro, violão, percussão, cordas e contra-baixo, com uma seção em recitativo. (Chantecler, 1967).

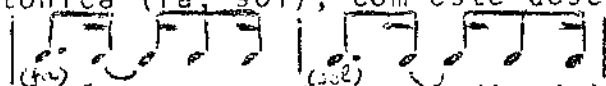
FRANCIS HIME E RUI GUERRA

Por um amor maior. Canção em estilo romântico, orquestrada por Lindolfo Gaya. A canção é entrecortada por breves trechos em samba lento. A orquestração (cordas, so pros e piano) com elaborada estruturação harmônica e grandes massas sonoras, está na linha de influência das grandes orquestras americanas. A interpretação vocal é de Elis Regina (Lp Samba eu canto assim. Philips P 632.742 L, 1965).

Último canto. Canção, em ritmo de samba médio, interpretado por Elis Regina. O arranjo de Lindolfo Gaya é para grande orquestra e o Rio 65 Trio (piano: Salvador, bateria, Edson Machado, contrabaixo, Sérgio), com expressivas passagens nos metais. O estilo da orquestração está na linha de influência das grandes orquestras americanas. O Trio encarrega-se do "balanço" da bossa nova (Lp Samba eu canto assim. Philips P 632.742 L, 1965).

GERALDO VANDRÉ

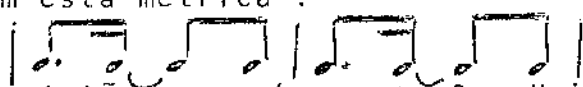
Canção Nordestina. É uma estilização urbana da toada, interpretada por Vandrê, com o acompanhamento de Luís Roberto ao violão. Na baixaria alternam-se a sensível rebaixada e a tônica (fa, sol), com este desenho rítmico



sobre o qual é estruturada a melodia dolente e dramática, alusiva à seca. Harmonia e melodia são também nordestinizadas, como se percebe pela presença de uma escala modal, com rebaixamento da sensível. Gravada em 1963 foi lançada pela Áudio Fidelity (Lp Geraldo Vandrê, Áudio Fidelity AFLP 2008, 1964) e pela Som Maior (Lp Cinco Anos de Canção, SM 303.2001).

("Que é de Deus e a natureza?/Se esqueceram com certeza/ da gente desse lugar").

Cantiga Brava. Composta originalmente para o filme A hora e vez de Augusto Matraga (baseado em conto homônimo de Guimarães Rosa), é também uma das primeiras obras da fase regionalista de Vandrê. Desta vez, sua inspiração volta-se para o centro do país, por onde se difunde a moda de viola. ("O terreiro lá de casa não se varre com vassoura / Varre com ponta de sabre/bala de metralhadora"). A célula rítmica tem esta métrica :



a cargo do violão. (compacto Som Maior SMCS 119, 1966).

Arueira. A agressividade desta composição está nos versos ("É a volta do cipó de arueira/no lombo de quem mandou dar") e na música em ritmo nordestino. É um baião, com instrumentação ricamente elaborada. Gravada no início de 1967 (Odeon, BR00 40.427, 1967, compacto), foi posteriormente incluída no Lp Canto Geral (1968), com a participação do Quarteto Novo e do Trio Marayá.

Fica mal com Deus. Partitura para voz (solo e coro misto), orquestra de cordas e sopros, violões e percussão. A massa sonora caracteriza-se pelo estilo grandioso, em ritmo de baião e andamento vivo. Lançada pela Áudio Fidelity em 1962 foi também incluída no Lp Cinco Anos de Canção (Som Maior 303.2001). ("Fica mal com Deus quem não sabe dar/ fica mal comigo quem não sabe amar")

Rosa, Hortênsia, Margarida. Influências do baião estão também presentes nesta composição, como se pode perceber pela execução do violão. Triângulo, flauta e coro juntam-se ao violão, com harmonias tradicionais e rasqueados. (Odeon, 234, 1967, compacto).

Rêquiem para Matraga. Composta para o filme A hora e a vez de Augusto Matraga. Apesar da semelhança da partitura e da instrumentação (violão, viola e triângulo), a execução integrante do Lp Cinco anos de canção não é a mesma do filme. "Trata-se da utilização - pela primeira vez em termos urbanos - de instrumental idêntico da moda de viola do centro-sul do país" (Franco Paulino. In: Lp Cinco Anos de Canção, Som Maior, 303.2001).

No entanto, Guerra Peixe observa que o rasqueado -

um dos recursos mais marcantes da partitura - está espanholado, distinto do rasqueado difuso no Espírito Santo e Estado do Rio até o sul. A viola e o violão são executados por Haroldo e Theo. A faixa do Lp Cinco anos de canção foi anteriormente lançada em compacto Som Maior (SMCS.119, 1966). ("Se alguém tem que morrer/que seja para melhorar").

Hora de lutar. A influência do jazz é intensa nesta obra. A grande orquestra de sopros e a bateria dialogam no entanto, com o instrumental de um jogo de resistência, a capoeira.

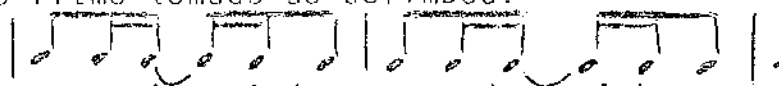
Berimbau, caxixi e batidas de palmas dão início à execução, integram por vezes o acompanhamento e intercalam-se com a massa sonora, compondo passagens ritmico-melódicas. (Lp Hora de lutar).

Ladainha. Canção lenta, alusiva à "questão da terra" e manifestações místicas dos camponeses. Vandré inicia o canto sem acompanhamento instrumental, tendo como fundo as rezas de "pai nosso" pelas mulheres, às quais juntam-se as vozes masculinas, em registros muito graves, no insistente "orai por nós". Sobre este coro recitado, Vandré entoia: "Vá-lha-me Nossa Senhora/Mãe de Deus Nosso Senhor/Já fui homem fui menino/Mas é sempre a mesma dor). O modalismo nordestino manifesta-se no tom maior com a sensível rebaixada. O protesto realiza-se em música e verso ("Já juntei a minha gente/gente boa pra plantar/gente de paz, mas valente/se tem luta, vai lutar/...Perdoe Nossa Senhora/ Pela terra vou lutar"). (Lp Hora de lutar).

O ritmo tem a seguinte métrica a cargo do violão.



Vou caminhando. É uma projeção de elementos folclóricos como o modalismo (fa menor, com rebaixamento da sensível) e os toques de berimbau e o caxixi. Estes dois instrumentos dão início à execução juntamente com o violão, a cargo de Baden Powell, e a viola. Parte expressiva do acompanhamento é entregue também, a seguir, ao piano, que permanece no ritmo tomado ao berimbau:



A partitura termina ainda ao som de berimbau e caxixi. (Lp Hora de lutar).

Canto de mar. Projeção folclórica de motivos rítmicos do candomblê, sobre os quais se estrutura a grande orquestra de sopros e a bateria. O coro masculino faz imitações de cantos de trabalho de pescadores (eh! eh!/eh! eh!). (Lp Hora de lutar).

GERALDO VANDRÉ E CARLOS CASTILHO

Despedida de Maria. Baião interpretado por Vandré, com acompanhamento de orquestra de cordas, sopros e bateria. Nota-se a presença do modalismo nordestino pela sensível rebaixada. (Lp Hora de lutar).

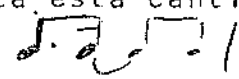
GERALDO VANDRÉ E FERNANDO LONA

Porta estandarte. É uma marcha-rancho interpretada por Vandré, com acompanhamento de violão, por Heraldo, Théo (violões) e Airton (bateria), integrantes do Trio Novo. Vandré executa um cânon da melodia, com a participação de um coro misto (os "3 Moraes", Jane, Sidney e Roberto). A obra foi premiada com o 2º lugar no II Festival Nacional da MPB - TV Excelsior (Lp Cinco anos de canção, Som Maior 1526 1966). ("Certezas e esperanças pra trocar/por dores e tristezas que bem sei/um dia ainda vão findar...").

GERALDO VANDRÉ E NILTON ACCIOLY

João e Maria. Este frevo, na voz de Geraldo Vandré, está a cargo do Trio Marayá, flauta, violão e coro. (Odeon, 1067).

GERALDO VANDRÉ E TUCA

O cavaleiro. Geraldo Vandré interpreta esta cantiga inspirada nos violeiros nordestinos (ritmo: ) , com acompanhamento de coro, violão, viola e flauta.

FRANKLIN DARIO

Ana vai embora. Nara Leão é a intérprete deste baião ("Ana vai embora p'ro sul/(...) Norte te deu fome/comida do sul te chamou"). Trata-se de uma projeção folclórica estilizada. O arranjo de Geni Marcondes é destinado a voz, coro (harmônico), piano, sopros (fagote, clarineta, oboé),

contrabaixo e xilofone (?) com ampla utilização de técnicas de composição acadêmica (Lp Manhã de Liberdade, Philips P 765.003 P, 1966).

GILBERTO GIL

Procissão. São três os arranjos para Procissão (originalmente apresentada em Arena Canta Bahia), dois para a voz do próprio Gil e um para o Trio Tamba. O espírito nordestino está presente no ritmo do baião e no modalismo constante da melodia. Neste caso, observe-se a 7ª. rebaixada no tempo da melodia correspondente a palavra terra:

"Meu divino São José

Aqui estou em vossos pés

Dai-nos chuva com abundância

Meu Jesus de Nazaré

(...)

Entra ano, sai ano e nada vem

E o sertão continua ao deus-dará

Mas se existe um Jesus no firmamento

Cã na terra isso tem que se acabar!

Embora estilizado e jazzificado, o baião está muito expressivo na interpretação do Trio Tamba. Luiz Eça (piano) não hesita em imprimir seu estilo jazzístico - comumente reservado ao samba - no desenvolvimento melódico deste baião. (Tamba Trio, Philips, P 632.782 L, 1966).

Nas duas interpretações de Gil, não há influências jazzísticas. Na primeira, o arranjo de Carlos Castilho (diretor musical do Arena e ex-integrante do conjunto instrumental do CPC da UNE) destina-se a coro misto, orquestra de sopros, violão e percussão. A estruturação é tradicional (Lp Velloso/Gil/Bethânia).

No ano seguinte, Gil lança uma nova versão, também à base de sopros, violão, percussão e coro. A harmonia é também tradicional (Lp Louvação. Philips R 765.005 L, 1966). Em ambos os arranjos, o coro prepara o tema, de forma imitativa, retratando a cantoria das procissões ("Meu divino São José...").

Lunik 9. Foi dito que Lunik 9 é "a primeira do grupo baiano em que se esboça uma consciência do mundo tecnológico".

Esta afirmativa é parcialmente correta, pois é válida somente para a instância poética e não para a musical. Constituída de várias seções, quanto ao gênero, como a canção, a marcha, samba e a marcha-rancho, predomina em todas a forma de estruturação tradicional. Na faixa interpretada por Elis Regina se faz notar a influência da música americana, notadamente a das grandes orquestras, restrita no entanto à seção de samba (Elis, Philips P765.001P, 1966). No mesmo ano foi lançada a interpretação de Gilberto Gil com arranjo para sopro, violão, cordas e a seção de samba leva a influência da bateria. ("Poetas, seresteiros, namorados, correi/Echegada a hora de escrever e cantar/talvez as derradeiras noites de luar/Momento histórico simples resultado do desenvolvimento da ciência viva"...)

Ensaio Geral. O arranjo para a voz de Gil está estruturado em formas contrapostas: bossa nova e samba tradicional. A primeira seção, em bossa nova, é intimista, com acompanhamento de flauta, bateria, violão e orquestra de cordas. A harmonia é tradicional, mas o ritmo do violão é "gaço" e algumas passagens da flauta são jazzísticas. A segunda seção dá lugar à tradicional "batida" de escola de samba com expressiva participação da cuica e do surdo.

GILBERTO GIL E TORQUATO NETO

A rua. Mais uma vez o baião, ao lado da canção, inspira Gilberto Gil nesta partitura regionalista, sem influências jazzísticas. O baião de viola, pandeiro, triângulo e demais instrumentos de percussão, alternam-se com as estrofes inspiradas na ciranda, em forma de canção romântica. Nesta, Gil é acompanhado de violão, flauta e cordas. ("Toda rua tem seu curso/tem seu leito de água clara/por onde passa a memória/lembrando histórias de um tempo que não acaba/(...) Eh, São João! Eh, Pacatuba! Eh, rua do Barrocão/Eh, Parnaíba passando/separando a minha rua das outras do Maranhão"...)

GILBERTO GIL E OTHON BASTOS

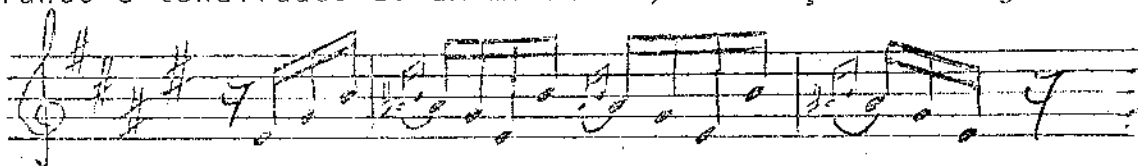
Yemanjá. É uma projeção folclórica, inspirada no candomblé, com duas interpretações lançadas em 1966: a de Gil e a do Tamba Trio. A de Gil é uma gravação ao vivo por ocasião do Festival da Balança da Universidade Mackenzie. O compositor é acompanhado de violão, flauta e toques no prato da bateria, estilizando o candomblé sucedido de samba, sob influência da bn. ("Sô se vê mar/Yemanjá/Sô se vê mar/Mulher tã na praia/Homem tã no mar/Mulher tã rezando/P'ro homem voltar/Manê foi p'ra pesca/Pescar p'ra viver"). A estrutura morfológica da partitura do Tamba Trio (Tamba Trio Philips 7632.782 L, 1966) é semelhante à do Lp de Gil (Veloso/Gil/Bethânia).

GILBERTO GIL E JOÃO AUGUSTO

Roda. Duas interpretações de Gil e uma de Elis Regina foram realizadas entre 1965 e 1966. Roda é um típico samba de protesto ("Quem tem dinheiro no mundo/quanto mais tem quer ganhar/e a gente que não tem nada/fica pior do que está/Seu moço tenha vergonha/acabe a descaração/deixe o dinheiro do pobre/e roube outro ladrão/(...) Seu moço tenha cuidado/com a sua exploração/se não lhe dou de presente/ a sua cova no chão"...)). Inspirada nas cantigas de roda do nordeste, leva no entanto um ritmo de samba rápido, incorporando processos jazzísticos. A interpretação de Gil no Lp Veloso/Gil/Bethânia (as composições são anteriores a 1968) é de 1965, acompanhado de violão, contrabaixo, sopros e bateria, com influência da bn basicamente através da percussão. As harmonias são estruturadas de forma tradicional. Já na faixa do 1º Lp de Gil (Louvação, Philips, R765005L, 1966) leve influência jazzística manifesta-se nos desenhos da flauta, na harmonia do violão e no ritmo, à base de toques no arco da bateria e reco-reco. É do mesmo ano a interpretação de Elis Regina (Elis, Philips P 765.001 P, 1966), com orquestração de Francisco Moraes e participação do conjunto "Luis Quinteto" (piano: Luis Loy, pistom: Papudinho, saxofone: Mazzola, contrabaixo: Bandeira e bateria: Zinho) e do "Bossa Jazz Trio".

Viramundo. Mais uma criação de protesto, mais um baião. A versão de 1966 é mais típica. Gil é acompanhado de viola, sanfona, flauta e percussão à base de afoxê (ou assemelhado) no seu primeiro Lp Louvação (Philips R765.005L 1966). A interpretação de Maria Bethânia - talvez de 1967- é parte de uma partitura para violão, orquestra de sopros (metais) e percussão (Veloso/Gil/Bethânia).

Viramundo está na linha do protesto tanto na letra ("Sou vi ramundo, virado/pelo mundo do sertão/mas ainda viro esse mundo/em festa, trabalho e pão") quanto na música. Observe-se por exemplo a utilização do modalismo nordestino na parte instrumental da faixa do Lp Louvação. Na preparação do tema e na execução das partes intercaladas entre as estrofes, a cargo da viola, da flauta e da sanfona, está presente a nota modal: a 4a. elevada de meio tom. Considerando a tonalidade de um mi maior, a notação é a seguinte:



Este toque tem em Guerra Peixe talvez o seu primeiro estilizador. Este compositor estilizou o "toque de rabeça" inspirado na execução de Mário, guia do cego Aderaldo. Foi Aderaldo quem criou o toque, na viola, e o ensinou ao guia. Ambos moraram quatro meses na residência do maestro Guerra Peixe, em 1949, circunstância que possibilitou ao maestro a familiarização com o estilo de execução do exímio rabequista Mário.

GILBERTO GIL E CAPINAM

Ladainha - É uma toada inspirada em rituais religiosos. A interpretação vocal de Nara Leão, com arranjos de Geni Marcondes para violão, flauta, xilofone, triângulo, caxixi (ou assemelhado) e Quinteto Vila-Lobos integra o Lp Manhã de Liberdade (Philips P765.003 P, 1966). A harmonia em estilo religioso, é uma evocação dos cantos de procissão e rezas de defunto. ("Festa de morto é ladainha/medo de vivo é solidão/luto por amor e morro/de facas no coração").

GILBERTO GIL, TORQUATO NETO E GERALDO VANDRE

Rancho da rosa encarnada. É uma projeção folclórica, com utilização do ritmo da marcha-rancho. A interpretação vocal é de Gil, com acompanhamento orquestral de sopros, cordas e percussão. O estilo é tradicional e romântico. (Lp Louvação, Philips, R 765.005 L, 1966).

JADIR DE CASTRO E DANIEL MARECHAL

Lição de Baião. Baião interpretado por Baden Powell ao violão. O arranjo, estruturado na harmonia tradicional é destinado a violão, vozes e percussão. (Lp Um violão na madrugada. Philips P 630.445 L).

JOSÉ ORLANDO

Cheguei. A interpretação deste samba pelo MPB4 (Antonio José, o "Magro", Ruy, Achilles e Miltoninho) desenvolve-se em uníssono, com acompanhamento rítmico tradicional, na linha do samba "batucado". No arranjo (Magro), a bateria moderna articula-se com instrumentos tradicionais da bateria de escola de samba: o tamborim e a cuica. (Lp MPB4 Elenco ME43, 1967).

MILTON NASCIMENTO

Canção do sal. Elis Regina é a intérprete desta composição inspirada no batuque. A introdução é executada pelos atabaques, aos quais junta-se o piano, a flauta e a orquestra. É moderada a influência jazzística na estruturação orquestral, com características do estilo das tradicionais orquestras americanas. A orquestração é de Francisco Moraes. Conforme consta no Lp, participam deste os conjuntos "Bossa Jazz Trio" e o "Luis Loy Quinteto", organizado em 1965 por Luis Loy (piano), Papudinho (pistom), Mazzola (saxofone) Bandeira (contrabaixo) e Zinho (bateria). (Lp Elis. Philips P765.001P, 1966).

NELSON LINS E BARROS E MARCO ANTÔNIO

Manhã de liberdade. Em 1966 esta marcha-rancho é interpretada por Nara Leão e pelo MPB4. Em seu primeiro Lp este quarteto associa sua forma característica de harmonia vocal, valorizando as dissonâncias, ao quase centenário ritmo carioca, a marcha-rancho. A base instrumental é também tradicional: violão, pandeiro, sopros e contrabaixo. O arranjo é do maestro Gaya. (Lp MPB4 Elenco ME 32, 1966). Na versão interpretada por Nara Leão, a estruturação é mais complexa. Geni Marcondes (arranjo) não utiliza recursos jazzísticos. Seguindo uma linha de composição mais acadêmica, amparada na harmonia tradicional, emprega uma variada instrumentação, à base de violão, clarim, caixa, xilofone, flauta, fagote, clarineta, oboê, além de um coro misto. ("Paz, igualdade, amor/liberdade e vida que vai nascer/E o mundo inteiro cantando, cantando/Liberdade a nascer amanhã"). (Lp Manhã de Liberdade. Philips P765.003P, 1966).

NEWTON TEIXEIRA E CRISTÓVÃO DE ALENCAR

Mai-me-quer. É uma marcha-rancho no estilo tradicional. O arranjo é para violão, flauta, piano, contrabaixo e bateria. A interpretação vocal é de Nara Leão. (Lp Opinião de Nara).

NEWTON RAMALHO E ALMEIDA REGO

Dona Baratinha. Samba instrumental, interpretado por Baden Powell, ao violão, acompanhado de atabaques e reco-reco. A estruturação é tradicional. (Lp Um violão na madrugada. Philips P630.445 L).

NOEL ROSA

Três apitos. Canção interpretada por Maria Bethânia, acompanhada ao violão. O arranjo é tradicional. (Lp Veloso, Gil, Bethânia).⁽⁹⁾

Último desejo. Canção interpretada por Maria Bethânia. O arranjo para o acompanhamento de violão é tradicional. (Lp Veloso, Gil, Bethânia).⁽¹⁰⁾

(9) A gravação é provavelmente de 1966. O Lp é de 1968.

X do problema. Noel compôs em 1936 este samba-choro interpretado por Maria Bethânia. O acompanhamento está na linha do estilo regional, com os instrumentos típicos: violão, cavaquinho, flauta, pandeiro e tamborim. (Lp Veloso, Gil, Bethânia)

X do problema. É a primeira versão deste samba na voz de Maria Bethânia. Como na segunda versão, o acompanhamento é realizado por conjunto regional, no caso o de Zé Menezes. (Lp Maria Bethânia RCA BBL 1339, 1965).

Silêncio de um minuto. Canção interpretada por Maria Bethânia. O acompanhamento de violão é tradicional. (Lp Veloso, Gil, Bethânia).

NOEL ROSA E VADICO.

Prã que mentir. Canção romântica interpretada por Maria Bethânia, acompanhada ao violão. O arranjo é tradicional. (Lp Veloso, Gil, Bethânia).

Feitio de oração. Samba médio interpretado por Maria Bethânia. O acompanhamento é tradicional com pequena influência de bossa nova no ritmo (bateria) e na harmonia (violão). (Lp Veloso, Gil, Bethânia).

Feitio de oração. Samba-canção. Primeira versão na voz de Maria Bethânia (Lp Maria Bethânia. RCA BBL-1339, 1965).

OSCAR CASTRO NEVES E LUVERCY FIORINE.

Onde está você. Canção interpretada por Dulce. O acompanhamento é orquestral, realizado pelo maestro Guerra Peixe com base nos procedimentos tradicionais à vertente nacionalista. (Lp Dulce).

Morrer de amor. Canção lenta, interpretada pelo Quarteto em Cy, em uníssono, com algumas passagens em contracanto nas vozes. Estilo neoclássico, sem influências jazzísticas ou quaisquer outras modernas. Arranjos de Oscar Neves e Ugo Marotta para o Lp Quarteto em Cy da Elenco, ME-33, 1966).

PEDRO DOS SANTOS

Sorongaio. Batuque estilizado. O tema, apresentado ao violão (Baden Powell), é melodioso e romântico. A peça é expressiva também pelo violento, ritmado, insistente (uma repetitiva escala descendente) e marcante acompanhamento dos tambores. Afinados em diversos planos eles fazem um duo com o violão. A estruturação harmônica é tradicional. (Lp A vontade. Elenco, ME 11, 1964).

RAPHAEL DE CARVALHO

Grileiro vem, pedra vai. Letra e música de Raphael de Carvalho, na consagrada linha rítmica fixada por Luiz Gonzaga: o baião. A tradicional sanfona são associados o piano, o contrabaixo e a bateria. Esta gravação, que conta com a participação do compositor, integra um compacto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (Compacto O Povo Canta. UNEC-001, CPC/UNE, 1962). Pelo significado deste documento, vale aqui a transcrição de toda a letra. Mais que uma resistência, ela incita ao ataque: "Oi grileiro vem/Pedra vai/De cima desse morro/ninguém sai/Construí meu barraco de madeira/Em cima deste morro p'ra morar/Vem o cão de um grileiro de rasteira/Querer meu barraco derubar/Oi grileiro vem/Pedra vai/De cima desse morro/Ninguém sai/Ao grileiro nós vamos resistir/Todo povo daqui vai descer/E uma ordem geral vai partir/Que é botar o grileiro p'ra correr").

SÉRGIO RICARDO

Barravento. É um batuque estilizado, com melodia nordestinizada. No Lp do compositor, o instrumental é constituído de atabaque, tamborim, violão, bateria, voz (do próprio compositor) e coro, em notas graves, provocando imagens sobre a pesca e o mar. ("Se barravento chegar/não vai ter peixe p'ra vender/Filho sem pais p'ra criar/Mulher viúva p'ra sofrer"). O coro desenvolve uma segunda linha melódica, estruturada no modalismo nordestino, pelo rebaixamento da sensível. Arranjo e regência de Carlos Monteiro de Souza. (Lp Um senhor talento. Elenco ME 7, 1964). A interpretação do Quarteto em Cy confere a esta composição um rit

mo de samba vivo, sincopado. Há trechos em que o piano evoca o batuque. Não se segue a tendência harmônica tradicional da interpretação de Sérgio Ricardo. A modernização dá-se em alguns trechos, pelo recurso à bossa nova através do conjunto característico (piano, contrabaixo e bateria), metais e vozes. (Lp Quarteto em Cy. Forma FM 4, 19).

O tamborim. Sérgio Ricardo imprime a esta obra traços das "batucadas de morro" cariocas. Além do instrumento homenageado, o tamborim, o arranjador Carlos Monteiro de Souza utiliza-se da cuica, agogô, violão, orquestra de cordas e sopros, bateria moderna e contrabaixo. O ritmo é de samba médio. (Lp Um senhor talento. Elenco ME-7, 1964)

Menino da calça branca. A característica carioca deste samba está na marcação tradicional, pelo contrabaixo e bateria, nas síncopes realizadas na percussão (tumbadora) e no violão e no desempenho da cuica em certas passagens. A melodia inspira-se também em motivos de ciranda, compondo com a letra o quadro de natal de uma criança favelada. Refrão: "pobre, pobre, pobre de marré de cy". (Lp Um senhor talento. Sérgio Ricardo. Elenco ME-7 EMLP-6308, 1964). A voz intimista de Sérgio Ricardo e os movimentos da flauta imprimem características de bn ao arranjo.

Fantasia da alegria. Marcha-rancho. O acompanhamento é orquestral, em estilo romântico, com ênfase nas cordas. Solo do compositor. O arranjo é de Carlos Monteiro de Souza. (Lp A grande música de Sérgio Ricardo. Philips, R765.0RL).

Terezinha de Jesus. Projeção folclórica. O tema da melodia folclórica é utilizado no estribilho entoado pelo coro. A introdução, também utilizando o tema folclórico da ciranda, é realizado no assobio e piano. Trata-se de um samba médio, bem ritmado, ao toque dos tamborins. A marcação é tradicional. A orquestração, em estilo cosmopolita, é de Carlos Monteiro de Souza. (Lp Um senhor talento. ME-7 1964). A interpretação vocal é do compositor.

Zé Bideu. É uma cantoria em ritmo de xaxado. As partes de xaxado são alternadas por recitativos do cantor acompanhado pelo órgão. A marcação é realizada à base de percussão e rasqueados, ao violão. A interpretação

vocal e o arranjo são do compositor: (Lp A grande música de Sérgio Ricardo. Philips, R765.012 L).

Zé do Encantado. Samba médio, batucado, com marcação na bateria e no violão. As harmonias são cosmopolitas. O arranjo é de Carlos Monteiro de Souza. Interpretação vocal do compositor. (Lp A grande música de Sérgio Ricardo. Philips, R765.012 L).

SÉRGIO RICARDO E FRANCISCO DE ASSIS

Brincadeira de Angola. É uma capoeira. Esta projeção folclórica tem a seção principal à base de instrumentos afros, atabaques e berimbau, alternada com outra seção em forma de canção, constituída de recitativo acompanhado de violão. Alguns segmentos são ainda estruturados sob a influência da bossa nova e outros, de roda de samba. A interpretação vocal e o arranjo são do compositor (Lp A grande música de Sérgio Ricardo. Philips R765.012 L, 1967).

No mesmo ano, o MPB4 interpreta Brincadeira de Angola em Lp da Elenco (ME 43, 1967). Há semelhanças com a estrutura do arranjo constante no Lp de Sérgio Ricardo. O MPB4, em uníssono, inicia também a peça em ritmo afro, no caso a capoeira, com acompanhamento de violão, berimbau e atabaque. A capoeira tradicional dá também lugar à influência da bossa nova, o que se nota pela participação da bateria, violão e vozes em dissonâncias. Retorna o ritmo afro, desta vez sob influência do candomblé. A este sucede novamente a capoeira, no estilo mais tradicional, com as vozes em uníssono acompanhadas do violão e percussão, com participação do berimbau e do agogô. Continuam as alternâncias rítmicas, ora sob influência da bossa nova, ora sob as formas mais tradicionais da capoeira. (Lp MPB4. Elenco ME 43, 1967).

SÉRGIO RICARDO E GLAUBER ROCHA

Corisco (Perseguição/Sertão vai virar mar). Projeção folclórica. Trata-se de vários trechos, que Nara Leão sola, da trilha musical do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). Glauber Rocha gravou "in loco"

(região do Monte Santo) cantigas de cego.

A partir destas cantigas, Sérgio Ricardo criou o Cancioneiro do Nordeste, que constitui a trilha musical do filme. Cô risco (Perseguição e Sertão vai virar mar) são cantigas em estilo nordestino, interpretadas por Nara.

A praça é do povo. Marchinha em ritmo de dobrado. As harmonias são dissonantes cujos efeitos sugerem o vozerio da multidão na praça. A interpretação é do compositor e coro em uníssono. O arranjo é também de Sérgio Ricardo. ("A praça é do povo/Como o céu é do condor/Como já dizia o poeta/Dos escravos lutador") (Lp A grande música de Sérgio Ricardo. Philips R765.012 L, 1967)

SÉRGIO RICARDO E JOAQUIM CARDOSO

Abertura. É um bumba-meu-boi, cuja versão original integrou a trilha musical da peça O Coronel de Macambira (Joaquim Cardoso). O acompanhamento dos tambores e pratos está estruturado na polirritmia que caracteriza a manifestação popular, com sobreposição de divisões binárias e terciárias de tempo compasso. Alternam-se o solista e o coro. (Lp A Grande Música de Sérgio Ricardo. Philips R 765 012 L, 1967). Esta composição é contemporânea da trilha musical de Sérgio Ricardo para o filme Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967).

Bichos da noite. É um fantástico bailado noturno em ritmo de berimbau, caxixi, tambores, cordas, sopros e coros, executando efeitos onomatopaicos. Provocando medo e espanto, inspira-se na dança de bichos lendários da mitologia guarani-afro-brasileira, como o caipora e o babau. A base rítmica, negra, estilizada, sustenta a melodia tonal e com passagens cromáticas. É também uma das peças originalmente compostas para O Coronel de Macambira. (Lp A Grande Música de Sérgio Ricardo, Philips, R 765.012 L, 1967).

SERGIO RICARDO E RUY GUERRA

Esse mundo é meu. É uma projeção folclórica. Inspirada no candomblé, a estruturação rítmica é desenvolvida nos atabaques e no violão. A interpretação vocal de Sérgio

Ricardo juntam-se as vozes femininas em uníssono. A harmonia é tradicional. ("Saravã, Ogum.../Santo guerreiro da floresta/Se você não vem/eu mesmo vou brigar"). (Lp Um Senhor Talento. Elenco ME 7, 1964). No ano seguinte ao lançamento desta primeira versão, são compostas mais três, sendo duas de Elis Regina e uma de Nara Leão. Elis Regina se faz acompanhar pelo Zimbo Trio (Lp O fino do fino. Philips P 632 . 780 L, 1965 e compacto Philips PB 365.111, 1965). Numa das versões, a apresentação do tema é realizada de forma tradicional, evocando um batuque no acompanhamento dos atabaques. Mas logo sobrevem a forma bossanovista, com ênfase no balanço e nas harmonias dissonantes do piano. A segunda versão de Elis e Zimbo Trio tem a mesma divisão: uma seção tradicional, desta vez uma canção em 6/8, lenta, com acompanhamento de violoncelo, piano e atabaques, e outra seção em bossa nova, bem ritmada, na execução de Luis Chaves (contrabaixo) Rubinho (bateria) e Amilton Godói, que desenvolve harmonias jazzísticas ao piano. Nota-se ainda a presença de fortes traços afros. A interpretação de Nara apoia-se na bateria, contrabaixo, violão e coro. É um samba médio, em equilíbrio do sincretismo entre o tradicional e o novo. O coro feminino é todo uníssono. A influência jazzística transparece nos acordes do violão. Como de costume, a voz de Nara não tem inflexões americanizadas. (Lp Opinião de Nara).

SIDNEY MILLER

Argumento - Samba médio, estruturado sob forma tradicional, Sidney Miller (voz) é acompanhado por conjunto regional composto de pandeiro, tamborim, cavaquinho e violão, acrescidos de contrabaixo, bateria e sopros: ("Ouça bemo que eu lhe digo/Vã cantar um samba antigo/Pra entender o que há de novo"). (Lp Sidney Miller. Elenco, ME 45, 1967)

Chorinho do retrato. Chorinho interpretado pelo compositor, acompanhado por conjunto regional. (Lp Sidney Miller, Elenco, ME 45, 1967).

Botequim. Samba médio, interpretado pelo compositor. A característica do acompanhamento instrumental é basicamente a do regional. (Lp Sidney Miller. Elenco, ME 45, 1967).

O circo. Marcha em estilo circense, estruturada sob formas tradicionais. No Lp de Sidney Miller (Elenco, ME 45, 1967), ele se faz acompanhar por uma bandinha. O Quarteto em Cy tem como acompanhantes o contrabaixo, a caixa, o xilofone e o órgão(?), no estilo do realejo. Melodia e letra tem um sabor folclórico ("Vai, vai, vai começar a brincadeira/tem charanga tocando a noite inteira/vem, vem, vem, ver o circo de verdade/tem,tem, tem picadeiro de qualidade") (Lp Quarteto em Cy, Elenco, ME 41, 1967).

A estrada e o violeiro. É uma projeção da forma nordestina da cantoria. Sidney Miller e Nara Leão são acompanhados de viola, sopros, triângulo, chocalhos e bateria. (Lp Sidney Miller, Elenco, ME 45, 1967).

Maria Joana. Samba tradicional. Sidney Miller é acompanhado por conjunto regional (cavaquinho, violão, flauta e pandeiro) neste samba médio. (Lp Sidney Miller, Elenco ME 45, 1967).

Marrê de cy. Trata-se de uma projeção folclórica inspirada nas cantigas de roda. As harmonias tradicionais nas vozes do Quarteto em Cy estão apoiadas no acompanhamento de violão e flauta (Lp Quarteto em Cy, Elenco, ME 41, 1967). No Lp de Sidney Miller (Elenco, ME 45, 1967) é enfatizado o estilo clássico, com arranjo para voz, viola, flauta, violoncelo e oboê (?).

A menina da agulha. Marchinha. É também uma projeção folclórica das cantigas de roda. O Quarteto em Cy (Elenco, ME 41, 1967), em arranjo que expressa uma leve influência jazzística, uma das duas versões realizadas na época. No Lp Sidney Miller (Elenco ME 45, 1967), o compositor e Nara Leão são acompanhados por contrabaixo, sopros e bateria em arranjo tradicional.

Meu violão. O MPB4 dá um tratamento de bossa nova a este samba, em andamento rápido. A orquestração, o violão, a bateria e as vozes, sob influência da música americana, na harmonia e no ritmo, deixam no entanto transparecer a marcação "quadrada" do samba tradicional. (Lp MPB4, Elenco ME 43, 1967). Na interpretação do compositor retorna o samba tradicional, em andamento médio, com acompanhamento de conjunto regional: violão, cavaquinho, pandeiro, sopros

e bateria. (Lp Sidney Miller. Elenco, ME 45, 1967).

Minha nêga. É um choro, na voz de Sidney Miller, acompanhado pelo conjunto regional (violão, cavaquinho, flauta, pandeiro e tamborim (ou toques no aro da bateria). (Lp Sidney Miller. Elenco, ME 45, 1967).

Passa, passa, gavião. Projeção folclórica da cantiga de roda homônima ("Passa, passa gavião, todo mundo é bom/ minha tristeza faz assim/sei que a tristeza vai ter fim). O compositor se faz acompanhar pelo contrabaixo, sopros, cordas e violão.

Pede passagem. Este expressivo samba recebe dois tratamentos rítmicos, o batucado e o médio, nas interpretações do compositor e de Nara Leão, respectivamente. No Lp Sidney Miller (Elenco ME 45, 1967), o violão, o contrabaixo, e os sopros, estes com apoio rítmico no surdo (?), pandeiro, bateria e tamborim (?). No Lp Nara Pede Passagem (Philips P632787 L, 1966), a cantora entrega a melodia ao canto coletivo. O instrumental é típico das tradicionais "batidas", com surdo, tamborim, reco-reco, pandeiro e caixa de fósforo, em andamento médio. ("Chegou a hora da escola de samba sair/deixar morrendo no asfalto uma dor que não quis/Quem não soube o que é ter alegria na vida/tem toda a avenida pra ser muito feliz/Ah! arrasta a felicidade pela rua/esquece a quarta-feira e continua/(...) Vai, balança a bandeira colorida/pede passagem para viver a vida").

Redenção. Peça inspirada nos cânticos de igreja. É do gênero sacro, com a introdução executada por voz (solo), coro feminino (Quarteto em Cy?) em uníssono e harmonium. Com a entrada do MPB⁴ alternam-se trechos em uníssono e trechos harmonizados no coro misto. No acompanhamento instrumental, em estilo religioso tradicional, são incluídos ainda o contrabaixo, o triângulo e a bateria.

TOM JOBIM

Samba do avião. Expressiva peça instrumental, estruturada na harmonia tonal tradicional. O violão (Baden Powell) dialoga com o tamborim, que parece desenvolver uma linha melódica em decorrência da variada gama de sons, em altura e timbre, dele extraídos (Lp A vontade. Elenco, ME 11, 1964).

TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES

Garota de Ipanema. Samba rápido, na vertente da "bossa nova nacionalista". O solo de violão é de Baden Powell que, em determinado momento, restringe-se a acompanhar a flauta e realiza encadeamentos basicamente tradicionais. Os intervalos melódicos desta composição, uma das mais significativas dos primórdios da bossa nova, caracterizam-se pela sua extensão e dissonância. O acompanhamento é de bateria e contrabaixo. (Lp À vontade. Elenco, ME 11, 1964).

Canção em modo menor, Estrada branca, Derradeira primavera, Canção do amor ausente, Soneto da separação e Eurídice. Canções interpretadas por Dulce Nunes. A orquestração é do maestro Guerra Peixe, na linha das escolas nacionalistas, sem concessões ao cosmopolitismo e modernismo. (Lp Dulce).

CONCLUSÃO

A MÚSICA DE PROTESTO, COMO MOVIMENTO HISTORICAMENTE DETERMINADO, É UMA FORMA DE EXPRESSÃO DE PROJETOS POLÍTICO-IDEOLÓGICOS CONSTITUÍDOS SOB A "ALIANÇA DE CLASSES" NA DEMOCRACIA NACIONALISTA E POPULISTA. EMERGENTE DE SETORES DA PEQUENA-BURGUESIA, CARACTERIZA-SE PELA INCIPIENTE PARTICIPAÇÃO DA CLASSE OPERÁRIA. AS FORMAS DE LINGUAGEM MAIS REPRESENTATIVAS DA MÚSICA DE PROTESTO - O FOLCLORISMO E OUTROS PROCESSOS DE VALORIZAÇÃO E UTILIZAÇÃO DA(S) SINTAXE(S) MUSICAL(IS) DAS CAMADAS POPULARES DO CAMPO E DA CIDADE, MANTIDAS AS TRADICIONAIS CORRENTES ESTÉTICAS NEO-CLÁSSICAS E NEO-ROMÂNTICAS - SÃO ORGANIZADAS EM MOMENTOS DE INTENSO "IMEDIATISMO POLÍTICO" QUE ENVOLVE OS PROJETOS DE ARTE REVOLUCIONÁRIA. TAIS FORMAS DE LINGUAGEM DA MÚSICA DE PROTESTO SÃO AINDA REDEFINIDAS EM DECORRÊNCIA DA DESARTICULAÇÃO DOS PROJETOS DE ARTE REVOLUCIONÁRIA PELO REGIME MILITAR INSTAURADO A PARTIR DO GOLPE DE ESTADO DE 31 DE MARÇO DE 1964. NOS ANOS 65/66, INICIA-SE O PROCESSO DE REVISÃO DO MOVIMENTO FRENTE ÀS CONTRADIÇÕES DA PRÓPRIA MÚSICA DE PROTESTO E À ESCALADA DAS "PARADAS DE SUCESSO" MUSICAIS DA "INDÚSTRIA CULTURAL" ORIENTADA E AMPLIADA PELO MODELO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DA ECONOMIA.

Apresentamos a seguir, de forma sucinta, cada uma das seções constituintes da conclusão acima exposta.

A MÚSICA DE PROTESTO, COMO MOVIMENTO HISTORICAMENTE DETERMINADO, É UMA FORMA DE EXPRESSÃO DE PROJETOS POLÍTICO-IDEOLÓGICOS CONSTITUÍDOS SOB A "ALIANÇA DE CLASSES" NA DEMOCRACIA NACIONALISTA E POPULISTA:

A música de protesto foi um movimento socialmente ne-

cessário e determinado. Diante disto é ilusão lamentar a perda da interpretação camerística, intimista, ou de quaisquer outros elementos estruturais da composição e interpretação musical fixados pela bossa nova e que encontraram sentido na conjuntura anterior à da música de protesto. O grito, a voz aberta, a voz "do povo" ou inspirada nas formas de cantar do "povo" se faz necessária, contra quaisquer veleidades esteticistas. Há uma dimensão da arte que não é autônoma em relação aos movimentos político-ideológicos, mas sua presa fácil e expressão necessária. E esta relação nenhum movimento social é capaz de destruir. São determinações sociais mais amplas e profundas comumente despercebidas pelos movimentos esteticistas. Compreende-se assim, como movimento determinado, tanto a negação do uso da guitarra elétrica, no movimento de protesto, quanto a aceitação do uso deste mesmo instrumento em outra conjuntura, como a atual. O relativo ou total fechamento do movimento musical nacionalista, frente a certas correntes musicais difundidas pelo imperialismo, como o jazz ou o rock, é definido sob a determinação dos movimentos político-ideológicos. A vanguarda política de uma determinada época corresponde uma vanguarda musical. A vanguarda política da última etapa da democracia nacionalista e populista corresponde o movimento do que se convencionou chamar de música de protesto. Assim, a definição da música de libelo social não se dá no plano estritamente musical, independentemente da instância político-ideológica, mas sim sob a determinação desta. Da mesma forma, sua transformação não se define no plano estritamente musical mas sob a determinação das transformações da superestrutura. Esta é uma lei de funcionamento da sociedade que está na base da afirmativa de Gramsci, quando adverte que não se trata de lutar por uma nova arte, mas por uma nova concepção do mundo. A uma nova visão do mundo corresponde uma nova arte. Assim se explica a origem e superação de determinados padrões de composição que marcam o surgimento da bossa nova. Tais padrões, como expressão de formas de pensamento nacionalista de caráter liberal-burguês, transformam-se a partir de orientações socialistas diversas, desde a cristã à materialista-dialética, disseminadas nos movimentos constituidos sob a "aliança de classes." A música de protesto não teria se constituído fora das orientações socialistas que, elaboradas nas organizações e partidos de esquerda, adquirem hegemonia

na condução dos movimentos da cultura e da arte. E com a derrota do projeto socialista, as novas condições impostas pelo Estado militar - que insere definitivamente a economia nacional no capitalismo de escala mundial - levam à redefinição da música de protesto. A música de protesto rearticula-se não só em função do antagonismo ao Estado, que antes a promovia, mas também por força do questionamento e revisões radicais que os grupos de esquerda fazem em torno de suas teorias e práticas desenvolvidas até a derrota de 64. Sob o primeiro mandato do regime militar (Castelo Branco, 15.4.64 a 15.4.67), a música de protesto constitui uma forma de expressão das forças democráticas e nacionalistas, contra a ditadura associada ao imperialismo, cuja expressão maior, no plano musical, é o rock e sua versão brasileira, o iê-iê-iê da Jovem Guarda.

Quanto aos princípios do projeto(s) socialista(s) de arte revolucionária, há uma certa unidade de pensamento entre as organizações que lideram movimentos e centros de cultura e de arte popular. Há um consenso em torno da cultura e da arte como instrumentos da luta revolucionária. O que difere é a forma de conceber a cultura e a arte popular e o seu papel no processo revolucionário. O documento AP/Cultura Popular (1963), de filosofia idealista, coloca a música e outros "instrumentos" como meios de conscientização, politização e organização do povo. Refere-se às manifestações concretas do povo, o que, no caso da música, trata-se de "música folclórica e popular." Para o CPC de Belo Horizonte, "não é válida a confusão de cultura popular com folclore e arcaísmos. Não se trata de desenterrar expressões tradicionais que caducam ou perpetuam meios pobres de comunicação. São formas estáticas e pobres (na sua maioria) que refletem uma compreensão mágica do mundo, vez que apresentam soluções mágicas para o problema do homem." (1) Para este CPC, a cultura popular tem um papel de "instrumento de transformação", visando a tomada do poder. A "criação cultural autêntica e livre" é uma perspectiva a longo prazo, condicio

(1) FÁVERO, Osmar (Org.). CPC de Belo Horizonte: o que é cultura popular. In: _____. Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 85-6.

nada à tomada do poder. O CPC da UNE, em seu Manifesto(1963), vê "nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular". Mas a arte do povo é concebida como expressão de uma "ingênua inconsciência" (...), suas "formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência." "Povo" aqui é definido como "comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização". Sua arte é "desprovida da qualidade artística"... O mesmo se aplica à arte popular, cujo público é constituído pela população dos centros urbanos: "mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte." Mas é deste povo "fenomênico" que o CPC propõe a construção do povo em "essência." A leitura do Manifesto não permite inferir que seu objetivo seja "levar a cultura ao povo", cultura em sentido antropológico. Cultura popular, no caso, é a cultura do ponto de vista do CPC, ou seja "todas as atividades relativas à formação da consciência política ativa das massas"(...) com o objetivo de elevar o nível de compreensão e atuação política da massa..." Todas as formas de cultura popular "servem ao mesmo propósito último, que é a educação revolucionária das massas"(2). Os princípios filosóficos do Manifesto, no caso, estão inspirados em Lenin, quando este teoriza sobre a consciência "introduzida de fora". Esta é uma questão central, em torno do papel da vanguarda cultural e da capacidade de pensar das massas. Como no pensamento leninista, o CPC critica a superestimação da capacidade de pensar das massas. Nega a espontaneidade do movimento operário e afirma que "a cultura popular significa, nesse sentido, uma doação de cima para baixo..."(3). Surge aqui o outro lado da questão. No desenvolvimento da cultura popular, exige-se que a vanguarda se incorpore, organicamente, ao modo de vida da massa, às idéias, às

(2) ESTEVAM, C. A questão da cultura popular. In:FAVERO,O.(org.). Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 39.40-5.

(3)idem, p. 46.

crenças, aos valores, aos costumes que são a vida do povo e que formam um conjunto contraditório, confuso, alienado, mas real. Desta vez, é em Mao Tsé-Tung que o CPC busca o ponto de partida. Para o revolucionário chinês trata-se mesmo de "mudança de sentimentos, mudança de uma classe para outra." (4) "Para chegar a essa identificação, é necessário aprender conscienciosamente a linguagem das massas." (5) Mas o CPC prefere não adotar o pensamento de Mao quando este trata da "linguagem viva e rica das massas populares." O CPC não concebe a linguagem da "arte do povo" e a "arte popular" como "viva e rica." A sensibilidade estética do povo é "embotada." Mas por uma necessidade de apreensão da cultura pelas massas, o CPC propõe aos seus artistas a pesquisa e o auto-ades- tramento na sintaxe das massas.

Que a cultura e a arte popular é um instrumento de luta, este é um princípio consensual. Porém, certas organizações, como a AP, parecem não aceitar as atribuições que o CPC/UNE dirige à arte do povo como de "ingênua inconsciência" e nem mesmo a concepção da "doação de cima para baixo." No campo da arte, a AP estabelece como objetivo fundamental a busca no próprio povo do "sentido puro de sua arte, valorizando-a e interpretando-a." No caso da música, pela valorização da música folclórica e popular. Considerado o povo não só como receptor mas principalmente como criador de expressões culturais, o movimento de cultura popular "deverá promover a elaboração da cultura com o povo, fazendo-o participante da comunidade cultural, e não criar uma cultura para o povo." (6)

EMERGENTE DE SETORES DA PEQUENA BURGUESIA, CARACTERIZADA-SE PELA INCIPIENTE PARTICIPAÇÃO DA CLASSE OPERÁRIA.

Não há participação da classe operária no agenciamento e

(4) TSÉ-TUNG, Mao. Intervencões nos colóquios de Ien-an sobre literatura e arte. Maio de 1942. In: Obras escolhidas. São Paulo. Alfa-Omega, 1979, tomo III, p. 102.

(5) idem, p. 101.

(6) Cultura Popular. In: FAVERO, O. (org.), op. cit., p. 24

organização das manifestações da música de protesto representada pelo repertório constituinte do objeto deste estudo. Não temos conhecimento de produções realizadas por iniciativa de organizações de trabalhadores e que tenham circulado como mercadoria, como se dá com a música de protesto difundida no teatro, no cinema e no disco. Há sim participação de trabalhadores manuais do campo e da cidade no processo da composição e interpretação musical integrante do movimento de protesto. No entanto, o agenciamento e organização das manifestações são de iniciativa de intelectuais e artistas independentes e/ou organizados através de suas entidades estudantis, culturais e profissionais. O projeto de atuação junto às massas, no campo da cultura popular e de cada um dos seus setores como "fronts" da luta político-ideológica de classe, surge nos anos 61/2 no bojo dos movimentos e centros de educação e cultura popular. É notório o esforço da vanguarda política no sentido de que as massas trabalhadoras desenvolvam através de suas próprias organizações e de forma mais ou menos autônoma, a cultura e a arte revolucionária. Os projetos de arte revolucionária não sobrevivem no entanto mais de três anos. Tão logo começam a se esboçar e adquirir corpo junto a algumas organizações de classe dos trabalhadores, sobrevivem o golpe de março de 64, obstruindo e impedindo o trabalho de articulação entre os setores "intermediários" e os trabalhadores do campo e da cidade. A participação destes trabalhadores adquire assim uma forma basicamente passiva e indireta na música de protesto, ou seja, suas melodias, ritmos, harmonias e demais elementos de estruturação e interpretação constituem "matéria prima" e fonte de inspiração principal no ato de composição e na formação do repertório da música "engajada" e "revolucionária" dos setores médios.

AS FORMAS DE LINGUAGEM MAIS REPRESENTATIVAS DA MÚSICA DE PROTESTO - O FOLCLORISMO E OUTROS PROCESSOS DE VALORIZAÇÃO E UTILIZAÇÃO DA(S) SINTAXE(S) MUSICAL(IS) DAS CAMADAS POPULARES DO CAMPO E DA CIDADE, MANTIDAS AS TRADICIONAIS CORRENTES ESTÉTICAS DO NACIONALISMO MUSICAL, O NEO-CLASSICISMO E O NEO-ROMANTISMO - (...):

Comprovando a hipótese inicial, chegamos à conclusão, pela análise das representações e pela análise morfológica do repertório musical veiculado pelo teatro, o cinema novo e o disco, de que a música de protesto, como expressão do nacionalismo e do populismo, consiste basicamente no processo de:

estruturação musical realizada e interpretada por músicos da pequena-burguesia, com ampla utilização de temas, fragmentos de temas, constâncias melódicas, rítmicas, harmônicas e formas de combinação instrumental encontradas no patrimônio musical dos trabalhadores manuais do campo e da cidade.

Esta vertente, já extensamente exposta no item 2.2. do capítulo II, baseia-se naquele caminho apontado por Mário de Andrade: o da música popular (identificada principalmente com o folclore) como inspiração. Estão aí representadas nas partituras de um grande elenco de músicos (compositores, arranjadores/orquestradores e intérpretes) as constâncias musicais mais características das classes populares. É riquíssimo o repertório, construído à base de procedimentos melódicos, rítmicos, harmônicos e instrumentais das classes populares segundo suas variadas formas de expressão: samba, modinha, cantigas e cantorias, marcha, marcha-rancho, embolada, choro, baião, valsa, cantos religiosos, rezas de defunto, xaxado, seresta, ciranda, toada, capoeira, candomblé e bumba-meu-boi.

Notável é a contribuição dos compositores eruditos, como Guerra Peixe, que desenvolve a teoria e a prática do modalismo nordestino, com base em pesquisas realizadas "in loco", bem como de modos "negros", "cariocas", etc. As correntes estéticas consagradas no movimento da música de protesto são basicamente as mesmas que, desde o início do século, vem expressando certas linhas de pensamento nacionalistas das democracias burguesas e orientações inspiradas no realismo socialista. As principais correntes são o neo-classicismo e o neo-romantismo. Quanto às correntes vanguardistas, estas geralmente não refletem os princípios daquelas linhas de pensamento e são portanto negadas, como é o caso do do-

decafonismo e as correntes experimentalistas.

Os compositores e maestros mais representativos da escola nacionalista, com maior ou menor participação direta na música de protesto, até 66/7, são Guerra Peixe, Geni Marcondes, Lindolfo Gaya e Radamés Gnattali. Outros compositores, como Vila Lobos, Camargo Guarnieri e Heckel Tavares, são também incluídos no repertório do Cinema Novo, em íntima associação com o projeto da música de protesto. É importante observar como as obras dos compositores nacionalistas vinham recebendo a aprovação e o incentivo de órgãos representativos do realismo socialista, como a revista Para Todos.⁽⁷⁾ Uma das obras mais expressivas do neo-classicismo nacional, em associação com o repertório da música de protesto, é certamente a ária das Bachianas nº 5 incluída por Glauber Rocha em Deus e o Diabo na Terra do Sol, ao lado do cancionário nordestino de Sérgio Ricardo. Nesta obra de 1938-1945, Vila Lobos recorre aos processos contrapontísticos de J.S. Bach em suas harmonias e orquestração. As Bachianas expressam ainda a influência do romântico Brahms, do nacionalista húngaro Bela Bartok, passando por Ravel e Milhaud. Uma das características do neo-classicismo é a utilização da suite, manifesta nas Bachianas e outras obras incluídas no Cinema Novo, como a Suite Vila Rica de Camargo Guarnieri.

As demais vertentes de estruturação musical tem seu desenvolvimento mais limitado em decorrência dos fatores expostos acima. É o caso do processo que implica na participação direta dos trabalhadores:

a estruturação musical realizada e interpretada pelos próprios trabalhadores inseridos na esfera do trabalho manual e/ou da cultura musical produzida nesta esfera.

No teatro, este processo atinge seu ponto máximo com a participação de representantes dos trabalhadores, como João do Vale e Zé Ketí. O mesmo acontece no disco, também com João do Valle, Zé Ketí e o conjunto A Voz do Povo, entre outros. No cinema é que se dá a maior participação, através principalmente do cinema verificado, como em Memória do Cangaço, em que a trilha musical é dos

(7) Órgão do Partido Comunista Brasileiro nos anos 50.

cantadores improvisadores José Canário e João Santana, eles próprios compositores e intérpretes. Outra vertente é a da:

estruturação musical realizada, no plano melódico, pelos trabalhadores manuais, anônimos ou não, com tratamento harmônico-instrumental (arranjos, orquestrações) e interpretações a cargo de músicos da pequena-burguesia.

Nesta vertente é pequeno o repertório vinculado ao teatro: algumas peças de Liberdade, Opinião, Morte e Vida Severina e A criação do mundo segundo Ari Toledo. No cinema, é significativo o trabalho de Radamés Gnattali, Geni Marcondes, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e Villa Lobos, mestres da música "erudita" da Escola nacionalista responsáveis pela direção musical e orquestrações de melodias folclóricas e de compositores urbanos das classes populares. É no disco que se dá a mais ampla participação dos músicos de "classe média" como intérpretes de composições dos trabalhadores manuais. O trabalho mais notável é o de Nara Leão que dedica 40% do seu repertório às criações do "povo". Além desta "musa do protesto" sobressaem o Quarteto em Cy, Thelma Soares, Elisete Cardoso, Baden Powell e Sidney Miller. É interessante observar que Geraldo Vandré não tenha se dedicado a esta linha. Sendo talvez o compositor e cantor mais consagrado como representante da música de protesto, ele não forma repertório com músicas das classes populares. Seu trabalho concentra-se na vertente principal do movimento referida acima.

(...) SÃO ORGANIZADAS EM MOMENTOS DE INTENSO "IMEDIATISMO POLÍTICO" QUE ENVOLVE OS PROJETOS DE ARTE REVOLUCIONÁRIA:

A música de protesto caracteriza-se pela primazia do conteúdo sobre a forma. O conteúdo popular é o determinante. A forma é sacrificada em sua relativa autonomia, principalmente na etapa nacional-desenvolvimentista, pela utilização da música como "instrumento de conscientização, politização e organização do povo" (AP, 1963), como atividade relativa "à formação da consciência política ativa das massas" (CPC, 1963), com o objetivo da "tomada do poder" (AP, 1963), com o propósito último, que é a educação revolucionária

das massas" (CPC, 1963). Carlos Estevam, em entrevista recente, confirma e justifica a orientação dada à cultura naquela conjuntura: "Se não fosse para isso, por que diabo fomos fazer justamente o CPC e não uma empresa qualquer - de teatro, de cinema, de publicações - uma empresa qualquer que nos desse dinheiro e a oportunidade de fazer arte pela arte, protegidos pelo direito à liberdade que é concedido aos criadores no campo da estética?"⁽⁸⁾

As questões colocadas pela literatura atual em torno do "despotismo político" sobre a estética, da pobreza estética da "arte panfletária," do elitismo das propostas "didáticas," "conscientizantes," etc., etc., não são questões novas, mas já constituídas no bojo dos movimentos de cultura popular dos anos 60. Na literatura atual, comete-se frequentemente um desvio de análise e crítica, reduzindo a música de protesto e outras manifestações artísticas ao esquematismo a serviço da política. Tal crítica é relativamente procedente quando se observam certas contradições e limitações do movimento, principalmente quando se tem como objeto as formas de pensamento. Mas torna-se distorcida quando trata genericamente todas as manifestações. Embora esteja fora dos nossos propósitos a avaliação estética, constatamos um alto nível de elaboração estética em muitas obras compostas em circunstâncias de "imediatismo político." Da mesma forma, podemos constatar a qualidade estética de trabalhos artísticos realizados no âmbito de movimentos de conotação político-ideológica burguesa e mesmo fascista imediatista. Há uma passagem do show Liberdade, Liberdade em que se toca na relação entre estética e tirania. Nara Leão e coro interpretam Cara al sol, hino dos falangistas, grupo de direita da Guerra Civil Espanhola. Ao término do hino, Paulo Autran faz esta advertência: "por tanto, cuidado. As tiranias também compõem belas canções."

Repetindo A.S. Vázquez, "a partir do momento em que a luta adota as formas mais diretas e violentas, as exigências políticas que se põem ao artista tomam um caráter mais imperioso."⁽⁹⁾ A

(8) ESTEVAM, Carlos. História do CPC. Depoimento de Carlos Estevam, primeiro presidente do CPC, ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea, em outubro de 1978, mimeo., p. 13.

(9) VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. Vanguarda artística e vanguarda política. In: Cultura e revolução. O congresso cultural de Havana. Coimbra, Centelha, 1977, p. 73.

música de protesto é um movimento que reflete o imediatismo da luta político-ideológica na última etapa do projeto nacional-desenvolvimentista e nos primeiros anos do regime militar.

TAIS FORMAS DE LINGUAGEM DA MÚSICA DE PROTESTO SÃO AINDA REDEFINIDAS EM DECORRÊNCIA DA DESARTICULAÇÃO DOS PROJETOS DE ARTE REVOLUCIONÁRIA PELO REGIME MILITAR INSTAURADO A PARTIR DO GOLPE DE ESTADO DE 31 DE MARÇO DE 1964. NOS ANOS 65/66 INICIA-SE O PROCESSO DE REVISÃO DO MOVIMENTO FRENTE ÀS CONTRADIÇÕES DA PRÓPRIA MÚSICA DE PROTESTO E À ESCALADA DAS "PARADAS DE SUCESSO" MUSICAIS DA "INDÚSTRIA CULTURAL" ORIENTADA E AMPLIADA PELO MODELO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DA ECONOMIA:

Já em 1969 Gilberto Velho, um dos pioneiros da Sociologia da arte no país, registra a "alteração radical" ocorrida entre os períodos anterior e posterior ao golpe de 64: "...A arte segue levantando os grandes problemas nacionais. Mas não é mais uma mera continuação do que se fazia no início da década de sessenta. Houve alteração radical. Anteriormente, no início do Cinema Novo, com o CPC, etc., o problema não era apenas que a arte estivesse preocupada com a política. Ela, em grande parte, como dissemos, continua mais do que nunca com esta preocupação. O problema era que o que se fazia estava mais ou menos diretamente ligado a instrumentos políticos, de certa forma a serviço de programas políticos que, como se acreditava na época, tinham possibilidade de se tornarem efetivos. A derrota altera a situação. O desaparecimento de uma série de instrumentos antes existentes libera, de certa forma, a arte dos seus compromissos políticos mais imediatos. Os problemas políticos passam, gradativamente, a ser examinados sob ângulos diferentes e de forma mais complexa." (10)

As questões sobre a forma e o conteúdo são retomadas a partir de 1965 (no segundo ano do governo Castelo Branco), já desestruturadas todas as bases da "política de massas," quando já não é mais possível desenvolver práticas revolucionárias junto

(10) VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da arte, IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 11/12.

aos trabalhadores do campo e da cidade. Os compositores e intérpretes de formação ideológica e musical ocorrida na democracia populista são levados a redefinir certas orientações constituídas no período anterior. A impossibilidade das práticas revolucionárias junto aos trabalhadores, na conjuntura da censura e da repressão, provoca um processo de afastamento da arte em relação ao imediatismo político." Observe-se ainda que a "indústria cultural" propaga-se rapidamente. A manipulação da percepção musical das massas, sob a égide do capitalismo em escala mundial, realiza-se através do largo emprego de novos recursos técnicos (eletrônicos, etc.) e novas formas de linguagem, como a música "pop." A internacionalização da economia e da cultura - como fatos irreversíveis - colocam em cheque as bases musicais da música de protesto em sua origem. A música de protesto redefine-se, apresentando os primeiros sinais de abertura frente às novas técnicas, ao uso da TV (até então era considerado hostil não só o conteúdo mas também o meio), e às novidades musicais, como a introdução da guitarra. Tal abertura explica-se não como um processo estético subjetivo, mas objetivo, determinado pelas novas condições econômicas e sociais. Nesta conjuntura altera-se rapidamente a própria base folclorística da música de protesto. A intensa modernização e o rápido desenvolvimento das forças produtivas levam a cultura popular a estados cada vez menos folclóricos. A antiga noção de "povo" é redefinida a partir da transformação das relações de produção sob o modelo econômico definido pelo regime militar-autoritário. O que se concebia como "povo", quanto ao conjunto das camadas sociais tradicionais, nos anos 60, já começa a perder validade no final desta década. Trata-se de um processo sobre o qual Octávio Ianni, dez anos mais tarde, faria a seguinte observação:

"O que está ocorrendo é a formação, amadurecimento, desenvolvimento de classes sociais. Isto é: o caboclo da moda de viola, o caboclo da festa de São João, o caboclo dos contos, causos e histórias, esse caboclo está em extinção. Ele está se transformando em proletário rural, assalariado permanente ou temporário, bôia-fria, num mundo rural, ou então foi para a cidade

de. Está indo para a cidade. Está se transformando em lúmpen na cidade; ou então operário industrial, o perário nos serviços, e assim por diante. Está havendo um desenvolvimento das relações sociais de produção na cidade e no campo que tem provocado a dissoluçãõ deste povo dos nossos amores, da nossa ilusão. Acho que esse povo está em processo de rápida extinção. Vale a pena trabalhar com ele para conhecer como ele é no momento, quais são as suas maneiras de ser, de pensar, de trabalhar, de criar, mas reconhecendo, preliminarmente, que é uma espécie que está em rápida extinção, por causa do desenvolvimento das relações de produção de tipo capitalista, por causa do divórcio acelerado entre trabalhadores e propriedade dos meios de produção. Está em causa a dissolução do campesinato, dos vários campesinatos existentes no Brasil. É um processo acelerado. Isto é, o campesinato que, no fundo, no que diz respeito ao povo no âmbito rural, é a matriz fundamental, esse campesinato, que misturou a escravidão, negros, índios e caboclos e que tem uma fabulosa sabedoria do mundo, está em processo de acelerada dissolução, devido ao desenvolvimento das relações capitalistas no campo. Se é assim, temos que lidar com a idéia de povo, reconhecendo que estamos lidando com um elemento que está perdendo categoria histórica; está caindo na categoria de remanescentes, resquícios, elementos secundários na estrutura da sociedade. Estes elementos podem levar mais um século ou mais dois séculos para se extinguir, inclusive podem nunca se extinguir, mas perderão o sentido, ganharão outro significado. Aliás já estão ganhando."(11)

A abertura da música de protesto não pode no entanto ser atribuída a veleidades esteticistas, como as do formalismo

(11) IANNI, Octávio. Cultura do povo e autoritarismo das elites (texto-comentário) In: VALLE, Edênio e QUEIROZ, José J., orgs. A cultura do povo. 2. ed. São Paulo, EDUC, 1982. p. 137-8.

das vanguardas não comprometidas com o vanguardismo político. Certos princípios de arte "evolutiva" são próprios do pensamento estético burguês e não encontram apoio na teoria do materialismo dialético. Na transformação da música de protesto, apontamos especialmente para as concepções engendradas por compositores que mantêm um certo grau de aproximação com a vanguarda política. É o caso de Sidney Miller, compositor e sociológico que, já no último ano da música de protesto, posiciona-se pela "assimilação da informação técnica do produto importado para ser utilizada no trabalho de revitalização da nossa cultura musical."⁽¹²⁾ Sidney Miller discorda do purismo nacionalista, que coloca nossa cultura à parte das informações do produto importado. Para ele, este caminho tende a ser sufocado pelo produto de consumo de massa. Por outro lado, um terceiro caminho, que coloca em primeiro plano a necessidade de nivelar o produto nacional ao estrangeiro, leva apenas "à destruição de valores tradicionais, sem nada repor", representando mais uma vitória do mecanismo comercial. Repetindo o pensamento de Sidney Miller, o mundo "subdesenvolvido", a periferia do capitalismo, "ainda tem uma mensagem a ser transmitida."

A atualidade da música de protesto reside na permanência e desenvolvimento das formas de compromisso entre a vanguarda musical e a vanguarda política de nossos dias, na intensa articulação entre os setores médios e as classes populares e no reconhecimento, valorização e elevação das formas de expressão musicais das diversas culturas das camadas populares. No interesse das classes populares deve-se levar em conta não só as tradicionais formas vivas de expressão musical já consagradas e incorporadas ao seu patrimônio musical, de caráter nacional e popular, bem como as decorrentes do seu processo de mudança, frente às novas informações musicais, consideradas à luz dos critérios da vanguarda estética e da vanguarda política organicamente integra

(12) MILLER, Sidney. Os festivais no panorama da música popular brasileira. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, nº 17, Ano IV, jan. fev. 1968, p. 243.

das. Por um lado, o movimento político de vanguarda dá origem ou encontra expressão em determinadas tendências musicais as quais é necessário identificar e incentivar, dispensando-se as práticas impositivas sobre a criação musical. Por outro lado, a liberdade de criação musical é uma conquista da humanidade, no campo da liberdade em geral. É neste campo que a vanguarda política encontra suas formas mais representativas. Paradoxalmente, é no campo livre da expressão musical que também se desenvolvem as formas musicais representativas da dominação social. Seguindo o caminho instaurado concretamente pelo movimento da música de protesto, livremente escolhido pelos seus músicos participantes, a música nacional e popular será sempre aquela que estiver à procura de uma linguagem comum com a vanguarda político-revolucionária do seu povo, em cada momento histórico.

ANEXO

1. Música Viva: manifesto de 1946.....	471
2. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. Camargo Guarnieri. 1950.....	475
3. Carta-resposta de Koellreutter a Camargo Guar- nieri. 1950.....	481
4. Progresso em música. Cláudio Santoro. 1951.....	485
5. O subdesenvolvido. Carlos Lyra e Francisco de Assis. 1962.....	495
6. Música Nova: manifesto de 1963.....	499

1. MÚSICA VIVA

MANIFESTO 1946

Declaração de Princípios

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida.

"MUSICA VIVA" compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

"MUSICA VIVA" refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

"MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, pro

põe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-elétricos.

"MÚSICA VIVA" estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

"MÚSICA VIVA" repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que a tendência "arte pela arte" surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e a super-estrutura dela.

"MÚSICA VIVA", adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

"MÚSICA VIVA" acredita no poder da música como linguagem substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

"MÚSICA VIVA" acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

"MÚSICA VIVA", compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação ar-

tístico-social do povo.

"MÚSICA VIVA", compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo "MÚSICA VIVA", acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1946.

== CAMARGO GUARNIERI ==

CARTA ABERTA
AOS
MÚSICOS
E
CRÍTICOS
DO
BRASIL

1950

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por ideias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo — corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música — tomei a resolução de escrever esta carta-averba aos músicos e críticos do Brasil.

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressista da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgrazadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebriada e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilamente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música — é tudo o que quiserem — mas não é música! É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores mediocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo.

6-1-82

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclôre (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranoicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um folclôre musical dos mais ricos do mundo, quasi que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdruxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são "originais", "modernos" e "avançados" e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica — expressão viva do nosso caráter nacional — à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autonomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não eram estas sábias palavras de Glinka: "... a música, cri-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos..." (que vale para nós também) — e muito menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honegger sobre o dodecafonismo: "... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado..."

Mas o que pretende, afinal essa corrente anti-artística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?

Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quasi todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica; pretendendo ignorar ou desprezar a ~~lenda~~ do povo brasileiro e as condições particulares do seu desenvolvimento, o dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especificamente nacionais da nossa música; desseminalando entre os jovens a «teoria» da música de laboratório criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que consegue produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que «o nosso país é muito atrasado»; que estão «escrevendo música para o futuro» ou que «o dodecafonismo não é *ainda* compreendido pelo povo porque a sua obra não é suficientemente divulgada...»

É necessário que se diga de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisaria ser dita a respeito do Dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, neste momento, é conivência com a contrafação dodecafonista. É esse o motivo porque este documento tem um caráter pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico.

São Paulo, 7 de Novembro de 1950.

Camargo Guarnieri

(Qualquer pronunciamento ou notícia sobre esta carta, é favor dirigir

a: CAMARGO GUARNIERI — Rua Melo Alves, 446 — São Paulo — Brasil)

3. CARTA-RESPOSTA DE KOELLREUTTER A GUARNIERI

"Consciente de minhas responsabilidades perante a nova geração de compositores, em especial diante daqueles que me foram confiados, e perante o país a cujo desenvolvimento cultural venho dedicando todos os meus esforços profissionais, movido ainda pelo profundo respeito que tenho pelo espírito criador do homem e pela inabalável fé na liberdade do pensamento, venho responder, de público, à "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" que o sr. Camargo Guarnieri fez publicar, com data de 07 de novembro de 1950.

Vejamos de início o que é o tão falado Dodecafonismo, atacado pelo sr. Camargo Guarnieri com tanta veemência e com uma terminologia pouco apata a um documento artístico. Dodecafonismo não é um estilo, não é um tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo. Não tende, por um lado - como toda outra técnica de composição - outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor.

Ela não é mais nem menos "formalista", "cerebralista", "anti-nacional" ou "anti-popular" que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo "atribua valor preponderante à forma ou despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade"; que "lhe arranque o conteúdo emocional"; que "lhe desfigure o caráter nacional" e que possa "levar à degenerescência do sentimento nacional". O que leva à "degenerescência do sentimento nacional", o que se torna um "vício de semi-mortos" e "um refúgio de compositores medíocres" e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo

contrário, é fonte de sucessos fáceis e improvisações, é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de "sensação", próprio ao homem primitivo e à criança, e que, com as suas formas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética.

Entende-se por formalismo a conversão da forma artística numa espécie de autosuficiência. Ao contrário do que afirma o sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não tem saído, nestes últimos anos, nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma "política de degenerescência cultural" e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma e que jamais desprezaram o folclore de sua terra, estudando-o e assimilando-o em sua essência. Esses jovens dodecafonistas brasileiros desbravam as regiões do inexplorado à procura de uma nova realidade na arte. Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical.

É verdade que essa música, apesar de toda a sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característicos de uma crise que resulta do conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes. E é justamente nisso, no alto grau de veracidade e no realismo de sua arte, que consiste o valor humano e artístico do trabalho desses jovens compositores.

Quanto aos conceitos finais dos últimos parágrafos da Carta Aberta do sr. Camargo Guarnieri, não merecem resposta por serem incompetentes e tendenciosos. Em lugar de demagogia falaciosa de sua carta, o sr. Camargo Guarnieri deveria ter feito uma análise serena e limpa dos problemas relativos aos jovens musicistas do Brasil, se é que realmente isto lhe interessa. O nacionalismo exal

tado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens.

A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista. H. J. Koellreutter. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1950" (*)

(*) Transcrita de NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo, Ricordi, 1981, p. 123-5. Publicada originalmente na Folha da Tarde, Porto Alegre, 13 de janeiro de 1951

4. PROGRESSO EM MÚSICA (*)

Cláudio Santoro

Se a sociedade socialista constitui um progresso sobre a capitalista, se a classe proletária é a classe revolucionária, é necessário que a arte reflita os anseios da nova classe para que seja uma arte progressista. Convém lembrar esta frase de Stalin para melhor fundamentar este pensamento: "Não devemos apoiar nossas ações sobre as camadas sociais que não mais se desenvolvem, mesmo que elas representem no momento a classe dominante, mas sobre as camadas sociais que estão em desenvolvimento e que representem a força dominante." Levando para o terreno musical, creio que a melhor maneira de estarmos de acordo com o marxismo é fazermos uma arte que tenha suas raízes na cultura popular, mesmo que esta seja ainda pouco desenvolvida. Mas o fato de não estar ainda desenvolvida não impede que a ela sejam dirigidas as nossas atenções como artistas que somos, conscientes da realidade social. Aliás, isto é uma verdade comprovada por Lenin quando fala sobre a falta de unidade cultural dos países capitalistas, afirmando que numa sociedade dividida em classes não existe e não pode existir uma cultura única. Lenin afirmava que a sociedade capitalista de classe fracciona cada cultura nacional em duas culturas nacionais.

"Em cada nação contemporânea - escrevia Lenin em 1913 - há duas nações... Em cada cultura nacional há duas culturas nacionais... Uma cultura é criada sob o jugo do capital pela classe operária e por seus ideólogos e representantes. Outra cultura é a das classes exploradoras. A primeira existe unicamente na forma de elementos da nova cultura, já que as classes dominantes não lhe dão a possibilidade de desenvolver-se. A segunda é a cultura dominante, já que expressa os interesses das classes burguesas e tem plena possibilidade de defender suas posições".

"Em cada cultura nacional existem, ainda que não desenvolvidos, os elementos de uma cultura democrática e socialista, já que em cada nação existe a massa trabalhadora e explorada, cujas condições de vida engendram inevitavelmente uma ideologia democrática e

(*) Artigo publicado em Para Todos, órgão oficial do Partido Comunista do Brasil, Rio de Janeiro, nº 7, março de 1951, p. 4-5

socialista. Mas em cada nação existe também a cultura burguesa (e na maioria inclusive clerical e ultra-reacionária), e não somente no aspecto de "elementos" mas como cultura dominante" (Obra citada, p. 173).

Lenin ensinava à classe operária que ainda que a cultura democrática e socialista exista na sociedade burguesa só no aspecto de elementos, o futuro pertence precisamente a ela. O futuro lhe pertence porque precisamente ela apoia e desenvolve as melhores tradições da cultura nacional, porque precisamente ela é capaz de contrapor-se ao desmoronamento e degradação da cultura exploradora da burguesia na época do imperialismo.

Ora, a música é um meio de comunicação, portanto de propagação de idéias, é uma ideologia. Se pensarmos nos conceitos acima citados e se concordamos com os mesmos, temos que levá-los ao plano musical para dele tirarmos as conclusões necessárias. Qual será portanto a arte musical que representa o progresso e o futuro? Creio ser a arte que reflita os anseios da classe operária. Qual é a classe que está de fato interessada na defesa da cultura? Lenin disse mais de uma vez que o único herdeiro de todos os valores culturais do passado é o proletariado. A música popular, isto é, a verdadeira música criada por uma coletividade nacional pela sua massa trabalhadora não se expressa de maneira caótica. Ela não tem um pensamento confuso, pois se interessa pela verdade. Não reflete pessimismo, pois sabe que lhe pertence o futuro.

A arte revolucionária é a arte feita pela classe revolucionária, ou que reflete o pensamento da classe revolucionária. E qual é a classe revolucionária do presente senão a classe operária?

Progresso em música deve ser a representação dos ideais do proletariado, porque o processo de desenvolvimento de qualquer arte, como uma super-estrutura, se faz através do conteúdo e não da técnica. Esta evolui por consequência daquela e não a priori. O progresso em música não está desligado do progresso social. A música, como uma das super-estruturas, depende das transformações de estrutura. Logo, o progresso em música se processa através do conteúdo. Qual será portanto o novo conteúdo? Onde está o novo conteúdo senão na classe operária? Quem possui de fato os germes de uma nova cultura musical senão a classe operária? Como se poderá expressar e caracterizar o novo conteúdo a não ser com o idealismo soci-

alista? Como se caracteriza o realismo em música senão através da melodia? Quem nos dá esses elementos melódicos, senão o folclore como patrimônio cultural popular?

* * *

Desconheço elementos atonais na nossa música. Não me consta que o atonalismo tenha origens na classe operária, creio mesmo ser completamente alheio e antagônico aos seus anseios.

Atonalismo é uma ideologia da burguesia, porque não tem parentesco com a nossa música popular que é por excelência tonal ou modal. Se o atonalismo não se enquadra na linguagem com que canta o nosso povo, é um elemento estranho à nossa cultura popular. Não pertencendo, portanto, à cultura popular, o atonalismo, não poderá ser considerado fora da sociedade. Pois como diz Lenin: "Viver na sociedade e ser livre da sociedade é impossível". E se não pertence esta "arte" à classe operária ela só poderá representar os ideais da burguesia em sua fase de putrefação. Aliás o conteúdo mórbido e pessimista que contém toda esta tendência é bem um reflexo do marasmo espiritual em que se encontra a burguesia na fase do imperialismo. Sobre isto, lembro uma opinião de Eisler, ex-aluno de Schoenberg, que durante o Congresso de Praga expressou-se desta maneira sobre o atonalismo de Schoenberg: "O conteúdo mórbido e pessimista das obras deste mestre tiveram a única qualidade de antever a atmosfera dos campos de concentração de Buchenwald e Auschwitz".

O apoio por parte da burguesia a esta arte é explicado por Kemenov, quando diz: "...As próprias formas desfiguradas e enfermas dessa arte "nova" e "deslumbrante", para a burguesia da época do imperialismo, aconteceram ser a expressão de sua decadência psicológica e da decomposição de sua "ideologia". E mais adiante ainda Kemenov acrescenta: "Mas, a vida vingou-se da arte formalista. As obras dos artistas formalistas burgueses frequentemente não podem receber denominação alguma, porque não refletem coisa nenhuma. Nas exposições formalistas encontram-se, cada vez com maior frequência, quadros e esculturas expostas sob títulos tais como "composição", "Mensagem", "Abstração" ou, mais simplesmente: "Pintura", "Escultura". Os autores dessa obra não compreendem toda a dissimulada ironia, oriunda dessa metamorfose. Boa pintura aquela debaixo da qual é pre-

ciso colocar "Pintura", para que ninguém a tome por qualquer outra coisa!" - Aliás isto é válido também para a Música, pois é coisa comum entre compositores formalistas a utilização deste título apenas: "Música".

Mas, se o atonalismo é alheio à classe operária, esta não pode todavia manter-se indiferente ao problema. É claro que não podemos ficar indiferentes a uma tendência que sabemos expressar idéias reacionárias, caóticas e desagregadoras. A nossa luta é um reflexo da luta de classes, já que esta arte, a arte burguesa, expressa toda sorte de idéias que estão em franca oposição aos princípios construtivos da classe operária.

O atonalismo é um reflexo de toda a decadência dessa classe que se desmorona dia a dia, pois está completamente apodrecida. É por tais razões que não nos devemos afastar do povo e sim procurar caminhar com ele, fazendo uma arte que corresponda às suas necessidades. O conteúdo e a forma devem ser íntimas do povo.

Sabemos porem que o atonalismo é anti-popular por não possuir nenhum parentesco com a nossa arte popular, que é por excelência tonal ou modal. Portanto, qual a razão de defesa dessa arte? Não pode ser a razão da defesa do patrimônio cultural, ou da liberdade de pensamento...

Lenin desmascarou o caráter "sem partido" da arte burguesa como uma hipocrisia e um engano. "Viver na sociedade e ser livre da sociedade, não é possível, escrevia Lenin. A liberdade do escritor, do pintor, compositor, etc. burgueses não é mais que uma dependência mascarada (ou que hipócritamente se mascara) com a bolsa de ouro, do snobismo, do suborno, da manutenção" (T.8 - p. 389).

Daí se depreende a luta consequente e de princípios, que travamos contra a ideologia burguesa, decadentista e anti-popular, luta sem a qual não se pode desenvolver a cultura socialista.

Se a caracterizamos como não sendo popular, ela não poderá representar algo fora da sociedade... Se a defendemos por ignorância é lamentável; mas se conhecemos a sua origem é criminoso para a cultura. É preciso que fique bem claro a origem desta expressão e que a caracterizemos de uma vez por todas o caráter de classes dessa arte como sendo arte da classe decadente. Portanto, é um absurdo dar-lhe a alcunha de "arte do futuro", de "arte revolucionária".

Vamos mais uma vez refletir sobre os conceitos emitidos

há pouco sobre o que é arte revolucionária: A arte revolucionária é a arte feita pela classe revolucionária, ou aquela que reflete o pensamento da classe revolucionária.

Temos portanto, de um lado a Música popular, fonte perene de elementos característicos da nossa nacionalidade; elementos que nos dão a forma e a linguagem, que devem ser nacionais. O conteúdo também nos é dado pela classe operária e é o conteúdo revolucionário da classe operária. Daí se conclui que a forma deve ser nacional e o conteúdo, internacional (socialista), por ser um conteúdo comum a todas as classes operárias, de qualquer nacionalidade.

Por outro lado temos o que a burguesia, seus ideólogos, sua arte decadente e degenerada nos apresentam como progresso. Se o atonalismo não reflete a linguagem ou a expressão de nossa classe operária, ele é um elemento de desagregação de nossa cultura nacional por ser um elemento de expressão e uma linguagem cosmopolitas - pois a forma deve ser nacional e não internacional. Se a arte atonal não tem nenhum contacto com a linguagem musical usada por nosso povo, a qual é por essência tonal ou modal, deve ser posta de lado, para que não desvirtue as características próprias de nossa linguagem musical.

Reside aí uma das qualidades contidas no grito de alerta que Camargo Guarnieri lançou em sua carta aberta. É lamentável que a oposição à carta deste mestre de nossa música, seja feita através de uma defesa irrestrita à técnica dos 12 sons, conferindo-lhe a qualidade de inatacável unicamente pelo fato dela ser uma técnica. É falso este conceito! Porque criar um tabú em torno dessa técnica? Porque é ela inatacável? Por acaso é ela uma técnica boa só por ser nova? Uma técnica, por si só, não é válida. É preciso que esteja condicionada ao que se faz com ela e, principalmente, ao que se fez. Uma técnica, em arte, não surge sem razão; ela surge por alguma coisa. É fruto de uma necessidade. Tem uma razão de ser. E qual foi a razão de ser dessa técnica? Porque surgiu? Qual a sua origem? É fácil de ser explicado:

O atonalismo, abandonando a cadência tonal, e a maioria das razões do tonalismo, sentiu, com seu criador Schoenberg, a necessidade de uma nova técnica que pudesse explicar o caos em que se havia metido. É aí que surge a técnica dos 12 sons, ou dodecafonismo, como uma técnica a serviço do atonalismo.

Por isso pergunto eu, tem essa técnica alguma coisa de comum com a nossa música popular?

Daí o absurdo de se chamar de técnica revolucionária para o dodecafonismo ou linguagem revolucionária o atonalismo. Porque? É um contrasenso. Nada há de comum entre essa técnica e a arte popular. É por esta razão que concordo com H. Eisler quando ele diz que a técnica dos 12 sons foi muito boa para Schoenberg, mas unicamente para ele e o seu atonalismo. Dizem que não se pode condenar uma técnica. Outros afirmam ser possível fazer-se música até em dó Maior, na técnica dos doze sons. Muito bem. E daí? Qual a vantagem de se criar uma complicação a mais para uma coisa já existente? Porque complicar a fatura musical?

Diz o sr. Koellreutter, em entrevista para o "Diário de São Paulo", de 3 do corrente, que "o dodecafonismo não põe em perigo a música brasileira, podendo, ao contrário, fornecer-lhe elementos de renovação e abrir-lhe horizontes para uma linguagem própria, característica e atual". Ora, como expliquei acima, uma técnica surge sempre a posteriori e não a priori. Isto também se deu com a técnica dodecafônica. Ela surgiu por necessidade do atonalismo. O atonalismo é uma expressão decadente e é última forma que os ideólogos burgueses encontraram para afastar os compositores do povo e de sua linguagem, única capaz de fornecer elementos de renovação para a música brasileira, não uma técnica que nada tem de comum com a nossa linguagem musical. E é por esta razão que Guerra Peixe, Eunice Catunda e eu abandonamos tal técnica. Além do mais, creio ser um pouco de auto-suficiência pensar que essa técnica dodecafônica possui tantas qualidades. Digo isso olhando a realidade do presente musical em todo o mundo. Se um Prokofief, um Shostacovitch, um Copland, Honneger, Walton, Hindemith, Stravinski, Bela Bartok e tantos outros, grandes nomes do presente, não a utilizaram, não será por desconhecimento da mesma e sim por não verem nela essas qualidades que se apregoa. Ou então vamos tachá-los de ignorantes ou perdulários, pois tendo a facilidade (que não se poderá negar a estes grandes vultos da música do presente) que têm, o fato deles não a utilizarem é de fato lamentável... Creio que em tudo isso há um exagero.

Não podemos combater a técnica dodecafônica por ter sido ela criada pela burguesia. Não. Nós a combatemos por se tratar de uma expressão e de uma técnica que rompem com todas as tradições da grande arte clássica. Sob o pretexto de fazer coisa nova, desprezam-se os ensinamentos do passado histórico.

Se há de fato algo com o que devemos romper, é com as tendências da última fase da burguesia, a fase em que sua ideologia apodrece completamente.

No dizer de Kemenov, "A corrupta arte formalista - do cubismo, surrealismo, atonalismo - é a própria carne da burguesia reacionária constitui a sua arma ideológica dirigida contra o povo; o veneno que impede a intelectualidade os países estrangeiros de unificar seu trabalho criador na luta do povo e de fazer da arte um meio de luta contra a reação.

É por isto que Lenin dizia que a burguesia, por temor a seu fim, "apoia tudo o que é atrasado, caduco, medieval, etc., com vistas a salvar a escravidão capitalista agonizante."

Assim como a técnica dos 12 sons foi uma consequência do Atonalismo, estes elementos populares, condicionarão também uma técnica que lhes é mais intrinsecamente ligada, por força dos seus próprios elementos constitutivos.

Vemos inovadores por princípio, buscando novidades que no fundo não partem de nenhuma necessidade de expressão, procurando demonstrar aos outros e a si mesmos que não pertencem à família dos acadêmicos. Pensando que um homem sozinho pode construir uma arte nova, pecam pela ingenuidade e por um falso conceito de individualismo. O abuso no domínio da pesquisa por uma arte absolutamente individual, vem de uma falsa concepção da personalidade. Buscando sempre impressionar pela novidade, não importando o fim desta arte e, repetindo cada dia mais absurdos, acaba caindo neste falso conceito e vivendo da pesquisa para a pesquisa, sem avaliar sua finalidade, sua qualidade e sua necessidade. "...para esconder a sua impotência, a estética burguesa se apega ao formalismo", diz Lucacs. É o "vanguardismo" com seu aspecto pseudo revolucionário, absorvendo o artista em problemas puramente formais, fazendo esquecer seu conteúdo.

Que importa, dizem eles, se o conteúdo de uma obra de arte é bom ou não, se formalmente está perfeita e muito bem realizada? Só o talento tem importância, pondo-se em primeiro plano a apreciação da técnica formal, desviando-se do conteúdo. E ainda alguns, defendendo as "técnicas vanguardistas", se acreditam dialéticos, afirmando "nós todos somos pelo novo contra o velho", "nós somos pelo que nasce". Escondem, simplesmente que, para eles, o importante é a inovação sobre os acessórios, sobre a forma... Escondem o conteúdo de classe dessa arte que não pode se apoiar senão sobre as camadas da

burguesia decadente.

A arte abstrata moderna, arte intelectualizada por excelência, tende evidentemente para o lado da confusão do ato criador, da contemplação estética e da atividade formalmente intelectual. Quantos marxistas ainda tomam por princípio essa espécie de arte, malgrado as advertências de Marx: "arte por uma ideologia", quer dizer, por um conhecimento ilusório, transposto...?

A arte abstrata, diz ainda Lefebvre, qualquer que seja ela, não evita o academicismo ou o pseudo-classicismo, e não sai da representação narrativa e anedótica sinão à custa de uma mutilação...

É tempo já de colocar os pés na terra e acabar com uma concepção do indivíduo criada pela sociedade burguesa; acabar com a concepção absurda do ideal de arte pela arte. Nada mais desejam os inimigos da cultura e da arte a serviço do povo que o afastamento e o isolamento do artista.

Homem e artista são uma coisa só, um todo que deve ser homogêneo e consequente. Os abstracionistas, os expressionistas, etc. frequentemente têm, como homens, ideias mais positivas que suas obras, cometendo assim um grave erro ao desligar as duas coisas: sua arte e sua atividade em face do problema social. E é justamente o que deseja a burguesia: ver o artista isolado na sua "torre de marfim", desligando sua arte da realidade, desligando-se da vida; porque ela bem compreende a importância da obra de arte em função da luta pelo progresso e pela humanidade.

O conceito de "arte pela arte" é um conceito falso, porque toda arte tem uma finalidade. A arte, como ideologia, tem uma função na sociedade. Portanto não pode ser feita em função de si mesma. Pois a arte é dirigida a alguma coisa. A "arte pela arte" é contra os próprios princípios da arte. Porque nos devemos lembrar que toda arte é, em seu conteúdo, como em sua forma, determinada pela sua contextura histórica e social, não podendo ser abstrata.

Não é essa arte decadente que vem de encontro aos anseios de classes do presente; esta última deseja uma arte real, que explique a beleza das coisas materiais.

A arte deve contribuir também para que o ouvinte possa elevar-se, dignificar-se, enfim, ela deve produzir boas ideias levando-o a boas ações e trazendo-lhe ânimo para a luta, para o trabalho.

Em outras palavras: deve ser uma arte no sentido positivo, sendo estas as bases de um novo humanismo. É por essa razão que as o

bras atonais são negativas; devido ao seu conteúdo mórbido e pessimista, levando o ouvinte a estados de contemplação e de abatimento para lutar.

Para terminar, quero mais uma vez lembrar que temos de ser consequentes com nossas idéias em nossa arte. Não tenhamos receio de proclamar que não é falando do alto da torre de marfim que sere-mos compreendidos pelo povo, que poderemos refletir pela nossa arte um conteúdo verdadeiramente democrático e progressista, lutando pela defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da libertação nacional!

5. O SUBDESENVOLVIDO

Música: Carlos Lyra, Letra: Francisco de Assis (Do Lp O povo canta, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962).

O Brasil é uma terra de amores
 Alcatifada de Flôres
 Onde a brisa fala amores
 Nas lindas tardes de abril
 Correi prãs bandas do sul
 Debaixo de um céu de anil
 Encontrareis um gigante deitado
 Santa Cruz
 Hoje o Brasil

Mas um dia o gigante despertou
 Deixou de ser um gigante adormecido
 E dele um anão se levantou
 Era um país subdesenvolvido

Subdesenvolvido
 Subdesenvolvido
 Subdesenvolvido bis
 Subdesenvolvido

E passado o período colonial
 O país passou a ser um bom quintal
 E depois de dada a conta a Portugal
 Instaurou-se o latifúndio nacional

Subdesenvolvido, etc.

Então o bravo povo brasileiro
 Em perigos e guerras esforçado
 Mais que prometia a força humana
 Plantou couve, colheu banana
 Bravo esforço do povo brasileiro
 Mandou vir capital lá do estrangeiro

Subdesenvolvido, etc.

As nações do mundo para cá mandaram
 Os seus capitais tão desinteressados
 As nações, coitadas, queriam ajudar, não é?
 E aquela Ilha Velha não roubou ninguém
 País de pouca terra só nos fez um bem
 Um Big-Ben, um Big-Ben
 Ben - Ben
 Ben - Ben
 Nos deu luz (Ah!)
 Tirou ouro (Oh...)
 Nos deu trem (Ah!)
 Mas levou o nosso tesouro

Subdesenvolvido, etc.

Mas data houve em que se acabaram
 Os tempos duros e sofridos
 Pois um dia aqui chegaram
 Os capitais dos Países Amigos
 País amigo, desenvolvido
 País amigo, País amigo
 Amigo do subdesenvolvido
 País amigo, País amigo
 E os nosso amigos americanos
 Com muita fé, com muita fé
 Nos deram dinheiro e nós plantamos
 Só café, só café
 É uma terra em que se plantando tudo dá
 Pode se plantar tudo o que quiser
 Mas eles resolveram que nós devíamos plantar
 Só café, só café
 Bento que bento é frade
 Na boca do forno - forno
 Tirai um bolo - bolo
 Fareis tudo que seu mestre mandar?
 Faremos todos, faremos todos
 Começaram a nos vender e nos comprar
 Comprar borracha - vender pneu
 Comprar minério - vender navio
 P'ra nossa vela - vender pavio

Sô mandaram o que sobrou de lá.
 Matéria plástica, que entusiástica, que coisa
 elástica, que coisa drástica
 Rock balada, filme de mocinho
 Ar refrigerado e chiclet de bola
 E coca-cola

Subdesenvolvido, etc.

O povo brasileiro tem personalidade
 Não se impressiona com facilidade
 Embora pense como americano
 "I'm going to kill that indian
 before he kills me"
 Embora dance como americano
 Embora cante como americano
 Eh! boi
 eh rogado bão
 O melhor do meu sertão
 Comero o boi

Subdesenvolvido, etc.

O povo brasileiro embora pense
 Dance e cante como americano
 Não come como americano
 Não bebe como americano
 Vive menos, sofre mais
 Isso é muito importante
 Muito mais do que importante
 Pois difere o brasileiro dos demais
 Personalidade, personalidade, personalidade
 Sem igual
 Porém
 Subdesenvolvida
 Subdesenvolvida
 Essa é que é a vida nacional

6. MÚSICA NOVA

(1963)

Compromisso total com o mundo contemporâneo: desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, rével, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

Atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos ligados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, su prematismo e construtivismo, max bill, mallarmê, einsenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

Reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

Comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

Exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. Música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-social-político-cultural.

Geometria, não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

Levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas. Como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais; "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). Redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já no consumo.

Educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. Educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa. Superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. Som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. Música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). Reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, temas; macro-estrutura: danças diversas, rondô, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógica-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "plano piloto para poesia concreta", grupo noi-

gandres).Elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética, ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante.

Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

Maiacôvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

São Paulo, março 1963.

Damiano Cozzella

Rogério Duprat

Régis Duprat

Sandino Hohagen

Júlio Medaglia

Gilberto Mendes

Willy Correia de Oliveira

Alexandra Pascoal"

BIBLIOGRAFIA

1. ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In BENJAMIN, W. et alii. Os pensadores. Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, vol. XLVIII, 1975
2. ADORNO, Theodor W. Filosofia da nova música. São Paulo, Perspectiva, 1974
3. ADORNO, Theodor W. La industria cultural. Buenos Aires, Galerna, 1967
4. ADORNO, Theodor W. Moda sem tempo (sobre o jazz). In VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da arte, IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969
5. ADORNO, Theodor W. Reflexions en vue d'une sociologie de la musique. In Musique en jeu 7. Paris, Seuil, mai 1972
6. ADORNO, Theodor W. Sociologia de la musique. In Musique en jeu 2 Paris, Seuil, mar. 1971
7. ALTHUSSER, L. Ideologie et appareils idéologiques d'Etat. In _____. La pensée. Paris, n°151, juin. 1970
8. ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1965
9. ANDRADE, Mário de. Compêndio de História da Música. São Paulo, L. G. Miranda, 3a. ed., 1936
10. ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 3a. ed. 1972
11. ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In: _____. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 3a. ed., 1972
12. ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema e nossa música. In ROCIO C. et alii. Cinema brasileiro; 8 estudos. Rio de Janeiro, MEC/EMBRAPILME/FUNARTE, 1980
13. ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema...sem nossa nova música. In Sensus: movimento candango de música contemporânea. Brasília, Ano I, jun/jul/ago. n° 3, 1978
14. AP/Cultura Popular. In BIBLIOTECA DO EXÉRCITO. Inquérito Policial Militar n° 709. O comunismo no Brasil, 3º vol., 1967
15. AZEVEDO, Luis Hector Correa de. La música de América Latina. In: ARETZ, Isabel (relatora). América Latina en su música, serie América Latina en su cultura. México, UNESCO/Siglo XXI, 1977
16. BERLINCK, Manoel Tosta. CPC da UNE. Campinas, Papius, 1984
17. BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema; ensaios sobre o cinema brasileiro, 2a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976
18. BERNARDET, Jean-Claude. El Cinema Novo y la sociedad brasileña. In _____ et alii. Brasil Hoy. México, Siglo XXI, 1968
19. BIBLIOTECA DO EXÉRCITO. Inquérito Policial Militar 709. O comunismo no Brasil, 1967
20. BOAL, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Bu-

- enos Aires, Ed. de La Flor, 1974
21. BRITO, Brasil E. Rocha. Bossa Nova. In CAMPOS, A. et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 22. CABRAL, Sérgio. Nelson Lins e Barros. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 9-10, set./nov. 1966
 23. CAMPOS, Augusto de et alii. Balanço da Bossa e outra bossas. São Paulo, Perspectiva, 2a. ed. 1974
 24. CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular (1966). In _____ et alii. O balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1a. ed, 1968
 25. CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In _____ et alii. O balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 26. CAMPOS, Augusto de. Conversa com Gilberto Gil. In _____ et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 27. CAMPOS, Augusto de. Da Jovem Guarda a João Gilberto (1966). In Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 28. CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria (1967). In _____ et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 29. CAMPOS, Augusto de. Festival de viola e violência (1967). In _____ et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 30. CAMPOS, Augusto de. Informação e redundância na música popular. (1968). In _____ et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 31. CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In _____ et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1968
 32. CARDOSO, Fernando Henrique. O modelo político brasileiro. São Paulo, DIFEL, 2a. ed. 1973
 33. CARDOSO, Sylvio Tullio. Dicionário Biográfico de Música Popular. Rio de Janeiro, 1965
 34. CARPEAUX, Otto Maria. Notas para o Debate. In Escrita/Ensaio. São Paulo, Vertente, Ano I, nº 1, 1977
 35. CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 2a. ed., 1958
 36. CARVALHO FILHO, Ibanez. Rock'n roll: a nova coqueluche do Brasil. In Rock: a música do século XX. Rio de Janeiro, Rio-Gráfica, nº 3, 1983
 37. CARVALHO, Hermínio Bello de. In Elizete sobe o morro (Lp). Texto da contracapa
 38. CARVALHO, Hermínio Bello de. In Samba na madrugada. RGE PRLP (Lp). Texto da contracapa
 39. CASTRO, Luiz Paiva de. Concretismo e participação. In Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Ano II, nº 3, mar. 1963
 40. CAVALCANTI, Alberto. O cinema comercial (1951). In _____. Filme e realidade. Rio de Janeiro, Artenova/EMBRAFILME, 1977
 41. CHAUÍ, Marilena. O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários. São Paulo, Brasiliense, 1983

42. CINEMA NOVO: origens, ambições e perspectivas (entrevista). Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira, Ano I, nº 1, mar. 1985
43. COELHO, Germano. A universidade aliena, o povo ensina. In MAURÍCIO, Ivan et alii. Arte popular e dominação (o caso de Pernambuco: 1961-1977). Recife, Alternativa, 1978
44. CONFRONTO: música popular brasileira. Entrevistas concedidas a Henrique Coutinho por Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e Tinhorão. Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira, Ano I, nº 3, jul. 1965
45. COSTA, Armando e VIANNA FILHO, Oduvaldo. Auto dos 99%. Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, encarte do Lp homônimo, 1964
46. COSTA, Armando, VIANNA FILHO, Oduvaldo e PONTES, Paulo. Opinião (texto completo do show). Rio de Janeiro, Ed. do Val, 1965
47. COSTA, Flávio Moreira da. Cinema Moderno - Cinema Novo. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1966
48. COUTINHO, Carlos Nelson. Notas sobre a questão cultural no Brasil. In Escrita/Ensaio. São Paulo, Vertente, Ano I, nº 1, 1977
49. DAUFOUY, Philippe et SARTON, Jean-Pierre. Pop music/rock. Paris, Champ Libre, 1972
50. DREIFUS, René Armand. 1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis, 3a. ed., 1981
51. ENCICLOPÉDIA brasileira de música: erudita, popular e folclórica. São Paulo, Art Ed., 1977
52. ENGELS, Friedrich. Carta de Engels a H. Starkenburg. In Obras escogidas de Marx y Engels. Madrid, Fundamentos, 1975
53. ESTEVAM, Carlos. História do CPC. Depoimento ao Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1978 (mimeo.)
54. ESTEVAM, Carlos. A questão da cultura popular. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963
55. FÁVERO, Osmar (org.). Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60. Rio de Janeiro, Graal, 1983
56. FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar, 1975
57. FERREIRA GULLAR. Considerações em torno do conceito de Cultura Brasileira. In Escrita/Ensaio. São Paulo, Vertente, Ano I, nº 1 1977
58. FERREIRA GULLAR. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965
59. FERREIRA GULLAR. Opinião de Nara. Lp Philips P 632.732 L, texto da contracapa
60. FERREIRA GULLAR. Porque parou a arte brasileira. In Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, nº 1, 1965
61. FERREIRA GULLAR. Problemas estéticos na sociedade de massa. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, nºs 5-6-7 e 8, 1965
62. FREIRE, Roberto. Tuca, Tucanos e Severinos. In Morte e vida Severina. Lp 632.900, 1966

63. GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In A parte, Teatro dos Universitários de São Paulo, nº 2, maio/junho, 1968
64. GÔES, Moacyr de. De pé no chão também se aprende a ler (1961-1964); uma escola democrática. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980
65. GOLDMAN, Lucien. A importância do conceito de consciência possível para a comunicação. In _____. A criação cultural na sociedade moderna. São Paulo, DIFEL, 1972
66. GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In Argumento, out., 1973
67. GRAMSCI, Antônio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968
68. GRAMSCI, Antônio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978
69. GRUPO OPINIÃO. O teatro, que bicho deve dar? In VIANNA FILHO, Oduvaldo e FERREIRA GULLAR. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966
70. GUARNIERI, Camargo. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. 7.nov.1950
71. GUERRA PEIXE, César. Os cabocolinhos do Recife. In Revista Brasileira de Folclore, nº 15, 1966
72. GUERRA PEIXE, César. Entrevista. Rio de Janeiro, 17.ago.1982
73. GUERRA PEIXE, César. Maracatus do Recife. São Paulo. Irmãos Vitale, 1980
74. GUERRA PEIXE, César. Reza de defunto. In Revista Brasileira de Folclore, nº 22, 1968
75. GUERRA PEIXE, César. Zabumba, orquestra nordestina. In Revista Brasileira de Folclore, nº 25, 1970
76. HARNECKER, Marta. Los conceptos elementales del materialismo histórico. México, Siglo XXI. 6a., 1971
77. HODEIR, André. O jazz. In SAMUEL, Claude. Panorama da arte musical contemporânea. Lisboa, Estudios Cor, 1964
78. HOLANDA, Chico Buarque de. A banda - manuscritos de Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1966
79. HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo, Brasiliense, 1982
80. IANNI, Octávio. O colapso do populismo no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3a. ed., 1975
81. IANNI, Octávio. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In VALLE, Edênio e QUEIROZ, José J. (orgs.). A cultura do povo. São Paulo, EDUC. 2a. ed., 1982
82. JARDIM, Antônio e CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. Teses sobre a música. In Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. 8, 1979
83. JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977
84. KAISER, Rolf-Verich. El mundo de la musica pop. Barcelona, Bar

85. KOELLREUTTER, H. J. Carta-resposta a Camargo Guarnieri. 28.dez. 1950
86. KOELLREUTTER, H. J. Jazz - Harmonia. São Paulo, Ricordi, 1960
87. LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 4, set. 1965
88. LIMA, Haroldo e ARANTES, Aldo. História da Ação Popular: da JUC ao PC do B. São Paulo, Alfa-Omega, 1984
89. LINS E BARROS, Nelson. Música popular: novas tendências. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 1, mar. 1965
90. MANNS, Patrício. Violeta Parra. Barcelona, Ediciones Júcar, 1978
91. MARCONDES, Geni. Música popular e música de classe. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 4, 1965
92. MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1981
93. MARX, Karl. El capital. Libro I. Capítulo VI (inédito). Buenos Aires, Siglo XXI, 6a. ed. 1974
94. MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. La ideologia alemana. Montevideo, Pueblos Unidos; Barcelons, Grijalbo, 1970
95. MARX, Karl. Introdução à crítica da economia política. In Obras escogidas de Marx y Engels. Madrid, Fundamentos, 1975
96. MARX, Karl y ENGELS, Friedric. Manifiesto del Partido Comunista. In Obras escogidas de Marx y Engels. Madrid, Fundamentos, tomo I, 1975
97. MATTELART, Michèle. El conformismo revoltoso de la canción popular. In ECHEVERRIA, R. et alii. Ideologia y medios de comunicación. Buenos Aires, Amorrortu, 1973
98. MEDÁGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In CAMPOS, Augusto et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1a. ed., 1968
99. MEDÁGLIA, Júlio (depoimento). In ABRIL CULTURAL. História da música popular brasileira. Edu Lobo. São Paulo, nº 20, 1971
100. MELLO, José Eduardo Homem de. Música popular brasileira. São Paulo, Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976
101. MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina e outros poemas em voz alta. Rio de Janeiro, José Olympio, 6a. ed., 1974
102. MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In CAMPOS, Augusto de et alii. Balanço da Bossa. São Paulo, Perspectiva, 1a. ed. 1968
103. MENDES, Gilberto. A música. In AFFONSO ÁVILA et alii. O modernismo. São Paulo. Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1975
104. MILLER, Sidney. Os festivais no panorama da música popular brasileira. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano IV, nº 17, jan/fev. 1968
105. MORAES, Reinaldo. Raizes do rock. In Rock. A música do século

- XX. Rio de Janeiro, Rio-gráfica, nº 3, 1983
106. MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). São Paulo, Ática, 1978
 107. MOVIMENTO de cultura popular. Recife, Pernambuco. 1º Encontro nacional de alfabetização e cultura popular. Plano de ação para 1963, Projeto Editorial e Imprensa
 108. MUSEU VILLA LOBOS. Villa Lobos, sua obra. Rio de Janeiro, 1a. edi., 1965
 109. MÚSICA, não música, anti-música. Entrevista concedida por Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes e Damiano Cozzela a Rogério Duprat. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 24.abri.1967
 110. MÚSICA NOVA. Manifesto. São Paulo, 1963
 111. MÚSICA VIVA. Manifesto. Rio de Janeiro, 1946
 112. NEVES, João das. A retomada de um caminho. Depoimentos a Rui Veiga e Mário Jakobkind. In Paulo Pontes: a arte da resistência. São Paulo, Versus, 1977
 113. NEVES, João das. Testemunho. In Memorex. Elementos para uma história da UNE. São Paulo. Edições Guaranã. DCE-Livre "Alexandre Vanuchi Leme" da USP, 1978
 114. NEVES, José Maria. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. In ARETZ, Isabel (relatora). América Latina en su música. Série América Latina en su cultura. México, UNESCO/Siglo XXI, 1977
 115. NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1a. ed. 1981
 116. OLIVEIRA, Aloysio de. Bossa nova: sua história, sua gente (álbum discográfico). Philips
 117. OLIVEIRA, Eliezer Rizzo. As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969). Petrópolis, Vozes, 1976
 118. PARA TODOS (rev.). O Congresso Brasileiro de Folclore. Nº 13-14, out./nov. 1951
 119. PARA TODOS (rev.). Do Rio Negro ao Sena: uma conversa com Cláudio Santoro. Nº 3, abril, 1950
 120. PARA TODOS (rev.). Obras de Camargo Guarnieri. Nº 9, abril, 1951
 121. PARA TODOS (rev.). Vila Lobos nega a própria obra. Nº 13 e 14, out./nov., 1951
 122. PAULO PONTES: a arte da resistência. Depoimentos de Bibi Ferreira e outros a Rui Veiga e Mário Augusto Jakibskind. São Paulo, Versus, Testemunhos I, 1977
 123. PIGNATARI, Décio. Vanguarda em explosão sonora (1965). In Informação. Linguagem. Comunicação. São Paulo, Perspectiva, 6a. ed., Perspectiva, 1973
 124. PLEKHANOV, George. A arte e a vida social. São Paulo, Brasiliense, 2a. ed., 1969
 125. PLEKHANOV, George. Relações estéticas entre a arte e a realidade. In _____. Cartas sem endereço. São Paulo, Brasiliense, 1969

126. PONTES, Paulo. Conferência. In Paulo Pontes: a arte da resistência. São Paulo, Versus, Coleção Testemunhos I, 1977
127. PONTES, Paulo. A criação. Cultura popular: conceito e articulação. In Memorex. Elementos. Elementos para um história da UNE. São Paulo. Edições Guaranã. DCE-Livre "Alexandre Vanuchi Leme" da USP, 1978
128. PORTO, Sérgio. Os sambista. Conjunto "A voz do morro". Lp XRLP-5.200, texto da contracapa
129. POULANTZAS, Nicos. A crise das ditaduras. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976
130. POULANTZAS, Nicos. Fascismo y dictadura. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972
131. QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira? Debate coordenado por Airton Lima Barbosa entre Caetano Veloso, Nara Leão, F. Gullar, J. C. Capinam, G. Dahal, F. M. Soares e N. Lins e Barros. Revista Civilização Brasileira. Ano I, nº 7, maio, 1966
132. RANGEL, Flávio e FERNANDES, Millôr. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965
133. RÉGIS, Flávio Eduardo de Macedo. A nova geração do samba. In Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, nº 7, maio, 1966
134. ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981
135. RODRIGUES, Leôncio Martins. Conflito industrial e sindicalismo no Brasil. São Paulo, DIFEL, 1966
136. SAMUEL, Claude. Panorama da arte musical contemporânea. Lisboa, Estudios Cor, 1964
137. SANTORO, Claudio. Progresso em música. In Para Todos, Rio de Janeiro, nº 7, mar. 1951
138. SANTOS, Theotônio dos. Socialismo o fascismo. Buenos Aires, Ediciones Periferia, 1973
139. SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Introdução ao estudo das contradições sociais. Rio de Janeiro, ISEB, 1963
140. SARNO, Geraldo. Três imigrantes em São Paulo. In Teoria e prática. São Paulo, nº 2, 1967
141. SCWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In Teoria e prática. São Paulo, nº 2, 1967
142. SLATER, Phil. Origem e significado da Escola de Frankfurt: uma perspectiva marxista. Rio de Janeiro, Zahar, 1978
143. SOARES, Flávio Macedo. A nova geração do samba. In Revista Civilização. Rio de Janeiro, Ano I, nº 7, maio, 1966
144. SOROKIN, Pitirim A. Fluctuation of ideational, sensate, and mixed forms of music. In _____. Social and cultural dynamics. New York, American Book Company, v. one, chapter twelve, 1937
145. TINHORÃO (José Ramos). A bossa nova e a canção de protesto. In _____. Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto). Petrópolis, Vozes, 1974
146. TINHORÃO (José Ramos). As chanchadas musicais. In _____. Música popular, teatro e cinema. Rio de Janeiro, Vozes, 1972

147. TINHORÃO (José Ramos). Crise cultural é da classe média. In Escrita/Ensaio. São Paulo, Vertente, Ano I, nº 1, 1977
148. TINHORÃO (José Ramos). Música popular: os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro, Ed. Tinhorão, 1976
149. TINHORÃO (José Ramos). Música popular: um tema em debate. Rio de Janeiro, Saga, 1966
150. TINHORÃO (José Ramos). Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto). Petrópolis, Vozes, 1974
151. TINHORÃO (José Ramos). O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior. Rio de Janeiro, JCM, 1969
152. TOLEDO, Caio Navarro de. ISEB: fábrica de ideologias. São Paulo, Ática, 1977
153. TOQUE. Rio de Janeiro, Rio-gráfica, nº 6, 1983
154. TSETUNG, Mao. Intervenções nos colóquios de Ien-an sobre literatura e arte. In Obras escolhidas de Mao Tsetung. São Paulo, Alfa-Omega, tomo III, 1979
155. VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro, Graal, 1977
156. VASCONCELLOS, Gilberto. Tropicalismo: a propósito de Geléia Geral. In Debate e crítica. São Paulo, HUCITEC, nº 6, jul. 1975
157. VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. Vanguarda artística e vanguarda política. In _____ et alii. Cultura e Revolução. O congresso cultural de Havana. Coimbra, Centelha, 1977
158. VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da arte, IV. Rio de Janeiro, Zahar, 1969
159. VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro. Pedra Q ronca, s. d.
160. VIDOSSICH, Edoardo. Sincretismos na música afro-americana. São Paulo, Guíron; Brasília, INL, 1975
161. VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In Memorex. Elementos para uma história da UNE. São Paulo. Edições Guaranã, DCE-Livre "Alexandre Vanuchi Leme" da USP, 1978
162. VIANNA FILHO, Oduvaldo. A organização dos Centros Populares de Cultura. In Memorex. Elementos para uma história da UNE. São Paulo. Edições Guaranã, DCE-Livre "Alexandre Vanuchi Leme" da USP, 1978
163. VILLALOBOS, André. Nota sobre "trabalho produtivo/trabalho improdutivo" e classes sociais. In _____ et alii. Classes sociais e trabalho produtivo. Rio de Janeiro, Paz e Terra; São Paulo, CEDES, 1978
164. VILLA LOBOS, Heitor. A música nacionalista no Governo Getúlio Vargas. Distrito Federal, Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1939
165. WANDERLEY, Luiz Eduardo W. Educar para transformar. Educação popular - Igreja Católica - Política no Movimento de Educação de Base. São Paulo, 1982 (mimeo.)
166. WEBER, Max. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. In _____. Economía y sociedad. Esbozo de Sociología Comprehensiva. Mexico, Fondo de Cultura Económica, II, apêndice, 1969

167. WEFFOR, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978
168. WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977

TRILHAS MUSICAIS DOS FILMES

1. ARUANDA, Linduarte Noronha, 1960. Música: "Oh, mana, deixa eu ir" (côco paraibano); "Piauí" (cantadores da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugí); canto: Otamar Ribeiro; violão: Naldo Tobias; pífano: Manuel Pombal
2. O ASSALTO AO TREM PAGADOR, Roberto Farias, 1962. Música: Remo Ussai
3. BARRAVENTO, Glauber Rocha, 1961. Música: trechos de folclore negro da Bahia. Participação especial de D. Nilda em candomblés orientados por Hélio Oliveira. Samba de roda e capoeira de Washington Bruno, ex-cangiquinha, destacando D. Zezé, Adinorah, Aruã e Sabá, com cantores, dançarinos e instrumentistas e um samba de Batatinha
4. OS CAFAJESTES, Ruy Guerra, 1962. Música: Luis Bonfá
5. COURO DE GATO (episódio de CINCO VEZES FAVELA), Joaquim Pedro de Andrade, 1962. Música: Carlos Lira e Geraldo Vandré; orquestração de Carlos Monteiro de Souza; peças de Geraldo Vandré e Nelsons Lins e Barros
6. O DESAFIO, Paulo César Saraceni, 1965. Música: Mozart, Villa-Lobos, Caetano Veloso, Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, João do Vale e J. Cândido, Zé Ketí, Carlos Lira
7. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, Glauber Rocha, 1964. Música: canções compostas e interpretadas por Sérgio Ricardo sobre temas populares do Nordeste; Villa-Lobos
8. ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER (episódio de CINCO VEZES FAVELA), Carlos Diêgues, 1962. Música: Carlos Lira. Escola de Samba Unidos do Cabuçu
9. ESCRAVOS DE JOB, Xavier de Oliveira, 1965. Música: cantigas de roda; arranjos: Geni Marcondes
10. A FALECIDA, Leon Hirszman, 1965. Música: Radamés Gnattali, sobre tema de Nelson Cavaquinho (Luz negra)
11. FALENCIA, Ronaldo Duarte, 1967. Música: Noel Rosa; canto: Maria Bethânia
12. UM FAVELADO (episódio de CINCO VEZES FAVELA), Marcos Farias, 1962. Música: Mário Rocha
13. OS FUZIS, Ruy Guerra, 1963. Coordenação musical e tema: Moacir Santos. Benditos, sentinelas e canções nordestinas
14. GANGA ZUMBA, Carlos Diêgues, 1964. Música: Moacir Santos. Canto: Nara Leão e Afoxé Filhos de Gandhi
15. GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO, Joaquim Pedro de Andrade, 1962. Música: Severino Tertúlio da Silva (Reis dos Reis)
16. A GRANDE CIDADE, Carlos Diêgues, 1965. Direção Musical: Moacir Santos. Música: Zé Ketí, excertos musicais de Haeckel Tavares,

Villa-Lobos e Ernesto Nazareth

17. O GRITO DA TERRA, Olney São Paulo, 1965. Música: Fernando Lona, Orlando Sena e Hervê Cordovil
18. HEITOR DOS PRAZERES, Antônio Carlos Fontoura, 1966. Música: Heitor dos Prazeres
19. A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA, Roberto Santos, 1966. Música: Geraldo Vandré
20. INTEGRAÇÃO RACIAL, Paulo César Saraceni, 1964. Som direto: Arnaldo Jabor
21. MAIORIA ABSOLUTA, Leon Hirszman, 1964. Som direto: Arnaldo Jabor. Sentinelas
22. MANDACARU VERMELHO, Nelson Pereira dos Santos, 1961. Música: Remo Usai
23. MEMÓRIA DO CANGAÇO, Paulo Gil Soares, 1965. Música: João Santana Sobrinho e José Canário (violeiros improvisadores)
24. O MENINO DA CALÇA BRANCA, Sérgio Ricardo, 1963. Música: Sérgio Ricardo; arranjos: Lindolfo Gaya
25. MENINO DE ENGENHO, Walter Lima Júnior, 1965. Música: Heitor Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno
26. NOITE VAZIA, Walter Hugo Khouri, 1965. Música: Rogério Duprat
27. NOSSA ESCOLA DE SAMBA, Manoel Horácio Gimenez, 1965. Música: Escola de Samba Unidos de Vila Isabel
28. O PADRE E A MOÇA, Joaquim Pedro de Andrade, 1966. Música: Carlos Lira; arranjos: Guerra Peixe; Quinteto Villa-Lobos
29. O PAGADOR DE PROMESSAS, Anselmo Duarte, 1962. Música: Gabriel Migliori
30. PEDREIRA DE SÃO DIOGO, Leon Hirszman, 1962. Música: Hércio Milito
31. PORTO DAS CAIXAS, Paulo César Saraceni, 1963. Música: Antônio Carlos Jobim
32. PROEZAS DE SATANÁS NA VILA DE LEVA E TRAZ, Paulo Gil Soares, 1967. Música: Caetano Velo; orquestração e viola: Bruno Ferreira. Canto: Caetano Veloso e Gal Costa
33. REBELIÃO EM VILA RICA, Geraldo e Renato Santos Pereira, 1959. Música, arranjos das canções e regência: Camargo Guarnieri. Canções tradicionais de Minas Gerais. Suite Vila Rica de C. Guarnieri
34. RIACHO DO SANGUE, Fernando de Barros, 1966. Música: Guerra Peixe; bumba-meu-boi; aboios na voz de Manezinho Boiadeiro; quadrilha e o pastoral de Raul Valença
35. RIO, 40 GRAUS, Nelson Pereira dos Santos, 1955. Música: Radamés Gnattali, Zé Ketí, Moacyr Soares Pereira, Taú Silva, José dos Santos, Amado Regis, Escolas de Samba Portela e Unidos do Cabuçu
36. RIO, ZONA NORTE, Nelson Pereira dos Santos, 1957. Música: Radamés Gnattali e Alexandre Gnattali, Zé Ketí e Vargas Júnior
37. SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA, Luis Sérgio Person, 1965. Música: Claudio Petraglia

38. SOL SOBRE A LAMA, Alex Vianny, 1962. Música: Pixinguinha e Vinicius de Moraes. Canto: Quarteto em Cy e outros
39. SUBTERRÂNEOS DO FUTEBOL, Maurice Capovilla, 1965. Música de capoeira
40. TERRA EM TRANSE, Glauber Rocha, 1967. Música: Sérgio Ricardo, Villa-Lobos, Carlos Gomes, Verdi, iê-iê-iê, candomblé, samba, marchas, valsa
41. VIRAMUNDO, Geraldo Sarno, 1965. Música: Caetano Veloso e Capinam
42. ZÉ DA CACHORRA (episódio de CINCO VEZES FAVELA), Miguel Borges, 1962. Música: Mário Rocha

TRILHAS MUSICAIS DO TEATRO

1. ARENA CONTA ZUMBI. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção musical de Carlos Castilho. Música de Edu Lobo
2. AUTO DOS 99%. Carlos Estevam. Adaptação da peça "Auto dos 99%" de Oduvaldo Vianna Filho, Marco Aurélio Garcia, Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Cecil Thiré. Músicas de Carlos Lyra, Armando Costa, Roberto Quartim Pinto, Luis Carlos Saldanha, Vinicius de Moraes e Sérgio Ricardo
3. BADEN POWELL. Roteiro e direção de Rui Guerra. Músicas de Baden Powell, Vinicius de Moraes, Pixinguinha e Tom Jobim
4. A CRIAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO ATY TOLEDO. Roteiro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Músicas folclóricas adaptadas por Ary Toledo, músicas de Ary Toledo, Francisco de Assis, Augusto Boal, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Jô Soares
5. JOÃO, AMOR E MARIA. Hermínio Bello de Carvalho. Música de Maurício Tapajós, em parceria com Hermínio Bello de Carvalho e Antônio Carlos de Brito
6. LIBERDADE, LIBERDADE. Millor Fernandes e Flávio Rangel. Direção musical de Oscar Castro Neves. Músicas de Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Geraldo Vandré, Wilson Batista e Geraldo Pereira, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Billy Blanco, Baden Powell, Heckerl Tavares, Joracy Camargo, Denoy de Oliveira, Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteado
7. MORTE E VIDA SEVERINA. Auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto. Músicas de Chico Buarque de Hollanda
8. OPINIÃO. Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes. Direção musical: Dorival Caymmi Filho (substituta: Geni Marcondes). Músicas de Zé Ketí, João do Vale, Zé Batista, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lyra, Zé Cândido, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, J. B. de Aquino, Cristovam de Alencar, Newton Teixeira, Tom Jobim, Rui Guerra, Glauber Rocha, Francisco de Assis, Ary Toledo, Hermínio Bello de Carvalho
9. ROSA DE OURO. Hermínio Bello de Carvalho. Músicas de Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Paulo da Portela, Geraldo Pereira, Zé da Silva, Ismael Silva, Nilton Bastos, Noel Rosa de Oliveira, A nescarzinho, Henrique Vogeler, Assis Valente, Zé Ketí, Cartola, Bide, Pixinguinha, Sinhô, Heitor Villa-Lobos, Hermínio Bello de Carvalho, Lamartine Babo

10. TELECOTECO OPUS Nº 1. Oduvaldo Viana Filho, Sérgio Cabral e Te-
reza Aragão. Músicas de J. Cascata, Cyro Monteiro, Baden Pawell,
Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Antônio Almeida, José
Batista, Humberto Teixeira, Lauro Maia, Lupiscínio Rodrigues, Fe-
lisberto Martins, Geraldo Pereira, Vinicius de Moraes, Ataulfo
Alves, Mário Lago, Haroldo Lobo, Dorival Caymmi, Nássara e ou-
tros

DISCOGRAFIA

Não está incluída aqui a discografia referente às trilhas de ci-
nema e teatro já referidas acima. Da mesma forma, a discografia
aqui apresentada está limitada aos títulos e ano dos discos. Vi-
de às páginas 380-2 a discografia, segundo o título dos discos
e intérpretes principais. Vide também às páginas 414-451 a ex-
tensa discografia de compositores de "classe média", distribui-
da segundo o nome do compositor, título da música e respectiva
faixa discográfica.

1. OS AFRO-SAMBAS, 1966
2. O CANTO LIVRE DE NARA, 1965
3. CHICO BUARQUE DE HOLANDA, 1966
4. CHICO BUARQUE DE HOLANDA, 1967
5. CINCO ANOS DE CANÇÃO, 1966
6. CINCO NA BOSSA, 1965
7. DULCE, 1966
8. EDU E BETHÂNIA, 1967
9. ELIS, 1966
10. ELIZETE SOBE O MORRO, 1965
11. FERNANDO LONA, 1967
12. O FINO DO FINO, 1965
13. GERALDO VANDRÉ, 1964
14. GERALDO VANDRÉ, 1967
15. A GRANDE MÚSICA DE SÉRGIO RICARDO, 1967
16. HORA DE LUTAR, 1965
17. LOUVAÇÃO, 1966
18. MARIA BETHÂNIA, 1965
19. MPB4, 1966
20. MPB4, 1967
21. A MÚSICA DE EDU LOBO POR EDU LOBO, s. d.
22. NARA, 1964
23. NARA: MANHÃ DE LIBERDADE, 1966
24. NARA PEDE PASSAGEM, 1966
25. OPINIÃO DE NARA, 1964
26. O POETA DO POVO, 1965

27. O POVO CANTA, 1962
28. QUARTETO EM CY, 1964
29. QUARTETO EM CY, 1966
30. QUARTETO EM CY, 1967
31. RODA DE SAMBA Nº 2, 1965
32. SAMBA EU CANTO ASSIM, 1965
33. SAMBA NA MADRUGADA, 1966
34. OS SAMBISTAS, 1966
35. UM SENHOR TALENTO, 1964
36. SIDNEY MILLER, 1967
37. SOM DEFINITIVO, 1965
38. TAMBA TRIO, 1966
39. THELMA CANTA NELSON CAVAQUINHO, 1966
40. VELLOSO, GIL E BETHÂNIA, 1966
41. UM VIOLÃO NA MADRUGADA, 1961
42. À VONTADE, 1964

JORNAIS

1. ÚLTIMA HORA, 1964
2. ÚLTIMA HORA, 1965
3. ÚLTIMA HORA, 1966