

ALEXANDRE FELIPE FIUZA

Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de
João Bosco e Aldir Blanc

SÃO PAULO
2001

Dissertação defendida junto ao Mestrado em Educação da Faculdade de Educação da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof. ^a Dr. ^a Ernesta Zamboni, contando como Comissão Julgadora o Prof. Dr. Milton José de Almeida (FE/ UNICAMP) e o Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier (Dep. História/ USP), em fevereiro de 2001.

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/ UNICAMP
Bibliotecário Rosemary Passos – CRB – 8^a / 5751**

F586e	FIUZA, Alexandre Felipe. <i>Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc/ Alexandre Felipe Fiuza.</i> -- Campinas, SP: [s.n.], 2001.
	Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Ernesta Zamboni Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.
	1. Bosco, João. 2. Blanc, Aldir. 3. Música. 4. História. 5. Política. 6. Cultura. I. Zamboni, Ernesta. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

RESUMO

Tal trabalho tem como eixo central a reflexão acerca da *música popular brasileira* por meio da análise dos diversos elementos que compõem a canção e a sua relação com a indústria fonográfica, com os meios de comunicação e com o consumo. No entanto, não foram esquecidos seus nexos com outras linguagens: historiográfica, poética, cinematográfica, teatral, televisiva e, claro, musical. Para tanto, optamos pela análise da obra da dupla João Bosco e Aldir Blanc, situada no período que vai de 1969 a 1985 que, por sinal, coincide com a decretação do AI-5 (1968) e com o fim do regime militar. As composições da dupla foram escolhidas devido tanto à sua constante referência a movimentos políticos e sociais, quanto pela opção de ambos em compor a partir de uma visão de mundo comumente atribuída às classes populares, além, é claro, da beleza com que retratam a história e o cotidiano. Esta dissertação não se constitui num modelo, mas apresenta um percurso das múltiplas possibilidades do trabalho com a canção no ensino de história.

ABSTRACT

This work has as a central axe the reflection about the *música popular brasileira* by the analysis of the various elements that compose the song, as well as its relationships with phonographic industry, with other languages (historiographic, poetic, cinematographic, theatrical, television and of course, musical) haven't been forgotten. For that reason, we've opted for the analysis of the pair João Bosco and Aldir Blanc, situated in the period that starts in 1969 and finishes in 1985 and that coincides with the declaration of the AI-5 (1968) and with the end of the military regime. The compositions of the pair have been chosen because of their constant reference to the social and political movements, as well as the option of both of them to compose from a viewpoint usually attributed to the popular classes, besides, the beauty with that they show the history and the quotidian, of course. This thesis is not a model, but presents a way of the multiple possibilities of the work with songs in the history teaching.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
CAPÍTULO 1: <i>Tira a poeira das reminiscências</i>	30
1.1 A música e seus usos.....	30
1.2 Música e indústria cultural.....	34
1.3 Música e letra	49
1.4 O processo de criação	57
CAPÍTULO 2: <i>O tempo vence toda a ilusão</i>	59
2.1 Nos tempos do rádio	60
CAPÍTULO 3: <i>Meu samba é casa de marimbondo</i>	82
CAPÍTULO 4: <i>Essa é sua vida: visões do cotidiano</i>	135
CAPÍTULO 5: <i>E o passado volta a desfilar: as relações entre canção e o ensino de História</i>	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>A quem a história não esqueceu</i>	164
DISCOGRAFIA.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	171
I. Específica da Música.....	171
II. Geral.....	177
III. Teses e Dissertações não publicadas.....	188
PERIÓDICOS.....	189
DICIONÁRIOS.....	203
FILMOGRAFIA.....	203
EDITORAS DAS CANÇÕES.....	204
LISTAS DAS CANÇÕES.....	205
ANEXOS.....	211

INTRODUÇÃO:

No palco um pouco escuro só guarda-chuvas e sombrinhas abertas. Ao fundo, algumas estrelas prateadas como que projetando um céu límpido, o início de uma bela noite. A música instrumental de fundo é triste, não combinando com o cenário. Uma voz insegura interpreta:

*Na primeira noite eles se aproximam
e roubam uma flor
do nosso jardim.
E não dizemos nada.
Na segunda noite, já não se escondem:
pisam as flores,
matam nosso cão,
e não dizemos nada.
Até que um dia,
o mais frágil deles
entra sozinho em nossa casa,
rouba-nos a luz, e,
conhecendo nosso medo,
arranca-nos a voz da garganta.
E já não podemos dizer nada.*

A música triste dá lugar ao som da caixinha de música da canção¹ *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc. Neste momento, entra um *bêbado trajando luto* como o personagem de Charles Chaplin (1889-1977), o Carlitos. Este não entende a razão de ser daquelas sombrinhas e guarda-chuvas abertos e, em sua mão, um fechado. Esquece a dúvida e dança em homenagem àquele céu e à vida. Afinal, *caía a tarde feito um viaduto*, algo comum no tipo de engenharia *tupiniquim*. A despreocupação dá lugar ao medo: quem seria aquele homem com uma capa escura que lhe arranca o seu guarda-chuva e o abre junto aos outros no chão? *Chupavam manchas torturadas* e o *bêbado com chapéu-côco* começa a entender o que acontecia, se desespera e *chora Marias e Clarisses*, até que a *dor pungente* dá lugar à esperança: o palco é atravessado por uma equilibrista, portando uma sombrinha, como se ali tivesse uma *corda bamba*. Ela pega o guarda-chuva e entrega-o ao

¹ Toda vez que for utilizada, terá o significado de "música com letra".

bêbado que, após relutar em fazê-lo, decide pegá-lo e atravessar a corda, mesmo sabendo que, naquela linha, *pode se machucar*.

Os dois vão saindo do palco, quando chega um grupo de homens e mulheres com bagagens. Todos se abraçam, como se fossem velhos amigos, e comemoram a volta, pois, *a esperança equilibrista sabe que o show de todo artista tem que continuar*. Com aquela mesma música da introdução ao fundo, cada um vai apanhando seu respectivo guarda-chuva e sombrinha e vão saindo do palco até que, ao olharem para trás, percebem que muitos continuam ali abertos...

Este quadro narrado acima foi montado pelo grupo de teatro do qual participei. O texto que o acompanha trata-se de um trecho do poema intitulado *No caminho, com Maiakóvski*, de Eduardo Alves da Costa. Este poema, devido ao título, foi por várias vezes atribuído ao poeta Maiakovski (1893-1930) e transformou-se "numa das bandeiras da luta contra a ditadura", como afirmou seu verdadeiro criador. A canção foi feita pela dupla Bosco/ Blanc e interpretada por Elis Regina (1945-1982), com um arranjo que, na introdução e no final, inclui um tema de acordeón que imita o som de uma caixinha de música. Foi lançada em 1979, no LP "Elis, essa mulher", "dedicado à ausência do Tenório Jr.", pianista da banda de Vinícius de Moraes (1913-1980) que estava desaparecido na Argentina. Não demorou para que esta canção se transformasse no "hino da anistia" e, talvez, no maior êxito da dupla.

Este esquete foi encenado em 1990, como parte do resultado de uma pesquisa sobre as ditaduras latino-americanas realizada nas aulas de História, quando ainda era aluno no Ensino Médio. Este fato demonstra o quanto a opção pela dupla Bosco/Blanc vem de longa data e reflete experiências ligadas à escola. A escolha do tema não foi circunstancial. Ao optar pela pesquisa sobre as relações entre *música popular brasileira* e história, estava seguindo um caminho mais amplo que é a identificação com a Educação. Logo, esta perspectiva de trabalhar com a música não é nova.

Deste modo, a escolha do tema de pesquisa no mestrado se deu pela confluência destas experiências: a formação e a pesquisa na graduação em História na UFPB, o trabalho como professor, o gosto por diferentes manifestações artísticas, o grupo de estudo no Ensino Médio, além da admiração pela obra de Elis Regina. A pesquisa: "*Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*", surgiu de um

trabalho final na disciplina de graduação *História das Idéias Políticas no Brasil Contemporâneo*, ministrada pela Prof.^a Regina Behar. A frase em itálico no título da dissertação trata-se de um trecho da canção *Mestre-Sala dos Mares*, da dupla em questão. Aliás, esta frase é emblemática para esta pesquisa, pois a letra original da canção falava em "pontas de chibatas". Porém, com a censura, os autores mudaram para "entre cantos e chibatas". A idéia de "pobreza em rima rica", veio de uma sugestão de minha ex-orientadora de iniciação científica, Prof.^a Joana Neves.

A partir daí passei a pesquisar mais profundamente a obra desses compositores que, até então, eu só conhecia pelas interpretações da Elis. Não é a toa que Aldir Blanc foi o letrista mais gravado por ela. Quando esta intérprete canta quase sempre me calo. E foi nesses silêncios que reconheci na dupla uma riqueza temática ímpar. Eles conseguiram dar vida a personagens de carne e osso e seu cotidiano: aluguel, contas, trabalho, crimes, pobreza, alegria. Figuraram em suas canções: meninos de rua, o casal suburbano, a balconista atropelada, o bóia-fria, o torcedor fanático, ou seja, o homem comum da periferia, como aqueles que vi em minha vida no bairro, na fábrica, nas andanças pelo interior da Paraíba. Mas os temas da dupla também apontavam para uma série de características da classe média, bem como uma autocrítica do intelectual, do artista.

A pesquisa aqui desenvolvida remete a uma série de mudanças nas concepções de educação e de metodologia, ocorridas, mais incisivamente, com o fim da ditadura, a partir de 1985. Quanto às metodologias da História, estas mudanças foram registradas pelos trabalhos publicados em diversas revistas especializadas da área. O trabalho com a canção em sala de aula pode ser notado até pelo fato de ser comum encontrar letras de músicas nos livros didáticos. Um dos primeiros materiais didáticos a utilizá-las foi o livro *História da Sociedade Brasileira*, de Francisco Alencar, Lúcia Carpi e Marcus Ribeiro, de 1981, "musicado" por canções de Milton Nascimento e Fernando Brant. Nesta obra, além da dupla citada, encontramos trechos de canções de Chico Buarque, bem como da dupla que estudamos, João Bosco e Aldir Blanc. Essas citações, porém, não se restringiram a materiais didáticos, é comum encontrá-las em obras dirigidas a um público mais especializado, como atesta o encerramento do livro *Ideologia da Cultura Brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, que ocorre com a citação da canção de João Bosco e Aldir Blanc *Caça à Raposa*.

Com o processo de transição democrática, a relativa liberdade que o professor obteve nas aulas e as necessidades de reavaliar a prática escolar provocaram uma série de discussões sobre as relações no interior da escola, sobre a metodologia e mesmo sobre os moldes em que se encontrava organizada a estrutura educacional, como afirma Marco Antônio da Silva:

Todo o processo de produção de conhecimento (condições de trabalho, relações de poder, conceitos e materiais empíricos utilizados) precisa ser examinado para que se esboce algum salto contra-ideológico na discussão do ensino de História no 1º e 2º graus. (SILVA, 1986:16)

É neste contexto, e nesta saída para se alterar o ensino de História, que surgiram novos métodos em que *a busca de um ensino criativo e participativo dos alunos envolve a criatividade e participação do professor* (NIDELCOFF, 1994:09). Esta criatividade é refletida no trabalho com o teatro, a poesia, o vídeo, a música, entre outras manifestações artísticas, nas aulas de História, bem como, nas de outras disciplinas como Geografia, Literatura e Língua Portuguesa. Contudo, essa prática não veio acompanhada de uma discussão sobre as particularidades de cada uma dessas *linguagens*. Foram tomadas, tão e somente, como instantâneos da realidade. Talvez, não tenha havido a consciência de que a arte pode ser produzida na escola e não apenas consumida.

Assim, nossa pesquisa - apesar de centrar a discussão na dupla de compositores - pretende discutir os vários aspectos envolvidos no trabalho com a canção na sala de aula. Não é algo novo. Algumas pesquisas já se lançaram nessa empreitada, como se verá no desenvolvimento do texto. Faz-se necessário, porém, cruzar as informações, estabelecer vínculos entre diferentes áreas que abordam o mesmo tema, inserir a temática no âmbito da sociedade capitalista. Não é objetivo deste estudo reproduzir uma fórmula de trabalho com a canção na sala de aula, pelo contrário. Afinal, ao se optar pelo trabalho com a música, está se buscando exatamente romper com esta idéia de que a escola deve trabalhar com fórmulas preestabelecidas, reproduzindo um conhecimento pronto e acabado. A música no cotidiano escolar deve contribuir na construção do conhecimento e na revisão de saberes tidos como absolutos.

A partir de um estudo inicial, deparamo-nos com a importância da música enquanto expressão da história, pois podemos *esquecer as palavras ou uma melodia, mas isso não*

significa que esqueçamos a mudança que provocaram em nós (HOWARD, 1984:12). Outro fator determinante da importância desse campo do conhecimento é a riqueza da música brasileira, que traz em sua diversidade músicas com temas sociais, ou ainda, músicas que remetem ao contexto em que foram criadas:

A música pode, conforme as circunstâncias que se constituam como objeto de estudo, se configurar, por si só, enquanto fonte documental na análise de momentos históricos datados e situados em contextos espaço-temporais específicos. (FRANCO, 1995: 09)

A música é, sem dúvida, uma das mais brilhantes criações do homem. Tem uma função significativa na vida das pessoas: é prazer, conforto, reflexão, diversão, emoção, informação. A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas. Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para um outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo. Para inúmeras culturas, ela tem uma função importantíssima: seu caráter celebrativo, ligado às tradições, à religião, à dança. Para a História, ela tem um significado especial: o seu valor enquanto documento histórico. A música retrata seu tempo, permite-nos perceber como determinado tema foi trabalhado ou mesmo esquecido, ocultado.

Contudo, deve-se lembrar que não há como estudar a música popular brasileira sem que haja uma discussão quanto ao caráter industrial da mesma; sua ligação com o contexto histórico e social; com o passado musical, entendendo a música como uma arte passível de mudanças e permanências e não como um “processo evolutivo”, como se bastasse o tempo para que a música avançasse em direção à sua plenitude e à sua qualidade.

Outro ponto a se destacar é o caráter informador/formador da música, bem como o seu papel na indústria cultural. Nesse contexto, é necessário fomentar questões sobre a função da música enquanto veículo ideológico: *Com a arte, a ideologia penetra mais plenamente, e digamos assim, convence melhor do que com o discurso político - ou econômico puro e simples* (MARCONDES, 1992: 94). Nesta perspectiva, inferimos que a música é assimilada até de forma subliminar pelo ouvinte.

A música, como outras formas de comunicação, está inserida num contexto muito mais complexo que a simples inspiração do compositor. As motivações, as condições, o momento em que foi gerada determinam essa “inspiração”: *as circunstâncias fazem os*

homens assim como os homens fazem as circunstâncias (MARX e ENGELS, 1987: 56). Além disso, como não poderia deixar de ser, no sistema capitalista, as leis de mercado têm um significado especial nessa produção. A indústria fonográfica, cada vez mais, utiliza leis de mercado que privilegiem principalmente um ponto: a vendagem. Assim, reproduzem fórmulas prontas de sucesso à exaustão, substituem os intérpretes das canções quando estes já não proporcionam os lucros esperados e o mercado se mantém rentável.

Aliada à indústria fonográfica, um mercado altamente lucrativo no Brasil, estão os poderosos meios de comunicação, em suma, as redes de televisão e as rádios, que movimentam seus lucros por meio da música. Não há programa, propaganda ou minissérie em que não haja uma trilha musical à disposição dos consumidores nas lojas. Essa penetração no mercado é comprovada pela quantidade e variedade de estabelecimentos que trabalham com material fonográfico. Discos, fitas ou *CDs* podem ser adquiridos em bancas de jornal, supermercados, postos de gasolina, lojas especializadas e até em farmácias. Não há comércio político que não tenha shows musicais, presença obrigatória para atrair multidões.

A globalização permitiu que o controle exercido pelas grandes multinacionais do disco influenciasse a produção musical, determinando preferências e diferenciando o “velho do novo”, “o local do mundial”, “o antigo do moderno”. O ouvinte perdeu o interesse *pela mensagem melismaticamente construída, fixando-se no encadeamento do ritmo. Para isso a pop music, sobretudo quando veiculada em inglês, é ideal* (ORTIZ, 1994:201). Esse gênero *pop* tende a obscurecer a mensagem da música, nivelando-a de acordo com os diferentes interesses, sejam políticos ou puramente mercadológicos.

Logo, não só o produtor é inserido “na mundialização da cultura”, também o receptor, que procura consumir uma produção coerente com os “tempos modernos.” Mesmo mensagens de contestação social presentes em gêneros que romperam fronteiras nacionais, como o *rap* ou o *reggae*, são objeto de interesse da indústria fonográfica², que, comumente, se apropria até do que é “revolucionário”, tornando-o vendável e retirando parte de seu caráter contestador.

Enquanto documento histórico, a música não deve ser vista como “suporte”, mas como objeto de pesquisa a ser problematizado, pois, na *verdade, a música sempre se*

² Rita C. L. Morelli, “A indústria fonográfica: um estudo antropológico”. Campinas: UNICAMP, 1991.

entrega pela metade, e exige do homem que a ouve ser restabelecida na integralidade de sua essência (HOWARD, 1984:12). Nesse sentido, a chamada MPB – Música Popular Brasileira - é um campo vasto, porém, pouco trabalhada na perspectiva histórica, pois é possível discutir através das canções temas relacionados à sociedade, à história, à questões de gênero, étnicas, entre outros. A MPB é permeada por canções que, só pela poesia, já é exposta toda a profundidade das relações humanas e sociais:

*É o tempo, Maria
Te comendo feito traça
Num vestido de noivado. (Bodas de prata, João Bosco e Aldir Blanc)*

*A saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu. (Pedaço de mim, Chico Buarque)*

*Quantas almas
Esticadas no curtume. (O ciúme, Caetano Veloso)*

As canções de João Bosco e Aldir Blanc, produzidas entre 1969 e 1985, coincidem com um período difícil, e determinante, na história brasileira recente, que vai da decretação do AI-5, em 1968, ao fim do governo militar, em 1985. Porém, o recorte temporal não se circunscreveu apenas a este período, como se perceberá ao longo do trabalho. A escolha destas canções se deu pela frequência e qualidade com que a dupla tratou o cotidiano das classes populares da sociedade brasileira, bem como a abordagem de fatos trabalhados pela história tradicional, que tanto se ocupou dos grandes eventos e de relatos sobre os “grandes personagens” da história. O crítico musical J. Jota de Moraes, no fascículo *História da MPB*, analisa bem o olhar que a dupla lança sobre a realidade e a traduz em canções:

A paródia e o gosto pelo kitsch se reúnem e se complementam em muitas canções da dupla; seu encontro resulta em retratos por assim dizer ‘estranhados’ da realidade. É como se a vida cotidiana fosse flagrada através de uma lente especial que deformasse os contornos das figuras, ampliando detalhes importantes ora patéticos, ora sinistros, ora friamente comoventes. (1982: 02)

O trabalho de João Bosco e Aldir Blanc, antes de ser fruto da genialidade, competência ou sensibilidade da dupla é, também, resultado de um processo pelo qual passou a música popular, principalmente a partir da década de 1960, com os grupos ligados

às universidades, como o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), por exemplo. Alguns integrantes do CPC defendiam a tese de que a chamada *cultura desalienada*, da qual diziam fazer parte, deveria intervir junto ao povo com vistas a informá-lo e conscientizá-lo da realidade. Criticavam a *cultura alienada*, por esta não reconhecer/ perceber a luta de classes e por conceber a história como uma *substituição inexpressiva de homens e fatos dentro dos limites determinados por princípios que sempre existiram e nunca desaparecerão* (BERLINCK, 1984:50). É claro que essa pretensa superioridade cepecista seria questionada por uma série de teóricos, como veremos no desenvolvimento do tema. No entanto, nunca é demais lembrar que os seus participantes tiveram uma força organizativa inimaginável para o movimento estudantil atual: saíram em seus caminhões apresentando peças de teatro, participaram e organizaram os protestos contra as péssimas condições de vida, financiaram filmes, discos, livros...

Com o golpe militar em 1964, essa “elite cultural” colocou a luta contra a ditadura na *ordem do dia* – luta esta, por vezes, quixotesca. É o período da chamada “canção de protesto”³, constantemente incendiária nos festivais universitários, ou em shows, como o *Opinião*, com as músicas de Zé Kéti (1921-1999), que retratavam as condições de vida nos morros cariocas e as de João do Vale, que traziam à tona a dura realidade de parte do povo nordestino. Vale ressaltar que, até então, o samba era uma música marginalizada e a partir daí passou a ter o apoio de grupos universitários, que viam nesse gênero um *veículo ideal de renovação ideológica, justamente por sua possibilidade de penetração nas massas* (TINHORÃO, 1986: 241).

Os festivais vão trazer à tona expressivos compositores e intérpretes como Chico Buarque, Edu Lobo, Gonzaguinha (1945-1981), Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ivan Lins, Milton Nascimento, Gal Costa, Elis Regina, Sidney Miller (1945-1980), Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro, entre outros. Alguns deles, além de figurarem nas rádios e nas TVs, também figurariam nas fichas policiais do DOPS por comporem, ou cantarem, “músicas subversivas” que atentavam contra o governo militar. Além disso,

³ Interessante como esse gênero se assemelha à produção musical de Portugal durante a ditadura salazarista e de Marcello Caetano, lá também chamada de “canção de intervenção”. É possível estabelecer uma ligação entre as motivações que nortearam essas composições e como, em ambos os países, com o fim das ditaduras, houve uma “crise” na produção musical.

alguns deles já atuavam num movimento denominado MAU⁴, que será discutido mais adiante.

Durante a ditadura militar, instalada em 64, a música veio a ser utilizada como instrumento de mascaramento da situação política vigente, já que as críticas sociais eram banidas da produção musical via-Censura. As músicas estrangeiras, entre outros gêneros nacionais, serviram como fundo musical harmônico para o governo militar. Porém, a música também pôde ser utilizada como contra-discurso e denúncia. São inúmeras as canções da dupla Bosco/ Blanc que fazem frente à repressão, à Censura: “Meu samba é casa de marimbondo/ tem sempre enxame pra quem mexer” , “Não põe corda no meu bloco/ não vem com teu carro-chefe/ não dá ordem ao pessoal”, “E nuvens, lá no mata-borrão do céu/ chupavam manchas torturadas”, “Mesmo que em plena boca/ nos bata o açoite/ contínuo da noite”, “Noites assim, de março ou abril/ Noite febril, noite-inquisição, grilhão”.⁵ São inúmeros os exemplos dessa resistência, pois, *se a dominação permeia o conjunto da vida social, a resistência está aí igualmente presente, não apenas de forma organizada, mas também sob formas “surdas”, ”implícitas”* (VIEIRA, 1991: 08).

Este contra-discurso foi elaborado a partir do que Gilberto Vasconcelos, baseado numa letra de Caetano Veloso, chamou de “linguagem da fresta”, forma muito utilizada por Chico Buarque, ou, ainda, por João Bosco e Aldir Blanc, em *Caça à Raposa*: “A tropa em cima, os cães/ nenhuma fresta”. Nesse sentido, as críticas ao regime só podiam ser feitas com metáforas, como bem explica Elis Regina: “(...) a gente se afastou de uma linguagem mais clara, até porque ela não podia, em hipótese alguma, ser usada. A gente usando meias-palavras, bêbados e equilibristas...” (ARASHIRO, 1995: 118).

Embora as metáforas presentes nas canções terem dado uma maior sofisticação à MPB, a auto-censura ficou na mente dos compositores, já que a obrigatoriedade de ter a música aprovada pela Censura passou a ser algo corriqueiro, natural, quase que como tirar uma carteira de identidade. Não havia apenas uma única forma de se veicular uma mensagem. A linguagem metafórica alargou as possibilidades da rima rica “do sorriso, do amor e da flor” da Bossa Nova. A temática, porém, não se alargou. Durante a década de

⁴ Movimento Artístico Universitário, grupo que “(...) pretendia uma maior divulgação da música independentemente dos festivais” (História da MPB, 1982).

⁵ Os trechos acima são das seguintes canções: *Casa de Marimbondo, Plataforma, O bêbado e a equilibrista, O cavaleiro e os moinhos, Patrulhando (Masmorra)*.

1960, era recorrente a crítica à pobreza do homem do campo e da cidade e às mazelas da população. Porém, se antes do Golpe de 64 *a arte investia na “conscientização” que em última instância visava a transformação política e econômica, no período posterior, a ênfase recairia sobre a necessidade de denunciar o que estava ocorrendo no país* (PELEGRINI, 1997: 49).

Tais metáforas atingiram tal sofisticação que tornaram - e ainda tornam - difícil a sua leitura. Em entrevista ao *Canal Futura*, Chico Buarque opina: *“Eu e muita gente utilizou metáforas nas letras de música (...) Isso não enriquece nada, é um exercício.”*⁶ Um exemplo muito conhecido entre essas “canções de protesto” seria a música *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola. A canção falava da distância que a cidade - e sua vida conturbada - colocava entre as pessoas, tendo como *pano de fundo* a rápida conversa entre dois antigos amigos, dentro de seus respectivos carros, na espera do sinal verde do semáforo. A música passou a ser vista como uma crítica aos anos de chumbo, principalmente, depois da gravação da mesma em um dos LPs de Chico Buarque. Segundo Paulinho da Viola, numa de suas entrevistas, não havia este sentido político. Uma das riquezas deste tipo de pesquisa vem justamente do fato da não obrigatoriedade de estar amarrado às idéias do autor; há a possibilidade de outras leituras. Entretanto, esta não é apenas uma particularidade da música: um quadro e uma peça de teatro também podem ser lidos de diferentes maneiras.

Na obra da dupla João Bosco e Aldir Blanc, a crítica ao regime não se restringiu, porém, à repressão. Falar das feridas e das mazelas de amplas camadas marginalizadas da população brasileira, do cotidiano nas periferias, da dureza da vida do homem no campo também era atentar contra o regime. Essa realidade, no entanto, devia ser mascarada para que não prejudicasse a propaganda do “gigante” que o regime militar teria despertado. Deste modo, a obra da dupla remete a uma história do “homem comum”, como diria Hobsbawn, sendo uma resposta ao relato dos vencedores, trazendo:

(...) outros agentes sociais, que não os privilegiados tradicionalmente, como atores principais de sua própria história e, em decorrência, do devir histórico: as classes dominadas, os setores trabalhadores e os despossuídos da sociedade brasileira.

(NADAI, 1991: 28)

⁶ Entrevista concedida ao programa *Afinando a Língua*. Canal Futura, apresentação de Tony Belotto, em 13.02.2000.

Essas canções trazem um cenário suburbano da periferia das grandes cidades e são marcas presentes na sociedade brasileira. Estes setores mais esquecidos foram lembrados em inúmeras canções da dupla que estaremos analisando no decorrer do trabalho. Por ora, podemos ir exemplificando com a canção “*O rancho da goiabada*”⁷, em que o bóia-fria é retratado de forma muito sensível e onde sua amargura está lado a lado com uma fina ironia:

O rancho da goiabada

*Os bóias-frias
Quando tomam umas biritas
Espantando a tristeza
Sonham com bife a cavalo
Batata frita
E a sobremesa
É goiabada cascão
Com muito queijo
Depois café, cigarro
E um beijo de uma mulata
Chamada Leonor ou Dagmar
Amar
O rádio de pilha
O fogão jacaré
A marmita, o domingo, o bar
Onde tantos iguais se reúnem
Contando mentiras
Pra poder suportar
Ai são pais-de-santo,
 paus-de-arara, são assistas
São flagelados, são pingentes
 balconistas
Palhaços, marcianos, canibais
 lírios pirados
Dançando, dormindo de olhos
 abertos
À sombra da alegoria dos
 faraós embalsamados.*

Composta num tom de *Mi menor* (Em), esta canção tem uma melodia triste, como é o cotidiano destes trabalhadores espalhados por todo o Brasil, que só na década de 1960

⁷ Em 1925, Eduardo Souto compõe a marcha “Goiabada” (ARAÚJO, 1995: 28).

tiveram algumas leis trabalhistas a seu favor, com exceção ainda do 13 ° salário. É o trabalhador sofrido que é "transportado" em caminhões antes da cinco da manhã, que leva sua marmita fria e água, por vezes, acondicionada em velhos vasilhames de agrotóxicos. Entre estes trabalhadores, inúmeras crianças. Assim, nas escolas rurais, dois motivos implicam na ausência dos alunos em sala: a colheita/plantio e a falta de merenda. Esta mão-de-obra é, em sua maioria, formada por pessoas que venderam ou tiveram suas terras expropriadas e que quando ainda tinham sua posse não tinham financiamento nem apoio governamental na produção, no beneficiamento, no uso da tecnologia, na distribuição dos produtos. Algo bem diferente das grandes empresas agropecuárias que, além de obterem empréstimos, por vezes têm suas dívidas perdoadas.

A dupla utiliza o tradicional gênero marcha-rancho⁸ para apresentar um tema nada tradicional na música popular. A vida e os sonhos desses trabalhadores têm uma descrição milimétrica: “*amar o rádio de pilha/ o fogão jacaré/ a marmita, o domingo, o bar.*” Uma realidade tão dura, “*contando mentiras pra poder suportar*”, em que o sonho passa por uma “*goiabada com queijo*”. Registrada no disco *Galos de Briga*, de 1976, esta música traz o arranjo do maestro Radamés Gnattali (1906-1988), um dos primeiros arranjadores a trabalhar no rádio, na década de 1930, e precursor da utilização de orquestras em gravações de canções populares.

Os metais dão a tônica do gênero e o canto coletivo lembra a massa de trabalhadores rurais em sua batalha diária, ou ainda, o canto em uníssono das pessoas que participavam dos antigos blocos carnavalescos. Estão no coro: o office-boy, a telefonista, o porteiro, a secretária, o produtor, entre outros que trabalhavam na RCA do Rio de Janeiro, onde foi gravado o disco. A idéia de formar um coro com amadores dá bem a idéia da configuração dos antigos ranchos carnavalescos.

Contudo, os autores apontam um problema mais imediato que aflige estes trabalhadores: a fome⁹. Afinal, este é o resultado mais perverso dessa estrutura fundiária e da configuração do capitalismo nos países mais pobres. Um dos livros produzidos pelo

⁸ “A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha, de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica... (TINHORÃO, 1991: 133).

⁹ Aldir Blanc numa entrevista para o livro *Patrulhas Ideológicas*, coloca a crítica que ele sofreu em alguns jornais por ter colocado, em "O Rancho da Goiabada", a fome como problema mais imediato que a terra (PEREIRA, 1980: 119).

projeto em que trabalhei, *Uma História de Pedras de Fogo*, traz depoimentos de professores sobre o desempenho escolar dos alunos da área canavieira:

"O desempenho deles é regular, depende da condição econômica do aluno - perdem-se os alunos excelentes devido ao plantio e coleta da cana".

"É razoável. Eles comparecem mais quando tem merenda, porém faltam na segunda-feira porque é dia de trabalhar na feira".

"As crianças chegam chorando por causa dos problemas de casa, a fome também afeta. Quando falta merenda eles não vêm". (CAVALCANTE, 1993: 63)

Como vemos nestes breves relatos, a canção toca num ponto trágico da sociedade brasileira e que não se restringe aos bóias-frias. A fome é reflexo de uma série de fatores que serão elencados a partir da MPB e, em especial, a partir da obra da dupla Bosco/Blanc que fala de um:

(...) Brasil de verdade, da maioria e não dos marginais, como pode parecer para quem olhar apressadamente os personagens de suas canções. A minoria, que está à margem do Brasil verdadeiro é aquela turma que conta com o indispensável, do alimento à saúde e informação. A maioria, ao contrário, não dispõe desses luxos marginais. (História da MPB:1982)

Esse caráter político é latente nas canções de João Bosco e Aldir Blanc, porém, tal temática é trabalhada a partir de todo um referencial complexo que, frequentemente, se pauta na história e na literatura. Em algumas músicas encontram-se alusões a Olavo Bilac (1865-1918), Augusto dos Anjos (1884-1914), Federico García Lorca (1898-1936), Miguel de Cervantes (1547-1616) e Gregório de Matos (1633-1696).

As músicas de Aldir e João Bosco denotam um corpo de significados muito diferente daqueles criticados duramente por Theodor Adorno (1903 - 1969), muito diferente da *canção de consumo*, de fácil digestão. As músicas da dupla se enquadram naquilo que Umberto Eco, até de forma elitista, denomina como “música diferente”, que *requer respeito e atenção, e ainda representa, mesmo em nível de uma cultura de massa, uma opção culta* (ECO, 1993: 30).

Há, ainda, o fato de que os dois foram participantes de uma série de movimentos sociais, como: os protestos contra a ditadura, a luta pelos direitos autorais (Aldir figura entre os mais expressivos artistas nesta empreitada), o movimento pela Anistia e pelas

Diretas Já! Além destas razões de ordem política, há o fato de a boa música ter a capacidade de chegar de forma diferenciada à emoção de quem a escuta.

Nosso trabalho surge da perspectiva de que o historiador deve lançar mão de tudo que for necessário para produzir a história, como diria Lucien Febvre (1878-1956): “*Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais.*” (LE GOFF, 1994: 540). Há diversas fontes para se trabalhar com o período, mas é importante refletir sobre as representações presentes nas poesias, canções, pinturas, filmes, fotografias, todos produtos de seu tempo e como tais, passíveis de leitura.

No final da década de 1960, dada à efervescência política e cultural por que passava o Brasil, alguns intelectuais se debruçaram em estudos sobre a música popular brasileira. Era o período posterior à bossa-nova e que se configurava em uma busca de espaços junto aos meios de comunicação. Era o tempo da *música de protesto*, do Tropicalismo, da Jovem Guarda. Esse espaço musical viria trazer ao público das grandes cidades inúmeros compositores e intérpretes, com seus trabalhos em que se fundiam, ou se apresentavam cristalinos, variados gêneros musicais, como o samba e suas variações, a modinha, a festejada bossa nova, o frevo, o baião, a música caipira, entre outros.

Desse “caldeirão musical” surgiria, ainda, o Tropicalismo com seu visual industrial, com o *happenning* – atitude e teatralização no palco - que lhe era característico, suas roupas de plástico, suas guitarras elétricas, toda uma crítica à ordem cultural instituída e uma assumida influência *oswaldiana*. O movimento tropicalista influenciou e sofreu influência de toda uma mudança ocorrida no teatro, a exemplo dos trabalhos de José Celso Martinez; na chamada poesia concreta, através de Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos e Décio Pignatari; na arte ambiental de Hélio Oiticica (1937-1980); no *cinema novo* de Glauber Rocha (1939-1981). Teve como principais criadores, no campo da música, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto (1944-1972) e Tom Zé.

Nesse período, em crítica à temática das chamadas *músicas de protesto*, Walnice Nogueira Galvão escreveu um artigo: *MMPB: uma análise ideológica*. Especialista em Teoria Literária, a autora questionou a temática “do dia que virá” presente em inúmeras músicas ditas engajadas. Por meio da análise de algumas letras, destacou esta música enquanto atividade consoladora, em que o ouvinte, ao invés de lutar contra a situação política vigente, teria sua revolta dissipada via-música. Já o poeta Augusto de Campos

lançou *Balanço da Bossa e outras Bossas*, que reunia uma série de artigos sobre o Tropicalismo e em que o mesmo tomou partido do movimento, visto que os tropicalistas levantavam a bandeira da poesia concreta que tinha como principal expoente o próprio autor. Aliás, a poesia concreta a partir dali influenciou uma série de compositores, como a dupla Bosco/ Blanc.

Um exemplo que ilustra esta influência vem da canção “Quilombo”, presente no primeiro disco da dupla, intitulado *João Bosco*, de 1973. Abaixo a letra de *Quilombo* da segunda gravação desta canção feita por João Bosco em *Cabeça de Nego*, de 1986, em que foram, estranhamente, suprimidos os versos finais da primeira gravação, a partir do trecho: “os soldados vem buscá”. Há aqui a intenção de aliar a temática à construção do texto:

<i>cama</i>	<i>arruma a cama</i>	<i>arruma a cama</i>
<i>cama</i>	<i>arruma a cama</i>	<i>arruma a cama</i>
<i>cana</i>	<i>apanha a cana</i>	<i>apanha a cana</i>
<i>cana</i>	<i>apanha a cana</i>	<i>apanha a cana</i>
<i>trama</i>	<i>arruma a trama</i>	<i>arruma a trama</i>
<i>trama</i>	<i>arruma a trama</i>	<i>arruma a trama</i>
<i>tranca</i>	<i>arromba a tranca</i>	<i>arromba a tranca</i>
<i>tranca</i>	<i>arromba a tranca</i>	<i>arromba a tranca</i>
<i>zanga</i>	<i>atiça e zanga</i>	<i>atiça e zanga</i>
<i>zanga</i>	<i>atiça e zanga</i>	<i>atiça e zanga</i>
<i>fogo</i>	<i>ateia fogo</i>	<i>ateia fogo</i>
<i>fogo</i>	<i>ateia fogo</i>	<i>ateia fogo</i>
<i>ponta</i>	<i>afia a ponta</i>	<i>afia a ponta</i>
<i>ponta</i>	<i>afia a ponta</i>	<i>afia a ponta</i>
<i>canto</i>	<i>apruma o canto</i>	<i>apruma o canto</i>
	<i>os soldados vem buscá</i>	
	<i>os escravos do sinhô</i>	
	<i>é preciso se cuidá</i>	
	<i>cum ataque do invasor</i>	
	<i>garre pá lutá</i>	
	<i>fossa pá cavá</i>	
	<i>lenha pá acende</i>	
	<i>ramo pá cortá</i>	
	<i>fio pá tece</i>	
	<i>arco pá fazê</i>	
	<i>pedra pá jogá</i>	
	<i>faca pá amolá</i>	
	<i>água pá fervê</i>	
<i>vamos disfarçar</i>	<i>vamos preparar</i>	<i>vamos devolver</i>
<i>eh camacana eh</i>	<i>camacama eh</i>	<i>camacama eh</i>
<i>eh tramatranca eh</i>	<i>tramatranca eh</i>	<i>tramatranca eh</i>
<i>eh zangafogo eh</i>	<i>zangafogo eh</i>	<i>zangafogo eh</i>
<i>eh pontacanto eh</i>	<i>pontacanto eh</i>	<i>pontacanto eh.</i>

Nesta canção a dupla consegue dar uma nova versão a fatos já trabalhados, não caindo no *lugar-comum* de outras canções sobre o tema, como o velho tronco e o chicote: *é quase uma narrativa que adota a perspectiva de escravos fugidos preparando uma defesa de sua comunidade* (PERRONE, 1988: 157). A canção consegue retratar: o cotidiano do quilombo: “*ê cama arruma cama arruma cama*”; o trabalho: “*ê cana apanha cana apanha cana*”; a luta: “*ê zanga atiça zanga atiça zanga*”. Em “Quilombo”, *há uma preocupação estética e social (...) não está se contando a história convencional dos quilombos de uma maneira também convencional* (SANTANA, 1986:256).

Esta letra de música retrata bem a preocupação da dupla com uma temática social que faz uma outra leitura dos movimentos e revoltas populares ocorridas ao longo da nossa história: *a nossa arte, os nossos monumentos literários, estão cheios de eco do passado; os nossos homens de ação tem a boca cheia das lições do passado, reais ou imaginárias* (BLOCH, [s.d.]: 12). A preocupação da dupla, como nos deixa antever a canção acima, não se restringe ao tema, mas também à própria poesia. No decorrer do texto estaremos discorrendo acerca de outras músicas que tomam esta mesma direção.

Expostas as influências da poesia concreta e do Tropicalismo junto à produção de Bosco/ Blanc, vale lembrar os trabalhos de Roberto Scharwz sobre o movimento tropicalista. Por meio de artigos, o autor teceu uma série de críticas ao movimento. Na década de 1970, o sociólogo Gilberto Vasconcelos produziu uma série de artigos sobre MPB, mais tarde incluídos em sua *Música Popular: de olho na fresta*. Em 1979, o filósofo Celso Favaretto publica sua dissertação de mestrado: *Tropicália, Alegoria, Alegria*; desta vez, a Tropicália é revisitada pela Filosofia. No mesmo ano, é lançada a coletânea de textos *Anos 70: música popular*, com um importante artigo do músico e literato José Miguel Wisnik. Da literatura vem, ainda, o trabalho de Affonso Romano de Sant'anna, *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, em que a música popular brasileira é pensada em suas relações com a poesia moderna: *do som da pauta ao branco da página, dar à palavra uma intensa carga semântica atribuindo-lhe vários significados ao mesmo tempo* (SANT'ANNA, 1986: 255).

Ainda na área da Literatura, há de se destacar a tese de doutorado de Adélia Bezerra de Menezes: *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. A tese, cuja orientação foi feita por Antonio Candido, além de discutir a linguagem metafórica em que Chico

Buarque se destacou, analisa a sua obra a partir de um instrumental pautado na Psicanálise, na Lingüística e na Estilística. Podemos lembrar ainda da obra *Letras e letras da MPB*, do brasilianista Charles Perrone, que se detém sobre a letra das canções da MPB e elenca os três grandes letristas da década de 1970: Chico Buarque, Caetano Veloso e Aldir Blanc. Aliás, a música brasileira tem sido estudada até mesmo no exterior, em especial nos EUA, como nos deixa antever o professor de música Celso Loureiro Chaves:

O território da música popular brasileira é novo no meio acadêmico internacional. Como ali não há tradição estabelecida, talvez o sofrimento de Aldir Blanc nas mãos de tradutores seja explicado pela própria novidade, pela própria falta de prática no manejo de uma matéria cheia de armadilhas. (CHAVES: 1992: 08)

Na década de 1980, surgem trabalhos como os do músico Luiz Tatit e sua semiótica da canção, que desenvolve a idéia da tensividade na canção, ou seja, como o cantar se sobre põe ao conteúdo do texto. Do mesmo período são as obras do sociólogo Waldenyr Caldas sobre a música sertaneja e um histórico sobre a MPB, em que o autor vincula gosto musical a classe social a que pertence o ouvinte, bem como o produtor. Da crítica musical e do jornalismo temos os trabalhos de Tárík de Souza, Ana Maria Bahiana, Nelson Motta, Ruy Castro, entre outros.

Atravessando as três últimas décadas destaca-se o exaustivo trabalho de pesquisa do jornalista José Ramos Tinhorão¹⁰, com 17 livros publicados sobre música brasileira. É talvez, o maior pesquisador da música popular brasileira ainda em atividade. Com um referencial pautado no materialismo histórico, Tinhorão se debruçou sobre arquivos e documentos de difícil acesso, ocupando-se, em especial, das raízes da música brasileira, a gênese de inúmeros gêneros musicais, suas relações com a música portuguesa e africana, bem como um trabalho de crítica que lhe valeu inúmeros desafetos, de Tom Jobim (1927-1994) a Caetano Veloso, e em que o autor revela sua xenofobia a ritmos estrangeiros trazidos, por exemplo, pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo.

¹⁰ Aliás, na canção *Querelas do Brasil*, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, alguns escritores e músicos são aludidos em sua letra, como Tom Jobim, Drummond, Mário de Andrade, Villa-Lobos e Guimarães Rosa. Bem como Tinhorão (do tupi *tayu'rá*, que significa *erva amarga*), só que colocado ao lado de cobras: "Sertões, guimaráes, bachianas, águas (...) Tinhorão, urutu, sucurí.". Mais do que uma provocação, é também uma justa homenagem.

Um outro trabalho que queremos ressaltar é a dissertação de mestrado em Literatura, de Regina Carvalho, intitulada: *O amor e o amendoim: da poética de João Bosco à leitura de MPB*. Esse trabalho é de fundamental importância no desenvolvimento do nosso tema na medida em que foi possível dialogar com a obra da autora, contrapô-la aos resultados e as fontes de pesquisa aqui desenvolvidas. Além das discussões e das pesquisas feitas pela autora, são de grande valia as entrevistas realizadas com João Bosco e transcritas na dissertação. Ancorada nos trabalhos de Pierre Bourdieu (1930-2002), Roland Barthes (1915-1980) e Roman Jakobson (1896-1982), aborda as canções que utilizam onomatopéias e que exploram os sons produzidos pela voz, mais do que os efeitos de *texto* do período em que Aldir Compunha a letra. A autora privilegia as canções produzidas por João Bosco após o fim da dupla com Aldir Blanc, ou seja, a partir de 1985, procedimento contrário ao adotado na nossa pesquisa, que se debruça sobre a produção até o fim da dupla, por volta de 1985.

Outro trabalho específico sobre João Bosco é a dissertação de Ciley Cleto, "Blanc/Bosco: arte e resistência", defendida em 1996, na Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da USP, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Tatit. Nesta pesquisa, também foram analisadas as canções da dupla, do período compreendido entre 1972 e 1986, relacionando-as ao momento político-social brasileiro em que esta produção musical estava inserida. O trabalho se detém sobre as letras das canções, verificando a relação entre a poética dos compositores e os matizes ideológicos que permearam a criação artística no período militar. Além disso, aborda a questão do "nacional" na canção da dupla, bem como discute temas como a cultura do samba e a influência de Noel Rosa (1910-1937) nas letras de Aldir Blanc. Os anexos presentes no texto foram de grande valia por reproduzirem matérias de diferentes jornais sobre a dupla.

Da área da Sociologia da Música temos, ainda, a tese de José Roberto Zan: "*Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história da música popular brasileira*", de 1997. O autor fez um histórico da música popular brasileira, em especial, a partir da segunda metade do século XIX, advento de uma música mais urbana. Utilizou conceitos trabalhados por Bourdieu, como *campo* e *habitus*, bem como trouxe as discussões sobre *circularidade cultural* de Mikhail Bakhtin (1895-1975), o que teria imprimido uma

mesclagem entre as músicas populares e de elite (como as modinhas italianizadas do final do século XIX).

Ao analisar as letras de música, tive que fazer uma certa leitura no campo da Lingüística, em especial, a partir de obras como *Linguagem e Persuasão*, de Adilson Citelli, que trabalha com modalidades discursivas (como o discurso lúdico, em que se encaixa a música), com a idéia de que o recurso lingüístico também é ideológico (Bakhtin), além de uma discussão sobre o signo. Em *Palavra e Discurso*, Maria Baccega, também baseada em Bakhtin, segue o mesmo percurso com as ligações entre signo e ideologia, esta, a partir da conceituação que lhe dá Marilena Chauí. Já José Luiz Fiorin, em *Linguagem e Ideologia*, a partir de uma leitura marxista, discute a linguagem no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não-verbal, diferenciando o texto (individual) do discurso (social). Ele também se detém sobre o discurso presente nas chamadas *músicas de protesto*.

Para meu diálogo com a História, tomei como referencial a *Escola dos Annales* e a temática decorrente dos trabalhos produzidos pela historiografia francesa e inglesa. Este movimento historiográfico alargou o conceito de documento, já reivindicado por Marc Bloch e Febvre, mas que remonta ao século XIX, como aponta a obra de Le Goff, *História e Memória*, ao citar Fustel de Coulanges (1830-1889):

“ *Em princípio, o documento era sobretudo um texto. No entanto, o próprio Fustel de Coulanges sentia o limite desta definição. Numa lição pronunciada em 1862 na Universidade de Estrasburgo, declarou: ‘ Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, ai está a história.’ ”*
(LE GOFF, 1993: 539)

O desenvolvimento de temas ligados à *história cultural* contribuiu para o surgimento de pesquisas que se debruçam sobre as relações entre música e história no Brasil. Ao se trabalhar com a *história cultural* há uma vinculação entre as relações sociais e as transformações econômicas que se operam na sociedade capitalista. O trabalho com as representações presentes nos produtos culturais evidencia as propostas trazidas pela *História Nova*, que:

(...) considera uma canção, um afresco, um poema, o cenário de um balé como documentos tão preciosos quanto um cartulário ou o editorial de um jornal. É preciso lutar ainda para que circulem mais livremente a informação, as idéias. (DUBY, 1998: 208)

Apesar de o autor acima defender a ampliação do conceito de documento, ele o faz com ressalvas, por entender que estas imagens revelam e provocam outros sentidos no fruidor. Haveria aí, então, uma dificuldade em trabalhar com tais manifestações:

A obra de arte é feita para ser contemplada em silêncio, não para servir de pretexto a discursos, os quais, muitas vezes, em lugar de iluminá-la, ofuscam-na. É também por pudor que deixo de falar de minha emoção diante da pintura [...] melhor deixar-se impregnar por seus encantos. Silenciosamente. (DUBY, 1992: 74-5)

Nas décadas de 80 e 90, a *Revista Brasileira de História*, bem como os resumos dos encontros da ANPUH (Associação Nacional de História) apontam o verdadeiro salto no aumento do número de trabalhos com música. Essas revistas trouxeram uma série de artigos e resenhas sobre música nos últimos quinze anos. Os trabalhos apresentados nos eventos têm despertado o interesse de outros pesquisadores pela temática.

Entre os principais autores está o prof. Arnaldo Contier, produzindo uma série de trabalhos sobre as relações entre Música e História. Seus estudos foram publicados a partir de meados da década de 1970, na *Revista de História*, na *Revista de Música* e na *Revista Brasileira de História*. O autor tem se debruçado sobre temas como: a gama de significados implícitos na música, tanto da música universal (preponderantemente européia) como “nacional”, a exemplo dos estudos sobre a obra de Villa-Lobos; o movimento Música Viva; os embates advindos do nacionalismo; entre outros temas apontados ao longo do nosso trabalho.

Outro historiador que se ocupou com o tema foi Alcir Lenharo, autor de artigos e da importante obra *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, lançado em 1995. Além de apresentar a trajetória do casal, apresenta a sua própria trajetória de pesquisa, impulsionada pela proximidade com os protagonistas e pela própria lembrança do autor. Além de discutir a história da música popular brasileira, expõe o cotidiano e o ofício dos compositores e intérpretes, a Rádio Nacional, a constelação

de “rainhas” e “reis” do rádio, as relações entre música e política, a indústria fonográfica, as revistas e os fãs-clubes.

Vale destacar, ainda, os estudos dos pesquisadores Marcos Napolitano, Maria Ângela Salvadori, Maria Izilda Matos, Alberto Moby, Adalberto Paranhos, Sandra Pelegrini, entre outros. Se observarmos os cadernos de resumos das últimas reuniões da ANPUH, percebemos o aumento no número de trabalhos sobre a temática durante a década de 1990. Notadamente, no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia tem sido recorrente uma série de trabalhos que discutem as relações entre música, História e ensino, como se vê nos projetos de ensino e de pesquisa sobre o tema ali desenvolvidos e registrados nos *Cadernos de História* daquela Universidade. Há nos trabalhos dos historiadores citados uma série de discussões como censura, Tropicalismo, música e ditadura, a mulher na música, o cotidiano na MPB, a malandragem e o nacionalismo.

Como referencial teórico, além dos estudos de Theodor Adorno, tive também por base obras de Marc Bloch (1886-1944), Philippe Ariès (1914-1984), Georges Duby (1919-1996), Jacques Le Goff e Roger Chartier. Além destes, trabalhei com outros autores que, por sinal, até questionam certas abordagens e até mesmo a validade da “Nova História”, como: Eric Hobsbawn, Edward Palmer Thompson (1924-1993), Carlo Ginzburg, Pierre Villar, entre outros. A principal crítica a esta corrente - difícil afirmar esta unicidade dada as suas inúmeras abordagens - se refere à "pulverização da história", o que tem levado à uma produção historiográfica muito fragmentada, localizada, sem os nexos necessários com aquilo que está diretamente ligado à sua ocorrência. Porém, há que se levar em consideração as contribuições trazidas pela Nova História. Entre elas, está certamente, o fato de ter trazido à cena da história atores até então negligenciados pela história oficial.

Uma opção metodológica freqüente nesta dissertação é a transcrição literal das falas dos envolvidos no estudo, através da citação de depoimentos, de poesias, de letras de canções, bem como de obras relevantes no processo de pesquisa. Isto era fundamental ao que a pesquisa se dispunha a fazer.

Além de debruçar-me sobre a variada bibliografia, pesquisei junto a outros tipos de fontes. Levantei dados do *Arquivo Edgard Leuenroth*, da UNICAMP, onde consultei o jornal PASQUIM. Trata-se de um periódico semanal, criado em 1969, e que se tornou notório por se opor à ditadura e por contar com expressivos nomes da literatura, do

jornalismo e do humor em sua redação. O próprio Aldir Blanc, no final da década de 1970, tinha uma coluna de crônicas no jornal. Nesse periódico, foram publicadas charges, reportagens e as polêmicas - e importantes - entrevistas, publicadas na íntegra. A música era um tema freqüente neste combativo jornal. Basta lembrar que o primeiro registro fonográfico da dupla João Bosco e Aldir Blanc foi realizado pelo PASQUIM no primeiro número de sua coleção, lançada em 1972, intitulada *Disco de Bolso*. Idéia original do compositor Sérgio Ricardo, o projeto acabou no número 2 com as músicas *A volta da Asa Branca*, de Caetano Veloso e *Mucuripe*, do então desconhecido Fagner, em parceria com Belchior.

O PASQUIM sobreviveu à ditadura, mas não conseguiu fugir da crise econômica, o que levou ao seu fechamento no início dos anos noventa. Sua equipe, inclusive Aldir Blanc, encampa agora a quase impublicável revista *Bundas*, que, diante da óbvia dificuldade do leitor em pedi-la ao jornaleiro, passou a se chamar *Revista B*, seguindo a mesma linha de crítica ao governo.

No mesmo arquivo, consultei a pesquisa semanal sobre venda de discos do IBOPE. A pesquisa era realizada em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, quanto à vendagem de compactos simples, compactos duplos, *long-playings* e fitas. O arquivo possui poucos anos da década de 1970. Porém, a consulta destes foi importante para situar a aceitação dos primeiros trabalhos da dupla junto ao público, bem como para conhecer as canções que faziam um *fundo sonoro* para aquele conturbado período.

Uma parte das fontes teve que ser levantada junto aos *sebos* que comercializam livros, revistas e discos. No tocante às revistas, consultei duas da década de 1970: a *SOMTRÊS* e a *Música*. Da década de 1990, a *CD Compact Disc* e outras que tratavam de temas variados como a *Revista Bravo*, a *Bundas* e a *Caros Amigos*. No mesmo ambiente foram garimpados os discos da dupla que não foram relançados, além de discos da coleção *Nova História da MPB*.

Outra fonte de pesquisa importante foi a INTERNET. Nela, pude me corresponder com pessoas que também estudavam a MPB, bem como foi possível encontrar uma série de referências bibliográficas, informações sobre a dupla e algumas de suas músicas cifradas, fotos, além da *home-page* de João Bosco e crônicas de Aldir Blanc. Este meio possibilitou o acesso à informação numa rapidez inimaginável. Localizei autores estrangeiros e

consultei revistas eletrônicas. A ressalva é que estas informações são, na maioria das vezes, indicativas já que o espaço nem sempre permite um material mais aprofundado.

A extensa bibliografia não tem o intuito de mostrar sofisticação, mas de contribuir na divulgação das fontes que tratam da história da MPB e, em especial, das relações entre música e história. Ao final também são citadas outras fontes: a discografia, as canções analisadas, as fontes na Internet e os filmes citados ao longo do texto.

O trabalho está dividido em quatro capítulos, a saber: o Capítulo 1, intitulado *Tira a poeira das reminiscências*, trecho da canção da dupla *Títulos de nobreza (Ademilde no choro)*, uma homenagem à Ademilde Fonseca, conhecida intérprete de chorinhos. Neste capítulo, debrucei-me sobre as particularidades da linguagem musical, discutindo os variados significados aí presentes, tanto na música instrumental como na canção. Discuti qual o lugar social da música na atualidade e como se dá sua relação com o mercado, as diferenças entre letra de música e poesia, os usos e abusos da música, a música e os meios de comunicação (rádio e TV), o direito autoral e o ofício do músico, os diálogos entre música e política e, por fim, situei a chamada MPB por meio de um panorama da história da música.

No Capítulo 2: *O tempo vence toda a ilusão*, o título vem do trecho da canção *Agnus Sei*, que será discutida ao longo do texto. Procurei neste ponto, discutir o período que antecede o Golpe de 64, suas características políticas, econômicas e sociais. Concomitante a esta análise, fiz algumas discussões sobre a chamada *era do rádio*, quando a multiplicidade de gêneros musicais, nacionais e estrangeiros, ao lado da constelação de astros e estrelas, imprimiram uma influência muito grande na cultura nacional, em especial, nas grandes e médias cidades. Para tal estudo, recorri à historiografia sobre o período, as canções e à duas entrevistas que realizei com as irmãs Marline e Marluce Pessoa, ex-cantoras do rádio. A minha preocupação com este período é justificada pelas marcas imprimidas junto à MPB e seus principais compositores que, então, ainda eram crianças ou adolescentes. Ao lado de tais procedimentos, iniciei a biografia da dupla e trabalhei com canções que remetiam a este momento. Procurei, desta forma, não compartimentar o trabalho, analisando as canções apenas num capítulo, mas circunscrevendo-as dentro do contexto em que foram inspiradas.

No Capítulo 3: *Meu samba é casa de marimbondo*, o nome vem de um verso da canção *Casa de Marimbondo*, analisada no mesmo capítulo. Aqui relacionei as composições da dupla ao período ditatorial por que passava o país. Continuei com a biografia dos autores, bem como a ligação destes compositores com movimentos político-culturais, a exemplo do MAU e da Sombrás. Discuti temas relacionados à Censura, à repressão, aos desaparecidos políticos, ao Caso Herzog e à economia nacional. Relacionei a MPB com outras canções de protesto de outros países de governo ditatorial. Fiz um breve estudo sobre a Revolta da Chibata e a vida de João Cândido, lembrados na canção *O Mestre-sala dos Mares*. Situei a obra musical da dupla em relação ao mercado fonográfico, mediante os dados acerca da vendagem de discos.

No Capítulo 4: *Essa é sua vida: visões do cotidiano*, cuja primeira parte do título vem de uma canção da dupla, continuei analisando as canções da dupla, porém somente aquelas que guardam uma maior atenção ao cotidiano das classes populares. Num segundo momento, analisei duas canções que remetem também a outras camadas da sociedade. Ademais, relacionei as influências africanas na cultura brasileira, como na musicalidade de João Bosco e no texto de Aldir. Além disso, levantei aspectos do samba presentes nestas obras. Caracterizei a chamada crise na MPB, no início dos anos de 1980. Por último, fiz uma breve leitura das capas dos discos analisados.

No Capítulo 5: *E o passado volta a desfilar: as relações entre a canção e o ensino de história*, a primeira parte do título advém de um trecho da canção *Viena fica na 28 de setembro*. Como aponta o título, estarei atendo-me às minhas experiências com a música na sala de aula, bem como discutindo alguns trabalhos sobre a questão, publicados em revistas especializadas. Na verdade, a discussão sobre o ensino está presente em todo o texto, como discuti no capítulo em questão.

A opção por trabalhar com o período militar está em sintonia com setores da sociedade que reivindicam a resolução de problemas advindos do regime ditatorial pelo qual passou o país. A retomada deste passado vem à tona pela imprensa e por setores organizados da sociedade a partir de diversos fatos, na maioria das vezes, isolados, como a nomeação de pessoas que participaram diretamente dos casos de tortura para postos do governo, o caso da liberação dos arquivos das ditaduras. Em fins da década de 1990, a reabertura do “caso Riocentro” e das investigações da morte de Juscelino Kubitschek em acidente

automobilístico; a responsabilização do Estado em inúmeras mortes de opositores ao regime e a posterior indenização dos seus familiares; a "Operação Condor", acordo entre as ditaduras sul-americanas para troca de perseguidos políticos; além de inúmeros casos que trazem à tona este conturbado período.

Ainda são feitos longas e curtas-metragens, canções, publicações (a exemplo dos trinta anos do AI-5 e dos 40 anos do Golpe Militar de 1964) que lembram o regime ditatorial. Não é algo distante. O regime militar terminou há vinte anos e os responsáveis por uma série de crimes contra os direitos humanos, e mesmo contra a economia do país, permanecem impunes, inclusive ocupando cargos públicos. Há que se lembrar que esta força também foi reproduzida nos processos educativos, nas artes, nos meios de comunicação de então. A herança deste período não se restringe a tais embates, mantém-se um autoritarismo na atualidade, perceptível pelas relações no campo e nas cidades, pela corrupção política, pela violência policial. São amarras a serem desatadas e cicatrizes a serem curadas não com a simples anistia e com o esquecimento, pelo contrário, com o debate e com a exposição destes problemas. O jornalista Jânio de Freitas exprime bem esta emergência:

Como esquecer que neste país, nestas cidades que habitamos, gente que enche a boca para falar de pátria cometia os crimes mais hediondos, contra pessoas indefesas, mulheres e crianças até? Esquecimento não é ato de vontade. Os comprometidos - física ou moralmente - com os crimes da ditadura contra a pessoa e contra as instituições foram agraciados com a ausência de punição penal, mas passaram a pretender que o país confunda anistia com amnésia. É a memória sempre cultivada, no entanto, o melhor preventivo contra as repetições nefastas. (FSP, 1999: 04)

CAPÍTULO 1: TIRA A POEIRA DAS REMINISCÊNCIAS

“É somente graças ao social que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva é em parte cultivada, é em parte criada, que o ouvido torna-se musical, que o olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os sentidos tornam-se capazes de fruição e deleite humanos.”

(Karl Marx¹¹)

Neste capítulo, levanto aspectos das particularidades da linguagem musical, percorrendo um caminho que vai da produção à difusão da música, bem como traçando um histórico da música e sua relação com a poesia.

A música e seus usos

É lugar comum em pesquisas - nas áreas de Música e História - sobre música, a comparação entre esta e os sons do corpo. Em especial, o ritmo da música é comparado com as pulsações do corpo: do coração, da respiração, da substituição das células. Nesse sentido, é estabelecida uma ligação entre música e vida. E assim como as pulsações do corpo, a própria música tem-se tornado uma necessidade humana, guardadas as devidas proporções, é claro.

Numa máxima, o músico John Cage (1912-1992) colocou: *não há silêncio que não seja grávido de som*. No mesmo caminho, aponta o poeta Paulo Neves: *entre o ruído e o silêncio nasce a música*. O que podemos inferir destes pensamentos? Que aquela necessidade citada anteriormente tem preenchido os poucos espaços deixados pelos ruídos da sociedade industrial. Porém, seria esta música o lugar da fruição? Bem, o músico José Wisnik aponta uma resposta:

(...) música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que eu vou fazer, papel de parede, pano de fundo, ponto de fuga, acompanhamento em harmônico, agudo, da atividade viver, em toda parte, uma espécie de cenário, jardim portátil.

(WISNIK, 1979: 16)

¹¹ MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos e outros textos escolhidos*. José Giannotti (org.); José Bruni (trad.). – 4 ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1987, p.18. – (Os Pensadores).

Vivemos num período paradoxal, em que a música, mais do que satisfazer a fruição, preenche as lacunas, os espaços vazios de sons musicais do cotidiano. A chamada “música ambiente” tem um caráter utilitarista, como: aguçar, subliminarmente, o desejo de consumo nas pessoas nos supermercados e *shoppings*; acalmar os ânimos dos que amargam em filas de consultórios médicos e repartições públicas; incentivar nos trabalhos domésticos. A partir da década de 1980, *a música podia estar em toda parte: acompanhando privadamente toda atividade possível por meio dos fones de ouvido ligados a aparelhos de bolso lançados (como tão freqüentemente) pelos japoneses.* (HOBSBAWN, 1995: 484).

Porém, esses usos e abusos da música não são recentes. As trombetas já soavam nas batalhas do medievo. Durante a ocupação do território norte-americano, a cavalaria já trazia a música européia para os ditos selvagens e, ao som da canção *Garry Owen: no rio Washita, a tribo dos cheyennes foi atacada pelo cruel General Custer, matando 103 cheyennes, capturando 53 mulheres e crianças, ao som de uma marcha militar* (BROWN, 1972: 129).

Durante os primeiros anos da colonização do Brasil, a música foi logo percebida pelo padre Manuel da Nóbrega *como instrumento privilegiado para atingir as almas dos índios* (GALVÃO, 2000: 41). Nóbrega, o primeiro Provincial – seguindo a hierarquia estabelecida pela Companhia de Jesus, normatizada pela *Ratio Studiorum* - alertou o padre José de Anchieta (1534-1597) desse artifício, o que prontamente foi por ele assimilada. Basta lembrar os autos escritos e montados por Anchieta, em que se mesclavam diálogos, danças e músicas executadas pelos índios, por vezes, em sua própria língua. Assim, a música indígena era redimensionada, de ritual intimamente ligado à vida da tribo para uma representação simbólica da fé cristã, que, por sinal, não foi tão assimilada pelos índios, como se sabe.

Desta relação com a música européia, restaram alguns instrumentos musicais na cultura indígena, como a rabeca (*ou ravé*) utilizada pelos Guarani em suas danças e festas. Segundo os Guarani, este seria um instrumento criado por *Ñanderu*¹² e copiado pelos europeus na criação do violino. Nesse sentido há duas diferentes leituras do passado: *a chamada "história dessacralizada" e a versão elaborada pelo percurso do grupo, resultado da persistência de valores tribais* (BORGES, 2000: 15).

¹² Termo utilizado pelos Guarani para se referir ao *Criador*, o *Pai Nosso*.

Na década de 1940, surge uma série de estudos na Europa sobre a “música de trabalho”, baseada nos *cantos de trabalho*, os *work-songs* dos escravos americanos que atenuavam seu sofrimento com a música. Os pesquisadores tinham como objetivo criar um ambiente propício ao aumento da produção no interior das fábricas. Essa idéia nos remete às imagens eternizadas por Charles Chaplin em *Tempos Modernos*. Foram selecionados diferentes períodos na jornada de trabalho para a aplicação desta música: antes e depois do trabalho, durante as refeições, em determinados horários na produção. Em 1957, o espanhol Ramón Aguado Jou, a partir de uma análise da bibliografia sobre a temática dos últimos quinze anos, publica um trabalho sobre a música na indústria:

Con la música, como ya hemos dicho, no se trata de introducir un ruido más en el taller, ya de por sí ruidoso; lo que se pretende es crear un fondo musical en el ambiente del local de trabajo (...) un ambiente en el cual se sienta el obrero envuelto agradablemente. La música no conviene que domine a los ruidos más que en la cantidad justa para que se oiga fácilmente. (JOU, 1957: 02)

O autor citado defendia sua tese com a justificativa de que a música “melhoraria as relações humanas na fábrica”, além de contribuir para o “amor cristão”. Esse é um outro exemplo de como a música não é sempre doce. A fábrica não o é. Como não era, também, a Espanha de Franco e do “amor cristão” da Igreja Católica, um dos sustentáculos da ditadura.

À título de ilustração, não eram doces também a repressão e os instrumentos musicais usados durante os *charivaris* - festas de rua, em que reinavam a desordem e brincadeiras, além de provocações a certas pessoas, como os maridos traídos. Segundo Darnton, durante estes carnavais, ocorridos em meados do século XVIII, o grito de dor dos gatos era usado como *música grosseira*, como um instrumento musical incomum (DARNTON, 1986: 114). Por vezes essas festas terminavam em distúrbios, *quando não, exprimem uma contestação aberta ao poder constituído* (ORTIZ, [s.d.]: 15). No Brasil, em fins do século XIX, o carnaval também era reprimido e à pele do gato cabia a fabricação do tamborim, mas estes são outros carnavais.

A música acompanha os homens desde os primórdios e, por longo tempo, esteve intimamente ligada à religião. Essa ligação foi acentuada com o advento do Cristianismo: *elementos da música judaica e do mundo pagão eram recolhidos e transformados em*

instrumentos de oração pela Igreja (PESCATORE: 1979: 48). As músicas desse período, mais do que adentrarem nos ouvidos cristãos, subiam aos céus – o que “era” o anseio de todo cristão após a morte -, auxiliadas pela arquitetura de capelas e igrejas. Essa música era produzida por encomenda da aristocracia¹³ e do clero: *os mestres-de-capela (serviçais do clero, quando não parte integrante dele) chegavam ao cúmulo de submeter a teoria e as possibilidades musicais aos desígnios da Igreja* (VINÍCIUS, [s.d.]: 29). Contudo, mesmo o canto religioso, a serviço do culto divino, podia levar ao prazer sensual da audição. Tal perspectiva da música remete, ainda, à sua função celebrativa nos ritos de sexo e fertilidade das sociedades primitivas¹⁴. Esta sensualidade pode ser comprovada nas *Confissões, X*, de Agostinho, que descreve a força da voz e da melodia, provocando uma lembrança de seus tempos de libertinagem:

“ *Sinto que todos os afetos de minha alma encontram na voz e no canto as suas próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto, para mim desconhecido, que existe entre eles... Mas quando o cantar em si me sensibiliza mais do que a vontade das palavras que se cantam, confesso com dor que pequei.*”

(AGOSTINHO op. cit. GIANNETTI, 1998: 07)

Apesar de estar ligado a interesses outros, o mecenato garantia uma certa autonomia do músico frente ao mercado, dispensando-lhe das exigências de sobrevivência, comuns a outros trabalhadores. Mais tarde, porém, com o sistema capitalista, aflora a individualidade do compositor na medida em que ele não mais produz por encomenda. Contudo, as composições ficavam amarradas a uma nova ordem econômica e social, voltadas ao consumo nas cidades e ligada ao comércio e à indústria: *o músico segundo a semântica burguesa: um construtor de sonhos, um criador de ilusões através de notas, um amenizador de realidades duras, um escapista com sustenidos e bemóis* (VINÍCIUS, [s.d.]: 29).

¹³ “Até fim do século XVIII (...) O músico compunha por encomenda de um determinado príncipe, conde ou conselho da cidade, para fins de entretenimento da sociedade cortesã”. In: CONTIER, Arnaldo. “Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”. In: *Revista Brasileira de História*. SP: Marco Zero, v.8, n.15, set. 87/ fev.88, p. 110.

¹⁴ Há de se destacar ainda que a "(...) Antropologia mostra que diversos instrumentos musicais tiveram sua origem em símbolos sexuais, ou seja, na representação dos órgãos genitais." (MUGGIATI, 1996: 45).

Música e indústria cultural

Com o desenvolvimento da tecnologia de gravação e de sua respectiva transmissão, a música, ainda ligada à poesia, passou a ter uma divulgação bem mais vulgarizada que a literatura e a pintura. A suposta efemeridade da música - antes do processo de gravação - em comparação à pintura é lembrada por Walter Benjamin, a partir de um texto de Leonardo da Vinci:

“A superioridade da pintura sobre a música existe pelo fato de que, a partir do momento em que ela é convocada para viver, inexistente motivo para que venha a morrer, como ao contrário, é o caso da pobre música... A música se evapora depois de ser tocada; perenizada pelo uso do verniz, a pintura subsiste.”

(Leonardo da VINCI cit. por BENJAMIN, 1980: 21)

Com o advento das técnicas de gravação, Benjamin desenvolve a idéia da destruição da *aura* das obras de arte, ou seja, de seu aspecto de objeto individualizado, especial e único, por meio dos processos de reprodução da obra de arte. O autor reelabora, aparentemente, duas acepções do termo “aura”. A primeira advém do conceito do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) presente num de seus contos, intitulado “A perda do halo”, em que o autor descreve as mudanças advindas da modernidade por meio de uma parábola do poeta que, ao atravessar uma movimentada rua em que velozes veículos e cavalos ameaçavam os pedestres, perde sua auréola e não tem tempo para buscá-la. Entre “quebrar os ossos” e perder o ornamento, o poeta escolhe a integridade física e a possibilidade de gozar do anonimato, inclusive num bordel, onde provavelmente ocorre a cena descrita no poema.

Baudelaire traz justamente o debate da destruição das fronteiras entre as profissões até então sacralizadas (como a do escritor) e as novas relações sociais advindas da modernidade. Também Karl Marx e Friedrich Engels, na obra *Manifesto do Partido Comunista* (1848), apontam uma querela semelhante: “A burguesia despojou de sua aura todas as atividades até então dignas de respeito e de temor religioso. Transformou o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência, em assalariados por ela remunerados” (p.28). Marshall BERMAN (1986) analisa as relações entre as reflexões de Benjamin e a perda da aura presente em Marx e Engels e em Baudelaire, e destaca a

diferença entre ambos na medida em que, para os primeiros, tal perda tem a configuração de tragédia, enquanto que, para o poeta Baudelaire, é o recurso da ironia e do humor que retratam tal dessacralização.

Para Benjamin, a *aura* dos objetos artísticos dissolver-se-ia ante as reproduções do original, que retirariam o seu caráter de *raro*, estandardizando *aquilo que existe uma vez só*. Porém, essa perda da aura é colocada como inerente à obra de arte, quando não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística enquanto objeto artístico: *a catedral abandona sua localização real a fim de se situar no estúdio de um amador; o musicômano pode escutar a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre* (BENJAMIN, 1983: 07). Diferentemente do que pensava Adorno, Benjamin defendia ainda que a reprodutibilidade técnica possibilitaria o acesso de uma maior parcela da sociedade aos diferentes objetos artísticos, o que poderia traduzir-se numa contribuição à superação de estruturas sociais injustas.

Apesar das teses de Benjamin privilegiarem o cinema, elas podem ser pensadas em relação à música, e até mesmo servirem de reflexão quanto à indústria fonográfica, ainda incipiente quando da produção de seus trabalhos:

Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e audição em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente.

(BENJAMIM: 1983: 08)

As ligações entre arte e sociedade foram frequentemente discutidas entre os intelectuais ligados à Escola de Frankfurt, instituição independente, criada em 1923 por um decreto do Ministério da Educação da Alemanha e por meio de doações. Até 1950, era conhecida como *Instituto de Investigação Independente*, quando então recebeu o nome de *Escola de Frankfurt* (ASSOUN, 1991: 07). Entre esses intelectuais, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1895-1973) destacaram-se em suas críticas àquilo que eles denominariam *indústria cultural*: um processo que determinou uma crescente mercantilização das formas culturais por essa *indústria do entretenimento* desenvolvida, primordialmente, nos EUA. O termo *indústria cultural* foi empregado pela primeira vez em 1947, de certa forma, em

substituição ao termo *cultura de massas* que, segundo os autores, vendia a idéia de produtos culturais advindos da/ e para as massas.

Adorno torna-se o grande crítico da música comercializada pela indústria cultural. Nascido em Frankfurt, em 1903, filho de uma cantora italiana e de um comerciante de vinhos, Adorno teve uma infância muito ligada à música, principalmente, quando passou a ser educado musicalmente pela irmã, pianista profissional. Sua formação clássica – para ele, *música séria* - transparece, em parte, em sua repulsa à música popular – ou *música ligeira*, como o *jazz*. Adorno coloca toda e qualquer música popular como peça estandardizada pela *indústria cultural*, maximizando o poder dessa indústria. Porém, apesar do pessimismo em relação à música popular, Adorno esmiuçou o processo de estandardização por qual passou a música e, nesse sentido, suas teses ainda são muito pertinentes à indústria da música atual:

Ao invés do valor da própria coisa, o critério em julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas.¹⁵

(ADORNO, 1985: 165)

Ancorado em Karl Marx (1818-1883), que discutiu a mercadoria enquanto fetiche, a crítica de Adorno também coloca a música como um novo fetiche: o *fetichismo musical*. Da música-produto ao intérprete, há uma valorização exagerada por parte dos consumidores, o que contribuiria num mascaramento a mais de suas necessidades mais objetivas, materiais. Além disso, a *regressão da música* estaria ligada a mecanismos de difusão, via-propaganda, elaborados pela *indústria cultural*, que incutiriam uma *falsa necessidade* nas massas. Há, é bem verdade, uma crítica pessimista de Adorno em torno do lazer e da música popular enquanto atividade fruidora. Por outro lado, a *música ligeira* que nos fala Adorno pode ser pensada pelos sucessos produzidos ainda hoje pela *indústria cultural* que se aproveita até mesmo de citações¹⁶, como *a citação consciente de canções populares e infantis, passando*

¹⁵ Ver ainda: “Sobre música popular” In: *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p.130. (Coleção Os Grandes Cientistas Sociais).

¹⁶ Claro que há uma dificuldade em separar um "plágio" de uma melodia que o compositor imagina ser sua e que, na verdade, pode tratar-se de reminiscências da infância, do seu passado. Outro dado é que a imensidão

por alusões equívocas e semicausais, até semelhanças e plágios manifestos (ADORNO, 1985: 185).

Um caso a parte no universo da *indústria cultural*, a indústria fonográfica teve um desenvolvimento significativo no Brasil, colocando o Brasil entre os cinco maiores mercados consumidores de música. Essa empreitada teve início em 1902, quando o tchecoslovaco Frederico Figner (1866-1946), funda o primeiro estúdio de gravação no Brasil. Assim, em posse das matrizes, a *Casa Edison* prensava os discos na Alemanha. Até que, em 1912, a fábrica da *Odeon* inicia a prensagem dos discos no Brasil. Nesses primeiros anos, além da venda de gramofones, instrumentos e partituras, a *Casa Edison* passou a comercializar, também, discos de variados gêneros: modinhas, cançonetas, lundus, valsas, polcas, tangos, xotes, mazurcas e dobrados (ZAN, 1997).

Fato marcante e muito citado é a gravação do primeiro samba: *Pelo Telefone*. Gravado pela Odeon (Casa Edison) e interpretado por Baiano (1870-1944), com acompanhamento do conjunto da própria Odeon, este samba acendeu muito cedo a discussão sobre os direitos autorais. A questão é que Donga (Ernesto dos Santos, Rio, 1891-1974) coletou uma música de domínio popular¹⁷ dando-lhe um nome, adaptando-a e registrando-a na *Biblioteca Nacional* como sendo de sua autoria. Ali estava o início da música popular como empreitada comercial muito lucrativa. Mas, os lucros “tinham” o endereço certo: a indústria do disco. Não é à toa que Donga viveu seus últimos anos esquecido e num subúrbio do Rio de Janeiro. Esse foi o fim de muitas gerações de compositores populares no Brasil. Durante a reapresentação de um especial da TV Cultura (27/01/2000) com Adoniran Barbosa (1910-1982), datado de 1972, o diretor de TV Fernando Faro faz um depoimento emocionado sobre o amigo João Rubinato, dizendo que quando ele morreu, no hospital, a viúva pediu para que ele não fosse embora, pois a funerária estava para chegar e ela não teria como pagar o caixão. Ele lembra que, no ano de sua morte, a música *Trem das Onze* estava em primeiro lugar nas paradas de sucesso em Paris. E aos soluços perguntava: “Como pode uma coisa dessa?”.

de melodias compostas tende a se repetir, principalmente, se trabalhar, por exemplo, com a escala diatônica, em *Dó maior*.

¹⁷ Caso semelhante ocorreu na Bahia há alguns anos, quando Carlinhos Brown, em seu disco *Alfagamabetizado* (1999), pela EMI, fez uma adaptação de um tema de domínio popular muito executado no interior do Estado, a canção *Quixabeira*, como sendo de sua autoria. Esta mesma música recebeu uma série de outras interpretações. A quem pertence o direito autoral sabendo-se que a música era divulgada por um pequeno grupo folclórico no interior da Bahia?

Inúmeros relatos de abandono se repetem na história da música popular brasileira. São ex-cantores e cantoras do rádio que vivem em subúrbios, em asilos, em hospitais, em esquecimento. Algumas campanhas chegam a ser feitas para o pagamento de despesas com hospitais destes antigos astros e estrelas do rádio. No samba, a história é mais recorrente ainda. Além de muitos deles serem reconhecidos tardiamente pela crítica e pelo público, enfrentam as mesmas péssimas condições de vida a que são submetidos os moradores das favelas.

Em 1999, a cantora Marisa Monte realizou um projeto de lançamento de um CD¹⁸ e de shows com a Velha Guarda da Portela. Dos que participaram do trabalho, poucos haviam gravado alguma coisa até então. A prova disto é que músicas inéditas das décadas de 1940 e 1950 só foram gravadas naquele momento. Projeto semelhante foi feito com cantores e compositores da "velha guarda", desta vez, cubana. Em 1998, antigos artistas esquecidos no subúrbio de Havana foram reunidos para um *show* que os levou até o *Carnegie Hall*, em Nova Iorque. Alguns deles nem compunham e nem tocavam mais, havia inclusive quem vivesse da coleta de materiais recicláveis no lixo. A história destes artistas acabou se traduzindo num documentário realizado no mesmo ano por Win Wenders, intitulado *Buena Vista Social Club*.

Ao contrário da triste história de antigos cantores e cantoras de sucesso, a indústria fonográfica só enriqueceu. Ao longo dos últimos 50 anos, ela foi estabelecendo articulações com outros ramos da *indústria cultural*, como *o rádio, o setor editorial, o teatro de revista, o cinema e, por último, a TV, já a partir do final dos 50* (ZAN, 1997: 103). Este desenvolvimento industrial, no Brasil, teve início durante o governo Dutra, que extinguiu as tarifas que dificultavam a entrada de produtos norte-americanos no Brasil. Assim, a partir de 1946-7, a *indústria do entretenimento*, da música ao cinema, passou, também, a ter um livre acesso ao incipiente mercado de consumo brasileiro. Como é sabido, estes produtos trazem mais do que sua função prática, são carregados de significados, de valores, de condutas, do *american way of life*. O Brasil, como país aliado, passava a fazer parte da política *América para os (norte) americanos*.

¹⁸ VELHA Guarda da Portela. *Tudo azul*. Rio de Janeiro: EMI, 1999. Digital, stereo, n. 525335 2.

Voltando à indústria fonográfica, na década de 1970, ocorre um crescimento ímpar na história da indústria do disco. Segundo o jornalista Afonso Pena¹⁹, em dez anos (1962-1972) o mercado de discos no Brasil cresceu 300%. A explicação para tal impulso está ligado às facilidades na aquisição de eletrodomésticos, bem como pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, em especial, das redes de rádio e televisão. É justamente no final da década de 1960 que uma série de fatores, como a redução dos custos dos aparelhos de TV, a compra de enlatados e a produção de novelas, fez com que a audiência das redes de TV desse um salto. Em meados da década de 1960, as redes de TV compraram uma idéia que vinha dando certo: os festivais de música. Em sua maioria, festivais ligados aos universitários e de onde saíam os grandes nomes daquela que receberia o nome de MPB ou para alguns *Moderna MPB*. Os festivais, por sua vez, dão espaço aos programas de auditório, como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, *Divino Maravilhoso*, entre outros.

Coincide com esse período a criação da *Rede Globo de Televisão* e sua fusão com o capital norte-americano através do acordo com a *Time-Life*, que chegou a injetar capitais na ordem de 5 milhões de dólares (o que, para a época, era um volume elevado) além de transferir todo um corpo administrativo- técnico- comercial para a TV brasileira. Essa sociedade era proibida pela *Constituição Federal*, em seu artigo 160, que proibia a fusão de empresas nacionais com estrangeiras. Uma *Comissão Parlamentar de Inquérito*, em 1966, condenou o acordo, mas os militares não aceitaram a condenação e protegeram a *Globo* mediante o apoio velado desta à ditadura (PRIOLLI, 1989). Basta lembrar, que em novembro de 1971, doze compositores, em protesto à censura, retiraram suas músicas do *VI Festival Internacional da Canção* - organizado pela Rede Globo - por meio de um documento que foi entregue mais tarde pela direção da rede à Censura Federal. Dias depois, Tom Jobim, Chico Buarque e Sérgio Ricardo são intimados pelo DOPS para explicar as críticas dirigidas à Censura Federal (AUTRAN, 1979: 92).

Os sócios norte-americanos abandonariam a empreitada em 1969, antes da rede se tornar a potência que é hoje. Talvez, atualmente, a Globo seja uma das maiores responsáveis pela vendagem de determinados “sucessos” no Brasil. Como é de conhecimento público, notório, redundante e sem necessidade de nota de rodapé, a *Globo* vende também candidatos, crescimento econômico, baixos índices de inflação e de

¹⁹ *Pasquim*, Rio de Janeiro. n.179, de 05 a 11/12/1972, p.13.

desemprego. O “padrão *Globo* de qualidade” também vem ocupando espaços na venda de discos: da SIGLA (Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais), responsável pelas vendas das trilhas sonoras de suas novelas à *Som Livre*, que atua num campo mais diversificado. A história da Rede Globo traduz uma emergência no Brasil: a democratização dos meios de comunicação.

As últimas duas décadas são sintomáticas na reorganização dos mercados e empresas mundiais. Não poderia ser diferente na música. Grandes corporações da indústria da mídia são reorganizadas, dividindo fatias do mercado global (ORTIZ, 1998: 57). A RCA - gravadora em que a dupla João Bosco e Aldir Blanc, trabalhou de 1973 a 1981 -, por exemplo, já anexada à *General Electric*, estendeu sua área de atuação a redes de difusão, editoras, indústria eletrônica doméstica e industrial, e claro, fonográfica. O domínio desse mercado ocorre por meio de um complexo industrial, utilizando a sua própria mídia para vender seus produtos, apoiando financeiramente formas culturais já existentes, mas também, transformando-as ativamente em seu benefício (THOMPSON, 1995: 219). Até o ano de 1999, cinco multinacionais controlavam 85 % da vendagem de discos no mundo, o que permitiu um controle ainda maior da fabulosa soma de 2,21 bilhões de CDs vendidos em 1997. Há, ainda, a possibilidade de haver outras fusões, o que resultaria num processo ainda mais concentrador de poder entre estas empresas (FINOTTI, 1998: 05).

Voltando ao caso brasileiro, o surgimento das FMs, na década de 1970, também foi determinante no aumento da vendagem de discos. A qualidade da frequência desse canal, aliada à reformulação dos programas e da linguagem do rádio, em pouco tempo conquistou audiência nas grandes cidades. Inicialmente essas *rádios* tinham uma programação diferenciada, seja pelo locutor, seja pela seleção musical. O que temos hoje é uma padronização de ponta a ponta no país. Com os lucros advindos da empreitada, algumas rádios passaram a veicular um mesmo programa em todo o país. É claro que essa uniformização tem como padrão São Paulo e Rio de Janeiro, por mais que a programação soe como “democrática” com o *axé music*, o *rap* carioca, o *fórró* cearense, entre outros gêneros pasteurizados, lançados periodicamente no mercado. Sobre esta produção musical industrial, discorre o historiador Eric Hobsbawn:

Formalmente, a canção pop é retrabalhada para produção em massa e posteriormente transformada na linha de montagem. Ao mesmo tempo, o seu conteúdo é pré-selecionado e modificado para torná-la adequada à venda mais ampla possível do produto. A canção precisa ser cantável para um maior público possível, e ser fácil. Isso quer dizer, como disse Hans Eisler a respeito das canções para Hollywood, precisa ser feita de tal forma que seja quase possível adivinhar o que virá depois... A inteligibilidade fácil é garantida pela simetria harmônica e rítmica, e pelo parafrasear de procedimentos harmônicos aceitos (...) (1990: 180)

Uma outra marca característica da indústria fonográfica é o chamado *jabá* ou *jabaculê*, ou seja, a prática de pagar as rádios para a execução de determinada música. Esse é um tipo de suborno feito no Brasil há cerca de 60 anos. Contudo, o *jabá* se tornou uma prática mais institucionalizada, feita pela própria gravadora, junto às redes de rádio e televisão. Apesar do suborno explícito, o *jabá*, no Brasil, não se configura como um crime punível. Essa prática generalizada tem sido determinante (e deteriorante) na forma sazonal em que são veiculados os gêneros citados anteriormente. Uma outra prática, transformada em regra, é a de que a rádio não deve executar com frequência todas as músicas de um mesmo trabalho, para que assim seja possível ter um sucesso do mesmo (s) artista (s) tocando e vendendo até o próximo trabalho.

Apesar dessa padronização do gosto imposta pela *indústria cultural*, a uniformidade não é completa. Mediante a manipulação de equipamentos domésticos de imagem e som, há uma possibilidade de subverter parte do que é entregue como pronto, acabado. Filmes e músicas são, assim, passíveis de *bricolagens*²⁰, fazendo com que o consumidor torne-se também *compositor e gerente de uma biblioteca particular de arquivos visuais e sonoros* (CERTEAU, 1996: 339). Claro que essa possibilidade de subverter aquilo que se consome tem uma dimensão reduzida ante o consumo numa sociedade mediatizada como a nossa.

Apesar do poder exercido pela indústria fonográfica, esta tem enfrentado uma série de problemas, como a produção dos chamados "CDs piratas", vendidos livremente nas ruas da Ásia e da América Latina com preços inferiores, cerca de 20 a 25% do valor cobrado pelas lojas. Acredita-se que este mercado paralelo comercialize por volta de 40% de todos os CDs vendidos no Brasil. Contra isto, a indústria fonográfica tem feito uma série de

²⁰ "Arranjo de matérias disponíveis em função de um novo significado". In: BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995, p.17.

propagandas de "conscientização dos consumidores" por meio de seus contratados. A média de preço de um CD no "comércio legal" é de R\$25,00²¹ - com exceção das coletâneas -, enquanto o "CD pirata" é vendido por cerca de R\$5,00.

Esta facilidade em falsificar os CDs originais pode ser explicada pela vulgarização dos equipamentos de reprodução, diferente dos custos de prensagem dos discos de vinil. Assim, o advento dos CDs colocou o disco de vinil em desuso, tanto pela indústria fonográfica, quanto pelos ouvintes. As rádios têm adotado todo um equipamento moderno em sua programação diária, inclusive com uma programação concebida dias antes, fazendo uso de arquivos de computador e de um outro tipo de reprodução, os MIDI (Musical Instruments Digital Interface), gravados em disquete. Nesse sentido, a vulgarização dos CDs levou milhares de discos para o lixo ou para as fábricas que reutilizam o material para reaproveitar a cera de carnaúba. Para se ter uma idéia da dimensão do problema, a obra *Retrato do Brasil* traz no artigo "Destruição da memória" (de 1985, quando se quer havia a comercialização dos CDs) um caso do descaso: no ano de 1984, *o antigo sonoplasta de rádio Salatiel Coelho estava na iminência de vender sua coleção de 27 mil discos de 78 rotações de música popular (...) a uma empresa que os derreteria para aproveitar a cera de carnaúba* (RETRATO do Brasil, v.1, p. 246). Por intervenção do governo municipal paulista, o acervo foi "salvo" pelo Centro Cultural São Paulo.

Em meio a estes discos, são encontradas raridades que podem estar sendo perdidas para sempre. Porém, deve-se ter a perspectiva que qualquer documento sonoro é importante, independente da concepção que se tenha de qualidade musical. Visitei algumas rádios e me deparei com inúmeras histórias comuns de discos jogados no lixo. A exceção são as rádios educativas e universitárias que procuram manter seu acervo, por uma questão de memória ou talvez pela própria dificuldade na obtenção de recursos para a modernização da estrutura da rádio. Esta "destruição da memória" não se restringe aos discos de vinil, isso é observado também no descaso para com as matrizes de prensagem dos discos e com as partituras. Isso reflete a relação que a sociedade e, em especial, os governos, têm com a memória nacional. Filmes, fotografias, monumentos, quadros, livros e outros retratos de nossa história estão sendo destruídos. Olhamos parte de nossa história como que amarelada,

²¹ Esta cifra equivale, no ano corrente, a 10% do salário mínimo, hoje em R\$260,00.

como numa foto que se esvai com o tempo, com os fungos, sobrando por vezes um rascunho e uma névoa que ajuda, até mesmo, na reprodução de versões da história oficial.

Apesar desta vulgarização do uso dos CDs, pouco se discute quanto à sua particularidade. Por exemplo, ao ser um pouco riscado este já não permite a audição da faixa afetada, diferente do vinil. A sua durabilidade, nesse sentido, torna-se uma incógnita. Até mesmo a vida útil do aparelho de leitura ótica, que reproduz as faixas do CD, é bem menor que a do toca-discos. O leitor ótico dura de 2 a 3 anos, enquanto o toca discos pode durar décadas, necessitando, no máximo, a troca de sua agulha, o que se traduz num valor quase irrisório.

Outra concorrência vem do chamado MP3²², formato de um programa gratuito de computador que copia canções da Internet. Antes, pelo sistema WAV, uma música de 5 minutos ocupava 50 megabytes, já com o MP3, a mesma música ocupa menos de 4 megabytes de arquivo. Segundo a empresa de consultoria norte-americana *Forrester Research*, cerca de 150 mil canções foram copiadas por meio do MP3, só em 1997 (FOLHA DE SP, 1998: 01). Este formato veio a substituir outros sistemas de cópia que demoravam muito para serem realizados e que ocupavam muito espaço na memória do computador. Para se ter uma idéia da expansão deste programa, o segundo tema mais procurado na Internet é justamente o MP3, o primeiro, é o sexo. No encaço do MP3, uma empresa norte-americana tem vendido uma espécie de *walkman* que armazena músicas copiadas da Internet.

É possível até mesmo encontrar jaquetas já equipadas com receptores de arquivos MP3 ligados diretamente à Internet, via celular, e com aparelhos de reprodução sonora. Por isso, a indústria fonográfica tem buscado formas de coibir o que ela chama de "pirataria" com ações na Justiça. Afinal, com o MP3, não há repasse dos direitos autorais para produtores, gravadoras e músicos. Em 1999, para preocupar ainda mais as gravadoras, também passou a circular o MP4 que agiliza significativamente o processo. Por isso, as gravadoras têm pesquisado um meio de também lucrar com este sistema, criando, inclusive, projetos para a venda de canções, com apenas algumas faixas dos discos. Pela Internet, as gravadoras também estão vendendo seus CDs diretamente para os consumidores. Porém,

²² MP3 é um acrônimo para MPEG 1.0 Layer 3, um algoritmo de compactação criado por um grupo de pesquisadores, que inicialmente foi pensado como um arquivo de imagens.

apesar de custar até 60% do valor cobrado pelas lojas, tem seu preço acrescido pelas "taxas de frete".

Ainda no tocante à indústria fonográfica, é perceptível uma outra tendência: o surgimento de pequenas gravadoras que apesar de não abalarem o poder das multinacionais têm começado a ocupar espaço no mercado. Estas gravadoras têm atuado em segmentos, ou seja, têm se especializado em gêneros musicais, como a música *tecno*, o *rap*, o *rock* ou mesmo a chamada MPB mais clássica. O próprio Aldir Blanc chegou a ser sócio de um destes pequenos selos, a exemplo de Ivan Lins e Vítor Martins com a gravadora *Velas*. Outra saída encontrada pelos músicos foi a de criar suas próprias editoras, para assim manterem um maior controle sobre suas canções. Por exemplo, Milton Nascimento tem suas músicas registradas em sua própria editora *Três Pontas*; o próprio Aldir Blanc esteve a frente de uma editora independente, a SACI - Sociedade de Artistas e Compositores Independentes Ltda.

O surgimento de pequenos selos decorre, dentre outros fatores, da relatividade da uniformização cultural que se depreende da grande indústria fonográfica. Afinal, a “música das ruas” e os seus nichos, necessariamente, não precisa ser divulgada pela indústria e sua mídia. Apesar de boa parte das músicas executadas nas rádios serem "sucessos do momento", permanecem e transformam-se gêneros musicais do início do século, chegando até - no caso das músicas folclóricas - a ter mais de um século de existência. O *novo*, para ser vendido, ser deglutido, pode vir carregado de permanências. Por exemplo, as músicas de Noel Rosa - passados 70 anos de suas composições – ainda podem ser ouvidas em propagandas, em citações implícitas e explícitas. O problema não é ouvir Noel, mas irritar-se com o uso que se faz dele. Como diria Aldir Blanc *os tais* mass media *entram em campo fazendo, literalmente, jus ao próprio nome: mídia, colaborando ao repetir e repetir-se...* (1978: 170).

Apesar dos lucros das gravadoras, editoras e redes de rádio e televisão, as regras de arrecadação do direito autoral não são muito claras. A repressão à música popular não impediu que a indústria fonográfica no Brasil crescesse cerca de 15% ao ano, durante praticamente toda a década de 1970. Esse crescimento levou o país a se tornar o sexto

mercado fonográfico²³ do mundo (AUTRAN, 1979: 94). Nesse contexto lucrativo para as multinacionais, dá-se a luta de intérpretes e músicos pelo direito autoral.

Não se trata de uma luta nova. Na década de 1950, já havia uma mobilização dos compositores, no Rio de Janeiro, quanto à causa do direito autoral consubstanciada na criação da União Brasileira de Compositores e do Sindicato dos Compositores Musicais, *sempre no encalço do saneamento da política de arrecadação de direitos autorais* (LENHARO, 1995: 34). O desvio do dinheiro - que deveria ser pago pela venda dos discos e pela execução das canções aos compositores - feito pelas gravadoras e pelas sociedades arrecadadoras acaba possibilitando-as de controlarem ainda mais estes artistas que, na maioria das vezes, passam a viver de adiantamentos, tendo que produzir vários discos para poder sobreviver.

Para se ter uma idéia da cota que cabe ao artista, num texto que antecede a canção *Bom dia, amigo Berimbau* (Baden Powell/ Vinícius de Moraes), Vinícius declara a Tom Jobim: “*Fiquei muito contente com o sucesso de Garota de Ipanema nos Estados Unidos (...) Vamos ver se desta vez os intermediários deixam ‘algum’ para nós*”²⁴. Outro depoimento que corrobora essa fala, é o artigo citado por LENHARO (1995: 78), em que é levantado o desempenho autoral, nos EUA, da música *Aquarela do Brasil*, que figura entre os dois maiores sucessos brasileiros no exterior:

1. *Abatimento de 67% do imposto de renda: de 100 mil dólares, 67 mil ficam para o governo norte-americano. Resta um saldo de 33 mil dólares;*
 2. *A gravadora, a BMI, leva 50% deste saldo, ou seja, 16.500 dólares. Sobra outro tanto de saldo;*
 3. *50% deste saldo passam para o editor norte-americano. Sobram 8.250 dólares;*
 4. *50% deste saldo é repassado ao autor da versão em inglês. Restam 4.125 dólares;*
 5. *20% do saldo vai para a Sociedade Arrecadadora no Brasil. Para o autor sobram finalmente 3 mil dólares.*
- (David Nasser, O Cruzeiro, 9/10/54)*

²³ Como em 1979, o Brasil continuou em 1999 em 6º lugar no ranking dos maiores mercados consumidores do disco em todo o mundo (F.S.P., 01.01.1999, p.1)

²⁴ MORAES, Vinícius de. *A mulher, o amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro: Polygram Discos, 1980. 33 rpm, stereo, nº 6685112. (Disco de vinil).

Além de enfrentarem a tesoura da Censura Federal, os músicos da década de 1970 estavam muito desorganizados enquanto classe, havendo, inclusive, dois sindicatos distintos: o dos músicos e o dos compositores. As Ordens dos Músicos, tanto federais como regionais, permaneciam na mão dos mesmos grupos. Para fazer frente aos “pelegos”, um grupo de profissionais cria a SOMBRAS (Sociedade Musical Brasileira), com a tarefa de divulgar a música brasileira e defender os direitos por ela gerados (AUTRAN, 1979: 96). As sociedades arrecadadoras, sob o pretexto da dificuldade em fiscalizar a execução das músicas pelas rádios e redes de televisão, fixavam um salário irrisório - e irônico - para os autores. São inúmeros os casos de músicos que, ainda hoje, recebem cheques de apenas alguns centavos pelo direito autoral.

Em 1975, um grupo de músicos decide entender o mecanismo de pagamento, exigindo uma prestação de contas à sua sociedade arrecadadora, a SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais). Afinal, como explicar que João Bosco, então já famoso e com suas músicas no rádio, recebesse menos que um salário mínimo por mês? Contudo, a resposta da SICAM veio em forma de expulsão de João Bosco, Aldir Blanc e mais uma dezena de compositores da sociedade arrecadadora. O disco *Galos de Briga*, de 1976, traz justamente a indignação da dupla sobre o ocorrido. Afinal, apesar de proibida, a briga de galo - como a má fé das gravadoras e das arrecadadoras - permanecia. O pior é que eles foram expulsos justamente quando suas músicas eram mais tocadas nas rádios e gravadas por inúmeros intérpretes. O próprio João Bosco narra o episódio:

Fiquei fora da SICAM durante dois anos e não recebi direitos autorais, nem um tostão de tudo aquilo, de todas aquelas músicas de sucesso. Em qualquer país do mundo, acho que depois de certo tempo você contrata um advogado para dizer: 'Isso é a obra do cara, foi executado, é direito adquirido'. Tentamos constituir advogados e fomos perdendo nas instâncias. Até hoje não recebi. Aquele dinheiro era meu, e alguém ficou com ele! Hoje eu não tenho esperança em direito autoral. (REVISTA B, 2000: 46)

O governo federal intervém criando o CNDA (Conselho Nacional de Direito Autoral) para fiscalizar as arrecadações, o que se traduziu, em 1979, numa melhora já que até houve um aumento do repasse para os músicos que têm suas músicas tocadas nas rádios. Foi criado, ainda, o ECAD (Escritório de Arrecadação de Direitos Autorais), órgão que englobava as entidades arrecadadoras. Eram tantos problemas que Aldir Blanc, em parceria com Maurício Tapajós (1943-1995), chega a citar a entidade na canção *Entre o torresmo e a moela*, na passagem: “levava beijo do ECAD”. Como só trocaram os nomes, mantiveram-se os mesmos homens que controlavam as sociedades e, conseqüentemente, as mesmas irregularidades nos repasses para os músicos. Para agravar o quadro, a sede da SOMBRAS, localizada no MAM (Museu de Arte Moderna), é atingida por um incêndio, queimando todos os arquivos e a documentação da entidade. Quando da desestruturação da SOMBRAS, a presidência estava a cargo de Tom Jobim e Aldir Blanc era um dos diretores mais atuantes, ao lado de Chico Buarque e Elis Regina, entre outros.

Além das irregularidades no repasse do direito autoral pela execução das músicas, havia ainda o não pagamento da cota da vendagem dos discos. Após a extinção do CNDA, o governo federal decide, em dezembro de 1998, criar um selo com o número de cada disco para controlar a vendagem. Passados três anos, a medida ainda não foi colocada em prática. Segundo o advogado especializado em direito autoral, Nehemias Gueiros Jr., em entrevista à revista *Caros Amigos*, em 1999, o artista não tem como controlar o que é vendido, sendo obrigado a aceitar os *royalties* enviados trimestralmente pelas gravadoras. A Lei n. 9.610 (segue em anexo na p. 225) de 19 de fevereiro de 1998, chamada de *Lei do Direito Autoral*, passou a regular esta questão polêmica, porém nem tudo que se escreve é cumprido, há ainda um longo caminho até que sejam garantidos os direitos do autor sobre a sua obra.

A indústria fonográfica criou, ainda, uma série de estratégias de marketing para vencer os altos e baixos da economia. Uma das saídas para se manter diante das oscilações do mercado foi diversificar o quadro de seus contratados. Nesse sentido, é possível ter um artista ou um grupo que venda dois milhões de cópias em dois anos e depois desapareça, bem como manter um artista que venda teimosos 80 a 100 mil discos a cada lançamento, mas que o faça durante décadas, como é o caso de João Bosco. Outra saída encontrada é relançar e garimpar gravações inéditas de artistas que venham a falecer. Basta morrer um compositor ou intérprete para que sejam lançadas coletâneas, restos de gravações, ensaios.

As gravadoras constantemente fazem uso de coletâneas dos grandes nomes de seu *casting*, inclusive repetindo as mesmas faixas em diferentes discos, por vezes, à revelia dos artistas, mesmo dos vivos.

Em meio à - proposital - confusão quanto aos direitos do artista, temos o fruto do ofício do músico que, como pode parecer, não é necessariamente uma obra individual, por mais que ele seja o *cartão de visitas* para o público (MORELLI, 1991). Esta sua imagem, no entanto, é bem mais trabalhada no caso dos *artistas de laboratório* que só têm suas vozes aceitáveis após o trabalho do técnico de som. Como um produto industrial, o disco é produzido em fases: a gravação (arranjos, sintetizadores, seqüenciadores, mixagens, equalização, câmara de eco...) ²⁵, a prensagem dos discos (no caso do vinil) ou a reprodução de CDs e fitas, a capa, a contra-capa, o material promocional (cartazes, propagandas diferenciadas para TV e rádio), etc. Logo, a exemplo do cinema - guardadas as devidas proporções - é também uma produção coletiva. Considerando, é claro, que o artista, mais que o diretor de cinema, é a figura chave no trabalho.

O trabalho do artista, por estar inserido na indústria, sofre as interferências desta, por meio de seus produtores e diretores executivos. Não é algo novo. No século XIX, após receber algumas críticas, Richard Wagner as responde com a obra *A arte e a revolução*, de 1849, na qual criticava os responsáveis pelos teatros: empresários que até ontem podiam trabalhar com venda de cereais, podiam, ao sabor da especulação, atuar no ramo das artes, sem nenhum tato para tanto (CONTIER, 1996, 103). Salvo artistas de prestígio, a regra hoje é que o diretor financeiro determine *o quê, como e quando* deve ser produzido o trabalho. João Bosco se enquadra entre os de prestígio, como bem expressa seu depoimento: *A minha relação com o mercado, com a indústria, é uma relação discreta. Até prefiro que seja assim. Me dá muito mais liberdade de ação, de pensamento, e, por consequência, de execução.* (CARVALHO, 1994: 31).

²⁵ "O sintetizador (instrumento que multiplica os timbres) acoplado ao seqüenciador (computador que escreve as seqüências com precisão e as repete indefinidamente) está mudando completamente o modo de produção sonora." (WISNIK, 1989: 217).

Música e letra

Durante a Antigüidade greco-romana, música e poesia eram indissociáveis. Porém, acredita-se que cabia à música o papel de artifício à memorização das criações poéticas e dos relatos épicos, como aqueles atribuídos a Homero. Esses poemas eram divulgados por cantadores populares conhecidos por *rapsodos* - entre os celtas, eram os *bardos* e entre os povos românicos e medievais, os *jograis* -, através da *melopéia*, do grego *melopóia* (cf. Aurélio: 1986), que consistia numa peça musical para acompanhamento de um recital. Porém, não resta dúvida *de que à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra, sem, contudo, restringir-se ao papel de música de fundo* (MAGNAMI, 1996: 68).

O próprio conceito grego de *mousike* (arte das musas) já trazia essa simbiose entre melodia e verso, aliada à dança. Outra palavra ligada ao conceito é a *lírica*, do grego *lyrikos*, relativo ao antigo instrumento musical de cordas conhecido por *lira*. Contudo, *a união de palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na mousike dos gregos, mas a integração dos dois elementos é essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem sucedido* (PERRONE, 1988: 12). Essa extrema ligação entre música e poesia, séculos mais tarde, foi cultivada entre mestres cantores e os trovadores medievais.

Segundo o músico Nikolaus Harnoncourt, em várias línguas *poesia e canto se exprimem com a mesma palavra*. Destaca, ainda, que a palavra cantada adquire uma maior profundidade e uma melhor clareza, pois, *pode através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica* (HARNONCOURT, 1990:23).

A difusão da escrita na era de Gutemberg tornou possível conservar a palavra sem o auxílio da música. Até então, a escrita só era preservada por meio de versos musicados e pelos escribas, geralmente do clero. Em geral, os textos dos clérigos se destinavam ao serviço religioso, constituídos de tratados e obras de devoção em latim. Vale destacar, ainda, o canto religioso cultivado pelos clérigos. Já a literatura oral, também conhecida como *jograis*, sem os compromissos morais exigidos do texto religioso, era dirigida:

a um público iletrado de vilões, burgueses ou nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesses desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. É com os jograis que nascem as literaturas românicas e os gêneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance. (SARAIVA: [s.d.]:36)

Com a imprensa, a qualidade da obra não mais se basearia, necessariamente, em duas manifestações bem sucedidas: música e palavra. Além disso, a música também pode ser mais divulgada pela escrita musical.²⁶ Uma outra invenção a contribuir para essa “separação”, veio com o advento do fonógrafo²⁷, que tornou possível uma melhor divulgação da música cantada em comparação à poesia escrita.

Para se entender como se dá essa relação entre poesia e música no Brasil, há que diferenciá-la daquela simbiose entre música e letra como a imaginamos na Antigüidade greco-romana ou na poesia provençal. É uma outra relação que se depreende da música popular moderna. Vale lembrar que as raízes dessa música popular brasileira remontam há quase dois séculos. Já no século XVIII despontava no Brasil o carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o “Lereno”, considerado o primeiro compositor popular que, por meio de modinhas, segundo Tinhorão, só poderiam ter vindo de sua convivência, no Rio de Janeiro, com *mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos - que, por sinal, por essa época não existiam no Brasil* (TINHORÃO: 1991: 15).

Ainda segundo Tinhorão, a modinha estava entre dois extremos: entre os instrumentistas das camadas populares e os intelectuais cariocas. Os últimos teriam por meio da poesia romântica, “requintado” por demais as letras, por meio de um preciosismo que, mais tarde, ainda segundo Tinhorão, levou à uma *tradição de pernosticismo de várias gerações de letristas semi-analfabetos da música popular brasileira*. Na Bahia, da segunda metade do século XIX, era possível ouvir canções com letras de poetas, como Castro Alves, e músicas compostas por “celebridades”, como Carlos Gomes (1836-1896). No Rio de Janeiro, o cantor baiano Xisto Baia (1841-1894) chegava a compor com escritores como Artur Azevedo (1855 – 1908). Podemos ter uma idéia de como era vista a música popular e

²⁶ Vale ressaltar que, antes da venda dos fonogramas, já eram vendidas as partituras das músicas. No Brasil, em fins do século XIX, eram comercializadas em lojas de instrumentos musicais.

²⁷ Invenção de Thomas Alva Edison, em 1877, foi pensado inicialmente como instrumento de ajuda para cegos e para a preservação da língua. In: ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas: UNICAMP, tese de Doutorado, 1997.

sua relação com as camadas (de origem racial) mais pobres da população, na perspectiva de um dos poetas mais conhecidos do período, Olavo Bilac:

Música brasileira

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requiebro e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

O poema acima tem início com um comentário sobre a dança das camadas populares, que para a elite branca refletia uma "imoralidade", um "pecado". Há que se lembrar, por exemplo, como eram mal vistas as "umbigadas", dança praticada entre os negros, comuns no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. "Poracé", por sua vez, remete à dança *tupi*, considerada "bárbara", tanto pela languidez como por ser acompanhada do consumo do cauim e do tabaco. A "xiba" trata-se de uma dança rural que funde elementos portugueses e africanos, e caracterizava-se por ser sensual, voluptuosa. Porém, se levarmos em conta uma certa ordem entre a raça e sua respectiva cultura no poema, a "xiba" aparece associada aos índios. O eu lírico observa que a sensualidade presente nas danças das três raças esconde a tristeza da saudade. Ele chega a esta conclusão por meio de um processo associativo entre a dança e a origem das raças: do negro (desertos/ banzo/ jongo e samba/ cativos), do português (oceano/ trova/ fado/ marujos) e do índio (matas/ poracé/ xiba/ selvagem).

Essa ligação entre poesia e música na música popular brasileira tem sido objeto de uma série de discussões sobre a legitimidade da poesia da canção. Em 1998, a revista *Livro*

Aberto abriu um importante espaço para a discussão sobre o tema. Através de artigos e entrevistas foram levantadas questões sobre a crescente inserção de poetas no *mundo da música popular* a partir da bossa-nova. O editorial da revista, intitulado *Como é MPB... Como é poesia*, lança mão de uma poesia de Augusto de Campos, *Como é Torquato*, escrita para o poeta e compositor Torquato Neto²⁸, que muito bem demarca a discussão e que é digna de nota:

*estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada, nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa²⁹*

Esse texto que, para Augusto de Campos, não é nem poesia nem prosa, coloca muito bem a particularidade das letras de música. Elas não necessitam da plasticidade do texto escrito, sua mensagem é transmitida por outras instâncias. Sua força reside na forma como é cantada. *Grosso modo*, aquilo que o músico Luiz Tatit denomina “tensividade na canção”. Para ele, as entonações, as sonoridades, determinam aquilo que é dito, ou melhor, cantado. Para ele, o que é dito não varia muito: vai do tema político ao amoroso, muito embora seus últimos trabalhos tenham discutido a narratividade da letra.

O músico Antonio Cícero, lembra que a poesia cantada no Brasil recebe o nome de “letra” indicando *que não se trata de poesia ágrafa e a-histórica, mas de poesia extremamente mediatizada – em primeiro lugar, pela escrita e, em segundo, por uma música também historicizada* (CÍCERO, 1998: 08).

²⁸ Um dos “cérebros” do Tropicalismo, se matou no dia de seu aniversário em 1972. Chegou a compor um samba com o jovem João Bosco, em 1969, intitulado *Fique Sabendo*, ainda não gravado por João.

²⁹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.309.

Em setembro de 2000, foi realizado na Universidade Federal Fluminense o *I Encontro de Estudos da Palavra Cantada*³⁰. Teve como objetivo promover uma reflexão multidisciplinar acerca das diferentes dimensões da canção: verbal, musical e vocal, bem como contribuir com o debate sobre as bases teóricas e metodológicas para o estudo do tema. Contou com conhecidos estudiosos do tema, como: Affonso Romano de Sant'anna, Antonio Risério, Cláudia Neiva Matos, Jorge Coli, José Miguel Wisnik, José Tinhorão, Luiz Tatit, entre outros. Este evento denota o quanto a canção tem sido estudada por inúmeros pesquisadores das mais diferentes áreas.

Nesse sentido, infere-se que estas pesquisas sejam reflexo da importância que a canção popular tem para a população, perceptível também pelo amplo mercado de discos, pelos inúmeros programas musicais nas redes de televisão e por músicos que participam de entrevistas nos diferentes meios de comunicação. Por exemplo, só nos canais de TV, os músicos são frequentemente convidados para os programas: *Jô Soares Onze e Meia* (Globo), *Afinando a Língua* (Canal Futura), *Conexão Roberto D'Ávila* (TVE), *Por Acaso* (TVE), *Roda Viva* (TV Cultura), *Passando a Limpo* (Record), *Sem Censura* (TVE), *Gabi* (REDETV), *Nossa Língua Portuguesa* (TV Cultura), entre outros.

Apesar de não haver um compromisso explícito das letras de música com a poesia propriamente dita, há uma preocupação dentro da MPB em dar uma feição de poesia ou poema às letras impressas nos encartes de alguns discos. Porém, não é uma regra, mesmo porque não há um interesse da indústria fonográfica em aumentar os custos da produção, exceto naqueles trabalhos em que a construção do texto é um dado a mais na qualidade e, conseqüentemente, venda garantida em um dado segmento. Um exemplo clássico é o de Chico Buarque; suas letras são acuradíssimas, como as de Aldir Blanc, que, visualizadas, possibilitam uma melhor compreensão da obra musical. Na maioria das vezes, as letras da MPB são empobrecidas quando tomadas unicamente como texto escrito, como nos explica Chico Buarque: *Não acho que seja poema. Pra mim, a letra e a música são juntas. Vão juntas. Prefiro ouvir com a música. Tenho a impressão que publicar uma letra é metade de meu trabalho. É um negócio filmado a cores e exibido em preto e branco* (HOLLANDA, 1986: 17).

³⁰ Em 1937, Mário de Andrade, na qualidade de Diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, promove o *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, evento voltado às questões das normas de pronúncia e das relações entre música e língua nacional (ANDRADE, 2000: 23).

O mesmo caminho é apontado por João Bosco em entrevista à pesquisadora Regina Carvalho: *Em uma música, o texto, vamos dizer assim, foi foneticamente construído, com sílabas, com fonemas, com sonoridades, sugerindo quase que por uma forma arqueológica, a descoberta da palavra mágica que exista por trás desses sons* (CARVALHO, 1997: 166). Assim, temos uma dupla sonoridade: uma trazida pela melodia e outra que é inerente à própria palavra. A última vai ao encontro do que o poeta Thiago de Mello chama de “música das palavras”. Idéia partilhada, já no século XIX, pelo simbolista Cruz e Sousa, que dizia que *as palavras, como tem colorido e som, têm, do mesmo modo, sabor*.

Apontadas as ligações entre texto e música, vale levantar uma outra questão: há alguma concretude na “música pura”, instrumental? Bem, já na Antiguidade, Platão distinguia modos musicais em *energéticos, depressivos e excitantes* (MAGNAMI, 1996: 55). Preocupado com os efeitos da música, Sócrates *censurava a execução de algumas músicas baseadas em determinados modos, alegando possíveis críticas ao organismo político, representado pelo Estado* (CONTIER, 1987: 113). Já na Idade Média, a música aceita era a religiosa. Até início do século XX, não havia um significativo controle, por parte dos governos, sobre a produção musical. Ele se deu a partir da Revolução Russa, quando inicia-se uma discussão sobre o papel da arte na transformação da sociedade. Até esse mesmo período, a música romântica reinava absoluta como a música harmônica, não conflituosa, não dionisíaca. Refletia, na concepção burguesa, um mundo sem violência, justo, herdeiro de um passado triunfante que desembocaria na sociedade burguesa. Até que:

O surgimento de movimentos de vanguarda durante os anos 10 e 20 – futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo – e do emprego de novos recursos técnicos e morfológicos pelos compositores (politonalidade, serialismo, dodecafonismo, polirritmia, ruídos) foram considerados como o símbolo da decadência da arte pelos políticos, críticos, historiadores, artistas, em geral, simpatizantes dos novos regimes políticos que se instalaram na Itália (fascismo, 1922-45), na Alemanha (nazismo, 1933-45) e na União Soviética (stalinismo, décadas de 30 e 40). (CONTIER, 1991: 06)

Assim, de linguagem inócua, a música tornou-se passível de uma atenção maior por parte do Estado, em especial, do totalitário. Após a Revolução Russa, por exemplo, a música revolucionária de Arnold Schönberg, o *dodecafonismo*, baseada na escala de doze

tons e numa tonalidade indeterminada, seria vista por críticos soviéticos como “música formalista”, ou seja, uma expressão da “arte pela arte”, incompreensível para as massas. Porém, em geral, os compositores negam uma ligação entre música e política, como declara o maestro Claudio Santoro (1919-1989): *música é uma linguagem que se comunica com os outros através da emoção* (SANTORO, 1986: 56). Sobre o tema é elucidadora a tese de José Miguel Wisnik:

É muito difícil falar sobre as relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem assunto, e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E, no entanto, em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca de seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. (WISNIK, 1987: 114)

Logo, não é possível afirmar que a música tenha uma simbologia que desperte, uniformemente, sentimentos/ emoções no ouvinte, independente do lugar em que este esteja no mundo. Há, sim, uma aplicação de determinada música a um determinado contexto ou situação, uma representação. A partir daí, esta música, outrora intraduzível, passa a trazer uma série de significados implícitos. A música de Wagner deve ter para os judeus um outro sentido após seu uso por Hitler. A introdução da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, não tem mais o mesmo sentido depois de seu enfadonho uso na abertura do cinquentenário programa “A Voz do Brasil”. Ela nos diz uma outra coisa. O cinema é característico no uso da música. Uma cena pode ser totalmente transformada a partir da música que se introduz no trecho. Assim, com a troca de uma *música de fundo*, é possível a um suspense tornar-se uma comédia. Esta significação da música estaria presente, ainda, na predisposição de um certo público a aceitar um ou outro músico, como exemplifica Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, independente da música executada:

Em 1830, Liszt deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de Beethoven e outra de Pixis, obscuro compositor já então considerado de qualidade ínfima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobriu

de aplausos calorosos a de Pixis, que aparecia como de Beethoven, e manifestou fastio desprezivo em relação à esta, chegando muitos a se retirarem. (CANDIDO, 1985: 36)

Uma outra mensagem que pode vir atrelada à música é aquela trazida pelo ritmo. Há músicas que impelem as pessoas à dança e nem sempre essa dança está de acordo com aquilo que o poder considera como ordeiro, como os carnavais e os *charivaris* citados anteriormente. Um outro exemplo elucidativo vem do maxixe, surgido inicialmente como dança, por volta de 1870, como a *primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil* (TINHORÃO, 1991: 58). O gênero em questão era considerado como música de negros e pobres que manchava a sociedade carioca pelo seu exotismo e sensualidade, sendo utilizado como sinônimo de *coisa de última categoria*. Comumente executada pelos *chorões*, era proibida sua execução pelas bandas militares a mando do Marechal Hermes da Fonseca. Até que compositores eruditos transformassem o maxixe em música aceitável... E a esposa do Marechal, agora presidente, tocasse ao violão o proibido maxixe através do “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga, em pleno Palácio do Governo.

Essa repressão é recorrente - em especial, nos Estados totalitários e ditatoriais - em relação às músicas que impulsionam as pessoas a um comportamento político e moral não aceito pela cultura oficial. Nesses regimes, o sexo e a política são perseguidos igualmente, pois são tomados como canais de uma possível libertação social e individual. Logo, estas e outras conotações podem vir implícitas nos usos preestabelecidos da música, como a música de rituais religiosos (marcha fúnebre e matrimonial) e militares (fanfarras). Configura-se, assim, uma música voltada para uma dada situação, do mesmo modo que uma música indígena do Alto Xingu tem um significado diferente para a cultura local em relação a um ouvinte estranho a ela.

Assim, se a música instrumental ou pura já pode trazer uma mensagem implícita, a música com letra tem uma mensagem ainda mais nítida. Considerado “perigoso agente” pelo Departamento de Estado dos EUA, ainda em 1986, o compositor erudito Cláudio Santoro, exemplifica muito bem as possibilidades trazidas pela conjunção música- letra:

Não podemos, em música, descrever uma mesa, uma ideologia, uma frase política – mas se você puser uma letra, então funciona. Só que se você puser uma letra exatamente contrária, e se tiver a prosódia correta, ela vai funcionar da mesma maneira. Se você tirasse da ‘Giovenezza’, a composição fascista italiana, e pusesse uma letra falando do Partido Comunista Italiano, a coisa funcionaria da mesma forma. (SANTORO, 1986: 58)

A música com letra, que chamaremos de canção, pode ainda ter seu sentido alterado pelo arranjo e pela interpretação. Por exemplo, a música *Eu te amo, meu Brasil*, composição de Don, da dupla Don e Ravel, apesar de não ter sido composta a mando do governo militar brasileiro, estava sintonizada com o espírito dos jargões do tipo *Brasil: ame-o ou deixe-o*, veiculados no início da década de 1970. A canção em questão traz um acompanhamento que lembra uma marcha, nesse sentido, também sintonizada com a tônica do governo. Porém, supondo-se que a canção fosse executada - mais tarde - pelos *Mutantes* com uma interpretação exagerada, utilizando o som de uma tuba e com uma coreografia no palco que imitasse uma marcha de soldados, ou seja, por meio de algo mais caricatural, teríamos uma total subversão do sentido inicial da canção sem, no entanto, termos alterado letra e música.

O processo de criação

Colocadas as particularidades da música e da letra, percebe-se a importância da canção em trazer um triplo significado: a propriedade da letra, da música e da junção das duas. Assim, o êxito da expressão artística ou da informação que se pretende trazer ao público tende a ser maior. Contudo, o processo de criação não é tão simples. Nem sempre uma composição é construída, *como num desenho lógico*. Ela pode, por exemplo, *nascer* de uma só vez. Apesar do relato um pouco informal de João Bosco, podemos ter um dos caminhos do processo de criação:

E eu uma vez encontrei com Muniz Sodré e ele fez um comentário sobre Jade que eu nem retruquei, mas como nos damos muito bem, e admiro muito o trabalho dele, ele disse assim: “essa sua música, por exemplo, João, Jade, é uma música que a gente percebe que foi uma música com uma letra muito trabalhada...” Eu não quis

desapontá-lo (...) eu me lembro bem que estava em Los Angeles e acordei, e acho que essa letra eu fiz num sonho...

(CARVALHO, 1994: 196)

Como optamos por trabalhar com uma dupla de compositores, temos o processo de criação um pouco mais marcado entre músico e letrista. No entanto, essa divisão na composição não é bem definida. Há, por vezes, uma troca de opiniões e complementações de parte a parte. No caso específico de João Bosco e Aldir Blanc, há uma série de letras que foram musicadas pelo primeiro e outras que sofreram o processo inverso: já eram músicas do João e foram colocadas letras por Aldir. No Brasil, as parcerias de compositores foram frequentes, como: Noel e Vadico (1910-1962), Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Milton Nascimento e Fernando Brant, Ivan Lins e Vitor Martins, Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979), entre outros. Há, geralmente, uma distinção entre músico e letrista, já que até na contracapa dos discos costuma haver, após o nome da música, o nome dos autores na seguinte ordem: músico/ letrista.

No caso Bosco/ Blanc, segundo o próprio João Bosco, a distinção entre letrista e músico não existe. Ele parte do pressuposto de que a letra já pode vir com o tema da música, já lhe é intrínseca, como também uma música já pode trazer uma inspiração, ou, um caminho, para a composição da letra. Ele exemplifica por meio de uma metáfora: *de repente a parteira também tem a ver com a gênese, tem a ver com o nascimento, embora não tenha sido ela a pessoa que a fecundou, mas ela tem a ver com o parto* (CARVALHO, 1994: 169). A fundamentação de João Bosco é plausível quanto à essa unidade que a turma do Pasquim se referia como “Jonaldir Boscblanc”. Cabe, na explicação desta profícua parceria, uma outra metáfora, esta, autoria de Emile Durkheim (1858-1917): *A dureza do bronze não reside no cobre, nem no estanho, nem no chumbo que serviram para formá-lo e que são em si mesmos, corpos moles e flexíveis, mas na sua mistura* (1998: 36).

Porém, com o fim da dupla, ainda é possível encontrar as mesmas marcas características de cada um, como ocorria durante a parceria. A música de João ainda é inconfundível: a batida no violão, a voz como instrumento, a nasalização, a voz de *preto velho*. Em Aldir, o sarcasmo, o inconformismo, a referência literária, a palavra suja ao lado da linguagem culta.

CAPÍTULO 2: O TEMPO VENCE TODA ILUSÃO

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”
(Walter Benjamin, *Sobre o conceito de História*³¹)

A música, como qualquer outro objeto de pesquisa, deve estar associada a outros aspectos que, necessariamente, não estejam diretamente ligados ao seu campo e ao seu contexto histórico e cultural. Partindo deste pressuposto, estarei ao longo deste capítulo estabelecendo uma ligação entre os compositores da MPB surgidos no final da década de 1960 com a chamada época das cantoras - e cantores - do rádio, em especial, entre as décadas de 1950 e 1960.

Este diálogo com o passado, mesmo o mais remoto, é uma constante nas composições da dupla. As canções trazem uma espécie de ambientação, em que são postos as personagens e seus temas. Diálogo este, estabelecido não apenas na narratividade da letra, mas também no gênero e nos arranjos utilizados. O trabalho com estas diferentes temporalidades enriquece e traz uma originalidade marcante dentro da MPB. Além dos autores reportarem suas canções ao fundo musical de suas infâncias e adolescências, também foram freqüentes os intertextos e mesmo a coexistência de tempos distintos numa mesma canção. No entanto, isto não se traduz num anacronismo, e sim num recurso criativo amplamente utilizado pelos autores, não apenas para burlar a Censura, mas também para enriquecer o texto musical.

Este trânsito por diferentes temporalidades pode ser encontrado em diversas canções e seria uma espécie do que João Bosco e Aldir Blanc chamam de *transversal do tempo* – homônimo de uma canção da dupla. Como diria Mário Quintana (1906-1994),

*O tempo é indivisível. Dize,
Qual o sentido do calendário?
Tombam as folhas e fica a árvore,
Contra o vento incerto e vário.*

³¹ In: Walter Benjamin – *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

Esta visão de tempo da dupla remete, ainda, aos quadros de Salvador Dalí (1904-1989), em especial, às telas *Os relógios moles* e *Ossificação prematura de uma estação*. Ana Beatriz Cabral, ao fazer um paralelo sobre o *tempo* nas produções de Mário Quintana e Salvador Dalí, faz o seguinte comentário sobre a última tela citada: no *quadro de Dalí, o trilho estendido quase até ao infinito atua como um símbolo do que já se passou. O relógio amolecido paralisa o tempo que esconde o homem em pleno processo de transformação* (1998: 77).

Esta *transversal do tempo* pode ser observada, por exemplo, na canção “Tiro de Misericórdia”, de 1977, em que a morte de um menino de rua é relacionada a outras mortes, em diferentes épocas:

- *irmãos, irmãs, irmãozinhos,*
- *por que me abandonaram?*
- *por que nos abandonamos em cada cruz?*
- *Irmãos, irmãs, irmãozinhos,*
nem tudo está consumado
a minha morte é só uma:
ganga, lumumba, lorca, jesus...

Nos tempos do rádio

O fundo sonoro da infância e da adolescência desses compositores está ligado à produção musical e radiofônica entre as décadas de 1950 e 1960. Uma lembrança eivada de canções como o samba e suas variantes - em especial, o samba- canção -, o baião, a música sertaneja, o choro, bem como ritmos estrangeiros: o bolero, o jazz, a guarânia, o tango. O custo elevado dos discos (em que predominavam os de 78 rpm) e das vitrolas não impedia um aumento nas vendas e sua rápida assimilação pela população, em geral, consumo impulsionado pelos programas de rádio e suas estrelas – e astros. Nas canções da dupla João Bosco e Aldir Blanc esta influência é nítida, até por ser proposital. Traz sambas, boleros, valsas, choros, ou, mesmo, uma miscelânea destes ritmos. Além disso, a música erudita também está presente neste processo de criação.

Essa ligação entre o rádio e essa geração pode ser resgatada não só por meio das canções, mas também pelos depoimentos dos envolvidos. Como esclarece João Bosco:

Ouvia muito Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth e Villa-Lobos, no piano da minha irmã mais velha, concertista. O rádio ficava o dia inteiro ligado na Nacional, onde meus ídolos eram Ângela Maria, Cauby Peixoto e Dalva de Oliveira (NOVA História..., 1977: 11). No mesmo caminho, o depoimento do compositor Jards Macalé: *Nossa formação vem dos tempos da Rádio Nacional (...) Nossa geração é muito influenciada por este período, pelos músicos, arranjadores, intérpretes, pelas ondas do rádio.*³² Aliás, João Bosco, ainda com 12 anos de idade, viveu um pouco esta experiência no rádio, afinal, chegou a vencer um concurso de calouros em sua cidade natal, interpretando a canção *Nono Mandamento*, de Cauby Peixoto.

Em suas memórias, Aldir Blanc relembra os tempos de infância em Vila Isabel, Rio de Janeiro, quando dos carnavais: *Só o rádio, sempre o rádio, trazia alguma coisa viva, vozes, alegria pelo éter nos programas especiais de carnaval do César de Alencar, na tarde de Sábado, e no do Paulo Gracindo, pelo domingo afora* (BLANC, 1996: 40). Um dos programas mais citados nas memórias dos músicos é o de César de Alencar, da Rádio Nacional. A abertura trazia a vinheta abaixo:

*Esta canção nasceu pra quem quiser cantar
Canta você, cantamos nós, até cansar
É só bater
E decorar
Pra recordar vou repetir o seu refrão
Prepara a mão
Bate outra vez
Este programa pertence a vocês.*³³

Para efeito de contextualização, das décadas de 40 e 50, o país - recém-saído da ditadura Vargas - vivia o chamado período de “redemocratização” do governo de Eurico Gaspar Dutra, que foi, por sinal, um dos mentores do *Plano Cohen*, que serviu de pretexto para a implantação do *Estado Novo*. Era um governo alinhado - e aliado - à política norte-americana do pós-Guerra e, como tal, não havia lugar nesta “democracia” para as mudanças caras ao país e muito mais “caras” à elite tupiniquim. No país se operavam algumas

³² Entrevista concedida ao programa *Nossa Língua Portuguesa*, na TV Cultura, São Paulo, em 15.01.2000.

³³ Música, sem citação da autoria, extraída do disco *Documentos Sonoros*, gravada a partir de fitas da Rádio Nacional/ Polygram.

mudanças: o início da inversão da concentração da população, do campo para as cidades³⁴; o desenvolvimento do parque industrial “brasileiro”, em sua maioria, formado por multinacionais; expulsão do homem do campo devido à expansão dos latifúndios; a “invasão” cultural norte-americana que se refletia na mudança de comportamento e de estilo de vida das classes médias e das elites das grandes cidades. Quanto às classes trabalhadoras, ainda sofriam com problemas estruturais que impediam o acesso dos estratos mais marginalizados da população a melhores condições de vida. Até aí, nada de novo. O salário mínimo, durante o governo Dutra, não teve nenhuma correção, o que se configurou num desrespeito à lei que previa um aumento a cada três anos.

Deposto da presidência em 1945, Getúlio Vargas é eleito senador por Rio Grande do Sul e São Paulo, pelo PSD – Partido Social Democrático, fundado naquele mesmo ano. Como havia fundado o PTB – Partido Trabalhista Brasileiro, sua influência era exercida junto aos dois partidos: o PSD garantindo-lhe o apoio dos tradicionais políticos do interior e de setores de comerciantes e industriais e o PTB arregimentando forças nas cidades. Com pose de ditador regenerado, Vargas é eleito em 1951:

*Bota o retrato do velho outra vez
Bota no mesmo lugar
O sorriso do velhinho
Faz a gente se animar, oi.
Eu já botei o meu
E tu não vais botar?
Já enfeitei o meu
E tu vais enfeitar?
O sorriso de velhinho faz a gente trabalhar.*

(*Retrato do Velho*, de Marino Pinto e Haroldo Lobo)³⁵

³⁴ Segundo dados do Censo do IBGE, na década de 50 a população urbana cresceu 68%, chegando em meados da década seguinte a suplantiar a população rural (Retrato do Brasil: 1984: p.218).

³⁵ Canção gravada por Chico Alves, em 1951, pela Odeon e regravado no disco *Documentos Sonoros*.

Com o retrato do velho novamente na parede, o país manteve-se rumo à industrialização, associado ao capitalismo internacional, mas mantendo o controle da exploração mineral e das indústrias de base nas mãos do capital privado nacional ou estatal. Com o apoio dos chamados setores “populistas” – certas facções oligárquicas, militares, operárias – o binômio populismo-nacionalismo alicerçou o poder de Vargas que, no limite, inseriu as massas populares no processo político, mas dirigindo-as e controlando-as.

No tocante à produção cultural, durante o governo Vargas é aprovado o Decreto 30.179, de 1951, que fixou a proporção obrigatória da exibição de um filme nacional para cada oito estrangeiros. A reboque da lei, entre 1950 e 1953, a Cia Cinematográfica Vera Cruz - beneficiada por uma outra lei federal que isentou de impostos a importação dos equipamentos - produziu 18 filmes de longas-metragens, entre eles o premiado *O Cangaceiro*. Em 1951, as rádios³⁶ tocavam *Brasileirinho* - composta dois anos antes - de Waldir Azevedo (1923-1980), sendo a canção *carro-chefe* de seu disco que vendeu naquele ano 415.285 exemplares, um recorde na época. Em 1953, surge o grupo de teatro *Arena* reformulando as concepções do teatro brasileiro, inserindo novas temáticas, como a realidade dos trabalhadores.

Nos primeiros anos de 1950, a indústria perfazia 22% da produção nacional. Entre 1950 e 1954, a expansão industrial duplicou, porém, a exigência de elevados investimentos e do aumento das importações de maquinaria e equipamentos levou à uma estagnação econômica. O preço do café³⁷ declinou no mercado internacional e a remessa de lucros para o exterior acabou sendo liberada pelo governo, por mais que Getúlio se mostrasse contrário à fuga de capitais das multinacionais. A taxa de inflação anual passou de 12,4 % em 1950 para 20,8%, em 1954. Duas medidas são adotadas por Vargas para recuperar o prestígio: uma nacionalista e outra populista. A primeira esteve ligada à campanha do *Petróleo é Nosso* e a posterior sanção da Lei 2.004, que criou a Petrobrás, em 1953. A segunda buscou o apoio do operariado por meio de um aumento de 100% sobre o salário mínimo. Porém, tal fato só agravou a crise de seu Governo. Em 1954, outros problemas se acumularam no governo Vargas:

³⁶ Naquele ano eram 3,5 milhões de aparelhos de rádio, segundo a obra *Retrato do Brasil*, v.1, p.44.

³⁷ De 860 mil sacas de café exportadas para o mercado americano, em 1953, para 145 mil comercializadas no ano seguinte (Thomas SKIDMORE. *Brasil de Getúlio a Castelo*, p.173).

Surgiram chocantes notícias de corrupção em larga escala praticada pelos funcionários da presidência, envolvendo a concessão de favores especiais a várias figuras políticas preeminentes. Apareceram notícias de que Gregório, o fiel servidor de Getúlio, além de ter comandado o atentado à Lacerda, mantinha estreitas ligações com vários criminosos profissionais e que acumulara grande fortuna, explorando sua posição oficial. (SKIDMORE, 1982: 177)

A crise econômica e política levaram Vargas a um isolamento e ao suicídio em 24 de agosto de 1954. Em sua carta-testamento, Getúlio aponta uma conspiração contra o povo brasileiro e *recupera a liturgia católica, que se presta à sacralização da figura do líder: “nada mais posso dar a não ser meu sangue...”* (CAPELATO, [s.d.]: 278). Sua morte barrou o golpe arquitetado por setores militares já descontentes com a política populista e paternalista de Vargas. Como em outros momentos cruciais na história política brasileira, o músico popular se encarregou de expor sua opinião, como no samba “A carta”, de Moreira da Silva:

*Não me combatem
Caluniam com certeza
Numa perseguição atroz
Não me dão direito de defesa
Precisam sufocar minha voz (...)*

A eleição de Juscelino Kubitschek vem coroar um “novo tempo”, em que o “moderno” ainda trazia a idéia do estrangeiro - herança dos produtos ingleses do século XIX e da *Belle Époque* que tanto encantou a nascente burguesia. A partir da década de 1940, seria a vez da supremacia norte-americana que - por meio dos filmes, da música, histórias em quadrinhos e programas de TV – passaria a ditar a moda e as novas regras do consumo.

É interessante lembrar que o desenvolvimento do capitalismo brasileiro está – apesar de intensificado na era Vargas – intimamente ligado à década de 1950. E, nesse sentido, nada mais emblemático do que o jargão do presidente *bossa-nova*, JK: “Brasil: 50 anos em 5”. Frase de efeito que vem coroar nossa história dos jargões e slogans: como o número 1: “Terra à vista!”, ou outros não menos importantes e , por vezes, irônicos: “Independência ou Morte!”, “Digam ao povo que fico!”, “Viva a República!”, “Estado

Novo”, “Brasil: ame-o ou deixe-o”, “Nova República”, “Tudo pelo social”, “Brasil Novo” e a contribuição do governo Fernando Henrique Cardoso: “Avança Brasil!”.

São frases de efeito que ligam contextos díspares, mas que escondem um fio condutor que interliga um país voltado economicamente para fora, com uma exclusão social gritante, entre outros aspectos que dão a impressão de uma continuidade. É claro que não se pode pensar a sociedade sobre parâmetros já descontextualizados, mas uma representação de país teima em se perpetuar. Assim, cabe um adendo na discussão sobre a década de 1950, mediante um comentário a respeito da comemoração que a mídia e o governo (por vezes, não tão separáveis assim) organizaram pelos quinhentos anos do “Descobrimento do Brasil”.

O mar é emblemático no ano 2000: quinhentos anos da chegada dos portugueses. O local de nascimento do Brasil – que já nasceu gigante - é sempre o mar. As propagandas sempre têm como referência o Atlântico. O verde ou azul do mar demarca o berço esplêndido, a areia branca é a página não escrita e ao *velho mundo* cabe a escritura. As cores fazem parte desta representação. O Brasil começa e nasce ali. Ele existe pelo que vem do mar. Antes disso é amorfo, vazio, a-histórico. A chegada, sempre a chegada como *pano-de-fundo*, como marco zero. Talvez aí a representação de uma incapacidade *tupiniquim*. O que vem de fora deve ser bom para nós índios de Pindorama. A comemoração está em sintonia com a política implementada nos países ditos em desenvolvimento.

O que é nacional é proscrito, rechaçado e taxado como inoperante, *elefante branco*. Entregue ao que vem do mar, à racionalidade técnica e à capacidade dos homens do Primeiro Mundo. Assim, a corrupção, a subserviência ao estrangeiro, a incompetência e a má fé dos burocratas e dos políticos na gerência do país e das empresas estatais são estendidas à população. Estas comemorações dos chamados “Brasil: quinhentos anos”, trazem uma cronologia que legitima o discurso do grupo que controla o poder político e econômico no país. Logo, para este grupo, há muito que comemorar. Roger Chartier, ao tratar da representação incutida até no vestuário - como o avental branco dos cientistas - aponta um caminho interessante para a discussão acima: *a relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo*

pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é (1991: 185).

Reproduz-se nestas comemorações dos “500 anos” o ufanismo da década de 1930, bem como remete às comemorações do Sesquicentenário da Independência, em 1972.³⁸ O verde- amarelo, as águas límpidas das *fontes murmurantes*, as imagens da natureza são objeto de exaltação. Nesse sentido, a canção “Aquarela do Brasil”³⁹, de Ari Barroso, é emblemática. Ela virou um símbolo da Nação, uma referência mundial do “ser brasileiro”. Contudo, por meio de um arranjo feito para esta canção por César Camargo Mariano - para o show *Saudade do Brasil*, de Elis Regina -, há uma interessante subversão do texto musical ao ser colocado um canto indígena, tendo, inversamente, a letra de *Aquarela do Brasil* ao fundo. Há uma simbiose entre as duas canções e uma nítida tentativa de amarrar o “ser brasileiro” à influência indígena.

Aquarela do Brasil

*Oh! Oi essas fontes murmurantes
Aonde eu mato minha sede
E onde a lua vem brincar
Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil...
Deixa cantar de novo o trovador
À merencória luz da lua
Toda a canção do meu amor
Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil...*

Uma outra leitura do Brasil pode ser encontrada na canção “Nação”, de João Bosco, Aldir Blanc e do poeta - e parceiro de outras 12 canções - Paulo Emílio, morto em 1990. Desta vez, o país é pensado a partir de um referencial *afro-brasileiro*:

³⁸ Festa em que Elis Regina cantou, durante a abertura das Olimpíadas do Exército, segundo a própria, obrigada pelos militares, depois de tê-los chamado de “gorilas” em entrevista coletiva na Holanda, onde havia feito um show. Cf. Regina ECHEVERRIA. *Furacão Elis*, p.190.

³⁹ O cinema norte-americano contribuiu para esta divulgação, como o desenho animado do estereótipo brasileiro Zé Carioca, ou por meio da música tema do “Brazil, o filme”, dirigido por Terry Gilliam, que nomeou a canção como “Brazil”, de Ari Barroso.

Nação

*Dorival Caymmi falou pra Oxum:
Com Silas tô em boa companhia.
O céu abraça a terra
Deságua o rio na Bahia
Jêje
Minha sede é dos rios
A minha cor é o arco-íris
Minha fome é tanta
Planta florirmã da bandeira
A minha sina é verdiamarela
Feito a bananeira

Ouro cobre o espelho esmeralda
No berço esplêndido
A floresta em calda
Manjedoura d'alma
Labarágua sete queda em chama
Cobra de ferro Oxum- Maré:
Homem e mulher na cama.*

*Jêje
Tuas asas de pomba
Presas nas costas
Com mel e dênde
Aguentam por um fim

Sofrem
O bafio da fera
O bombardeio de Caramuru
A sanha d'Anhangüera
Jêje tua boca do lixo
Escarra o sangue
De outra hemoptise
Do canal do Mangue

O uirapuru das cinzas chama:
Rebenta a louça Oxum-Maré
Dança em teu mar de lama.*

O samba-enredo “Nação” estabelece um vínculo com a espiritualidade africana - como o Candomblé e a Umbanda. A gravação deste samba feita por Clara Nunes (1942-1983), em 1982, estava em sintonia até mesmo com a sua opção religiosa que, por sinal, no Brasil, sempre foi vista com olhos preconceituosos. A repressão à religiosidade de origem africana foi combatida até poucas décadas, como esclarece o depoimento de um pai-de-santo feito ao pesquisador Valdeli Carvalho da Costa:

Eu tenho 32 anos de 'santo'. Eu sou do tempo da umbanda, que nós trabalhávamos escondidos dentro de um quarto, porque a polícia entrava e quebrava tudo, prendia o chefe do terreiro. Era o período do Filinto Müller. Ele não gostava de pai-de-santo de jeito nenhum. Então ele invadia as casas, quebrava e pintava o sete.
(1983: 495)

No disco “Nação”, de Clara Nunes, também são gravadas canções que reportam ao universo africano, como “Ijexá”, “Afoxé pra Logun”, “Mãe-África” e “Menino Velho”. João Bosco toca violão na faixa de sua autoria e o disco conta ainda com a participação do ritmista paraibano Jackson do Pandeiro.

Em “Nação” a idéia de uma *transversal do tempo* é novamente empregada por meio de temporalidades distintas que evocam desde o sambista Silas de Oliveira (1916-1972) na primeira estrofe à quarta em que reportam a *Caramuru*, apelido que os Tupinambás teriam dado ao náufrago português Diogo Álvares, no século XVI. Outra referência à cultura indígena vem da palavra “Anhangüera”, segundo o dicionário Aurélio, do tupi “añã’gwerá”, que significa “diabo velho”, nome recebido por um dos sanguinários “bandeirantes” que, como outros, foram enaltecidos pela história oficial e, mais tarde, passaram a ser símbolos de uma descabida “paulistanidade” e ainda nome de rodovias paulistas. A 5ª estrofe pode ser lida como a dominação sofrida pelos índios no processo de conquista: “Sofrem/ O bafio da fera/ O bombardeio de Caramuru/ A sanha de Anhangüera”.

A composição mantém o enaltecimento à natureza brasileira, porém, de uma forma crítica, destacando a dureza e a forma violenta com que foi constituída esta “nação”. Esta identidade social seria pensada por referenciais diferentes daqueles impostos pela cultura européia, colocando, mesmo, a dificuldade em se pensar em *uma* nação, sabendo-se que esta é intimamente ligada à cultura e não somente ao Estado brasileiro e suas leis. Além disso, a palavra “Nação” remete a uma acepção característica do Candomblé:

Denominação de origem tribal ou racial (nação nagô, nação africana etc.) atribuída aos grupos negros de africanos vindos como escravos para o Brasil. // Denominação do conjunto de rituais trazidos por cada um desses povos e que determinaram os diversos tipos de Candomblé. (COSTA, 1983: 585)

Este samba também foi gravado por João Bosco no mesmo ano, em seu disco *Comissão de Frente*, um trabalho produzido em plena transição democrática. O arranjo ficou por conta de César Camargo Mariano. O coro utilizado na canção estava em sintonia com uma idéia defendida por João Bosco: *o samba enredo, quando ele é enredo, ele tem que traduzir a vontade popular. O samba enredo é o estandarte de uma nação. Ele traduz uma aspiração nacional* (CARVALHO, 1994: 177). O coro é uma marca da música africana que chegou ao Brasil, conhecida como *canto responsorial*⁴⁰, marca de uma coletividade. Ao tratar da poesia de Neruda, Alfredo Bosi define: *o coro atua, necessariamente, como um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os*

⁴⁰ Esta é também a base dos *spirituals* norte-americanos, ou seja, a música religiosa dos ex-escravos do sul dos EUA.

grupos de uma formação histórica que se dizem no tu, no vós, no nós de todo poema abertamente político (1977: 182).

Na primeira estrofe, os autores citam um símbolo da música baiana: Dorival Caymmi, cuja obra está em sintonia com o sincretismo cultural historicamente dado na Bahia. Outro músico prontamente lembrado é o sambista Silas de Oliveira que, segundo Tinhorão, teria sido um dos primeiros músicos a compor um samba enredo: *Conferência de São Francisco*⁴¹, enredo do Carnaval de 1946, da antiga Escola de Samba *Prazer da Serrinha* – atual Império Serrano. Esta passagem, por si só, já explica o porquê do gênero musical aí empregado. A religiosidade africana é lembrada pela referência ao orixá das águas no Brasil, Oxum, uma espécie de herói, filho de Okambi, senhor do fogo, das conquistas e da justiça.

Na segunda estrofe é lembrada a nação Jêje, da região do Daomei⁴², fundada pela irmã de Xangô, Moremi, que também instituiu as bases da cultura Jêje ou Gêge. Na Bahia, do início do século XIX, nagôs e jêjes se uniram em movimentos antiescravistas, resultado de certa influência do Islã Negro:

‘Os candomblés eram, no começo do século passado, centros de reunião de nagôs mais ou menos islamizados que aqui vieram, como jejes, hauçás, grumcis, tapas e os descendentes dos congos e angolas que há muito não eram trazidos da costa’.

(Valdo da C. LIMA citado por MOURA, 1986: 59)

O intertexto com o Hino Nacional Brasileiro é nítido em alguns versos. Na primeira estrofe: “deságua o rio na Bahia”, lembra o “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”. A passagem da 2^a estrofe: “Planta florirmã da bandeira/ A minha sina é *verdiamarela*/ feito a bananeira” remete ao: “E diga o *verde-louro* dessa flâmula”, até mesmo na composição das palavras empregadas. A citação é literal na 3^a estrofe: “No berço esplêndido”, além dela, o verso “*Labarágua* sete queda em chama”, lembra: “O *lábaro* que ostentas estrelado” (grifos meus). A semelhança também é perceptível na luminosidade, em “Nação”: *céu, arco-íris,*

⁴¹ Canção que não chegou a ser cantada no desfile e que celebrava a "(...) conferência de cúpula para a paz, que encerrou a Segunda Guerra e instituiu a ONU." (GALVÃO, 2000: 50)

⁴² Esta região é também lembrada na canção da dupla intitulada “Coisa Feita”: *Sou avatar, vodu/ sou de botar fogo/Princesa do Daomé* (...), do mesmo disco *Comissão de Frente*.

ouro, espelho, esmeralda, chama; e no Hino Nacional: sol da Liberdade, raios fúlgidos, brilhou no céu, raio vívido, à luz do céu profundo, iluminado ao sol do Novo Mundo.

O sofrimento - por vezes, suportado no limite humano - dos escravos e seus descendentes que construíram o país é explicitado na 4^a estrofe: “Jêje/ Tuas asas de pomba/ Presas nas costas/ Com mel e dendê/ Agüentam por um fio”. A exemplo do verso “Minha fome é tanta” da 2^a estrofe, na 6^a estrofe há uma profundidade na exposição dos problemas sociais que afligem boa parte da população brasileira: “Jêje tua boca do lixo/ Escarra o sangue/ De outra hemoptise/ Do canal do mangue”. A rima “sangue” e “mangue” remete ao próprio ecossistema do mangue, onde a vida morre e renasce constantemente. Na última estrofe, há um alento. Afinal, o uirapuru citado traz toda uma carga de beleza e raridade, já que o seu canto é considerado o mais belo e melodioso da natureza. Este pássaro, que na verdade é designação comum a várias espécies, só canta quinze dias ao ano, enquanto constrói seu ninho. Reza a lenda que os outros pássaros se calam ante o canto do uirapuru. Tal qual Fênix, “o uirapuru das cinzas chama”.

É possível estabelecer uma ligação entre esta virada de milênio e de século com a política econômica adotada pelo Governo JK (1955-1960). Apesar de conhecida como “anos dourados” é uma década em que as bases do capitalismo brasileiro são estruturadas e não se projetam para um futuro muito promissor. Alcir Lenharo questiona estes “tempos áureos”: *a vida média do brasileiro não passava de cinqüenta e quatro anos, um terço da população não freqüentava escola, dezessete por cento dela concentrava sessenta e três por cento da renda nacional* (LENHARO, 1995: 131).

O “Plano de Metas”, criado em 1956 pelo governo JK, trouxe números animadores, denotando certo desenvolvimento. O PIB passara da taxa de 5,6% entre 1950-55 para 7,0% no período 1957-61 (SODRÉ, [s.d.]: 90). Porém, era um plano caótico, sem uma ligação entre os diferentes planos aí incluídos. A principal característica era a total subserviência ao capital externo, cabendo ao Estado a tarefa de conceder privilégios a poderosos grupos estrangeiros. SODRÉ levanta inúmeros dados que corroboram esta tese. Segundo este, a estrutura da economia brasileira teve que se amoldar a política econômica externa. A abertura ao capital externo se deu até por meio de empréstimos do BNDE às empresas estrangeiras que se instalaram no Brasil, inclusive com facilidades para a compra de maquinaria importada, diferentes da taxa cobrada junto ao empresariado nacional.

O grande trunfo do governo JK teria sido a implantação das indústrias automobilísticas, que, segundo Werneck Sodré, suplantou a crescente indústria de peças no país que já possuía condições de produzir mais de 50 % das peças automotivas, bem como a Fábrica Nacional de Motores, que já produzia mais de 70 % das peças para caminhões. Assim, as multinacionais impediram a natural criação das indústrias automobilísticas nacionais. Na esteira da modernização, os complexos ferroviário e pluvial, ao invés de serem modernizados, foram sucateados, privilegiando-se a construção de estradas por todo país. Criadas as bases para a absorção da indústria automobilística, de pneus, e construtoras, o país - décadas depois - tem colhido os frutos do desacerto: autos custos para manutenção das estradas, acidentes com números de óbitos dignos de uma guerra civil, atrasos e desperdícios de produtos, entre outros.

Essa política econômica - recorrente a partir de então - elevou a dívida externa total de 1 bilhão e 600 milhões de dólares em 1954 para 2 bilhões e 700 milhões em 1961 (SODRÉ, [s.d.]: 89). Montante multiplicado durante a ditadura, chegando a dívida, em 1984, a bater a casa dos 100 bilhões e 800 milhões de dólares. (RETRATO..., 1984: 20). Em meio a estas cifras intermináveis, os trabalhadores, já então em diferentes relações de produção, e, ainda, concentrados no setor primário, foram os mais prejudicados pelas altas da inflação advindas da política econômica. O índice do custo de vida saltou a mais de 40 % entre 1955 e 1961, prejudicando os trabalhadores, mesmo durante o governo JK, no qual ocorreram três aumentos no salário mínimo, possibilitando as maiores altas na história deste. Porém, esses aumentos acabaram por ser suplantados pela inflação nos anos posteriores.

A década de 1950 é marcada, ainda, pelo rápido crescimento demográfico, na ordem de 35 %, segundo dados do IBGE. O agravamento do tipo de exploração das relações de produção no campo levou, de um lado, ao êxodo rural, abastecendo o mercado de mão-de-obra nas cidades e provocando o inchamento destas, e, de outro lado, acirrou os conflitos pela terra. Conflitos com maiores dimensões ocorreram na região de Trombas e Formoso, em Goiás, a partir de 1953; a Guerrilha de Porecatu, no Paraná, em 1950; a fundação das Ligas Camponesas do Nordeste, em 1955; conflitos em Santa Fé do Sul, em São Paulo, no mesmo ano; entre outros (OLIVEIRA, 1990: 23-5).

O Brasil durante o governo JK, apesar da tentativa de golpe contra sua posse, viveu um período em que as agitações políticas não chegaram a colocar em risco a relativa democracia por que passava o país, pelo menos nas grandes cidades. Essa idéia de um presidente diferente, “democrático”, é ironizada pelo menestrel Juca Chaves:

Presidente Bossa-Nova

*Bossa- nova mesmo é ser presidente
Dessa terra descoberta por Cabral
Para tanto basta ser tão simplesmente
Simpático, risonho, original
Depois desfrutar da maravilha
De ser o presidente do Brasil.*

No contexto de urbanização, favelização e industrialização, entre os anos de 1930-50, a música, em termos gerais, acompanhou de perto tais mudanças e também se transformou. Sua antiga função contida em reisados regionais, atividades religiosas etc., vai se adequando cada vez mais ao ritmo da vida moderna (SALVADORI, 1987: 113). Não há, porém, mudanças apenas nos gêneros musicais, mesmo as temáticas são passíveis de mudança, como aponta o grande sucesso do carnaval de 1952, “Lata d’água”, de Luiz Antonio e J. Junior, na voz de Marlene:

*Lata d’água na cabeça
Lá vai Maria
Lá vai Maria
Sobe o morro e não se cansa
Pela mão leva a criança
Lá vai Maria*

É nesse clima que se situa o apogeu dos programas de rádio em que se tornaram notórios intérpretes e compositores da música popular. Via de regra, nas rádios cariocas, que tinham como carro-chefe a Rádio Nacional. O rádio tinha uma audiência comparável à da TV atual, os programas musicais, as novelas, as notícias e os bastidores do rádio davam a tônica deste importante veículo de comunicação e de entretenimento. Miriam Goldfeder desenvolve uma crítica ao papel do rádio enquanto aparelho ideológico do Estado, servindo como uma “estrutura de consolação” junto às camadas populares, apesar de não se tratar de um controle hegemônico. A autora destaca a atuação da Rádio Nacional quanto à criação

*de micro-sistemas difusores: os programas de auditório, os cantores e as cantoras, que funcionaram como matéria ideológica, reproduzindo as relações liderança-massa tão caras ao populismo*⁴³...(GOLDFEDER, 1976: 70).

Era o período descrito, com saudade, por Vinícius de Moraes na contracapa do disco de uma das mais expressivas cantoras do rádio, Nora Ney (1922-2003):

*Foi o tempo em que a chamada “Gente de Rádio” (...) dominou com repetidos sucessos a noite carioca – a doce e irresponsável década de 50 (irresponsável sim, mas que saudade!) voltada, até o advento da bossa-nova, à pungente melancolia de canções só de dor-de-cotovelo; a grandes paixões vividas na penumbra das boates e bares de Copacabana (...)*⁴⁴

Cantoras e cantores das camadas populares podiam, após uma boa apresentação num programa de calouros, obterem um contrato com alguma rádio. A possibilidade do estrelato e toda uma áurea que envolvia a profissão estavam presentes no imaginário dos fãs e calouros. Porém, entre as décadas de 50 e 40 - e não só neste período - a profissão de cantora lembrava prostituição, era uma pecha trazida pelo mundo boêmio e mesmo pelo mito do malandro. Outra profissão estigmatizada era a de dançarina. Os antigos *dancings* do Rio de Janeiro eram movidos por bailarinas, como as então desconhecidas Elizeth Cardoso (1920-1990) e Ângela Maria. Ninguém melhor que Alcir Lenharo, e sua obra *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart*, para descrever esta faceta da vida boêmia carioca:

*O dancing trazia uma opção nova para o tímido ou para o solitário, sem alardear que ele, de fato, não tivesse outra alternativa para divertir-se. Era só comprar um cartão*⁴⁵ com trinta músicas, a "

⁴³ Falando em populismo, eu conheci um afilhado do presidente JK, que o batizou quando da sua passagem pelo interior da Paraíba. Está tudo documentado, inclusive com fotos, mas nunca mais houve um encontro entre os dois. E meu colega, agora, não quer encontrá-lo tão cedo.

⁴⁴ NEY, Nora. *Tire seu sorriso do caminho*. São Paulo: Som Livre, 1999. Digital, stereo. (relançamento do original de 1972).

⁴⁵ O cantor Jamelão, em entrevista à revista *Bundas*, lembra de quando conheceu Elizeth Cardoso quando esta ainda era bailarina no dancing Eldorado: " andava com aquele cartão que tinha que ser furado." (In: Revista *Bundas*. ANO 1, N. 37, 29 fev. - 06 mar./ 2000).

mil e quinhentos cada uma. Escolhia-se a bailarina, mas dançava-se pouco por música tocada, pois as orquestras estavam orientadas para abreviar as músicas, fazendo-as curtinhas, na média de um minuto, para a casa faturar mais. (LENHARO, 1995: 23)

A profissão de bailarina tem uma forte representação por meio da MPB. Em geral, reproduz-se a idéia de um submundo da noite que oprime e explora a mulher que canta e dança nas casas de espetáculos e bares daqueles anos. É claro que havia este outro lado, os estudos de Maria Izilda Matos e Fernando Farias apontam estas relações que se dão no cotidiano, a partir das canções de Lupicínio Rodrigues (1914-1974):

Enquanto a cidade dorme, em certas ruas, nos bares, nos cabarés, nos salões de bilhar, em salas pouco iluminadas e enfumaçadas, nos salões de dança e strip-teases, as tensões urbanas emergem, vivenciadas de formas fragmentadas e diversificadas por seus freqüentadores, fazendo da cidade lugar para se trabalhar, se divertir, viver aventuras e desventuras da noite. (MATOS, 1996: 257)

Talvez, a canção que melhor expresse esta solidão e a tristeza que pairavam sobre as dançarinas, seja “Vida de bailarina”, de 1969, de Américo Seixas e Dorival Silva (1923-1989), sucesso na interpretação de Ângela Maria e, na década de 1970, na de Elis Regina:

Vida de Bailarina

*Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio de horror
Que no fundo do seu peito
Abriga um sonho desfeito
Ou desgraça de um amor...*

*Os que compram o desejo
Pagando o amor a varejo
Vão falando sem saber
Que ela é forçada a enganar
Não vivendo pra dançar
Mas dançando pra viver*

Esta música, para Alcir Lenharo, a partir de depoimentos do cantor Jorge Goulart, *traz consigo um forte tom moralista, e transmite uma imagem sofrida de bailarina* (1995: 23). Esta imagem seria também reproduzida na canção “Cabaré”, da dupla João Bosco e Aldir Blanc. Apesar de a canção ter sido composta duas décadas após o período analisado, em 1973, ela traz todo um clima característico de então e mais, utiliza-se, de forma irônica, de palavras que são clichês nas canções de *dor-de-cotovelo*, como: *luz grená, luz neon, flores murchas de crepon, a lama de não ser o que se quis...* Apesar da ironia, não há um desdém com o tema, a música denota bem a profundidade e a tensão trazida pela letra.

O gênero utilizado é o tango - novamente a marca do passado - afinal, entre as décadas de 40 e 50, o tango argentino fazia muito sucesso no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. Era diferente do *tango brasileiro* ou *tanguinho*, da segunda metade do século XIX, que, segundo José Ramos Tinhorão, era uma adaptação da *habanera* espanhola, trazida pelas companhias de teatro estrangeiras (1991: 97). Já as origens do tango argentino e mesmo da palavra são mais polêmicas. Segundo José Lino Grünewald, a palavra tem acepções comuns entre os negros africanos da região do Prata, como “toca tangó”, e uma vertente hispânica pelo “tangir”, ou seja, tocar instrumentos. Na Argentina, a palavra *tango*, em seu significado de música e dança, pode ser encontrada nos documentos oficiais já nos primeiros anos do século XIX.

Nesse sentido, a escolha do gênero *tango*, na composição *Cabaré*, está em sintonia com o universo característico que envolve a canção: sua *ambiência era restrita ao bas-found, ou seja, aos bordéis, os cabarés, os recintos de farra etc.* (GRÜNEWALD, 1994: 16). Algumas letras dos tangos argentinos do final do século XIX não eram cantadas em público, muito menos gravadas, em função do tema. Como esclarecem os trechos da canção *Tango de la Taquera*, de Miguel Rondano, citados e traduzidos por Grünewald: *Como luz na confusão/ na lama sou uma dama/ e se você agüenta a minha batida/ saberá como é bom estar em minha cama.* (1994: 19). Após o sucesso internacional do tango, em especial, por meio de Carlos Gardel (1890-1935), o gênero tornou-se freqüente nos trabalhos de intérpretes brasileiros, como Francisco Alves (1898-1952), Vicente Celestino (1894-1968), Orlando Silva (1915-1978), Silvio Caldas (1908-1998) e Dalva de Oliveira (1917-1972).

Logo, a canção *Cabaré* tem sua temática potencializada pela dupla riqueza trazida pelos versos e pela música:

Cabaré

*Na porta, lentas luzes de néon
Na mesa, flores murchas de crepon...
E a luz grená filtrada entre conversas
Inventa um novo amor, loucas promessas...
De tomara-que-caia
Surge a crooner do norte
- nem aplausos, sem vaia:
Um silêncio de morte*

Ah, quem sabe de si nesses bares escuros,

*Quem sabe dos outros, das grades, dos
muros...*

*No drama sufocado em cada rosto
A lama de não ser o que se quis,
A chama quase morta de um sol posto,
A dama de um passado mais feliz*

*Um cuba-libre treme na mão fria
Ao triste strip-tease da agonia
De cada um que deixa o cabaré
Lá fora a luz do dia fere os olhos.*

Por meio da canção é construída toda uma ambientação da vida boêmia, em especial, a trajetória de uma cantora de cabaré, vinda do norte do país, enfrentando, além do desdém da platéia, a mesma solidão que toma conta dos que freqüentam estes ambientes, solidão esta expressa na frase: *Quem sabe dos outros, das grades, dos muros...* A metáfora da escuridão é a tônica de passagens como: *bares escuros* [...] *A chama quase morta de um sol posto*, em contraposição à luz: *luzes de néon, luz grená, chama, luz do dia*. Este clima melancólico tem seu ápice na identificação da cantora como “stripper”: *Ao triste strip-tease da agonia*. A prosódia musical⁴⁶ aí empregada remete muito bem ao clima daqueles espaços de sociabilidade:

Refúgio em bares e boates discretamente iluminados, uso do negro nas roupas, poesias e sambas-canções arrebatados de paixão, tudo isso dito e cantado em sussurros, regados a whisky e cocaína e a celebração do amor impossível e da fatalidade da solidão – um tempo em que, no dizer de Vinícius de Moraes, ‘tudo o que se esperava de um amor é que fosse embora para que se pudesse sofrê-lo mais e melhor no pensamento, à meia-luz de um bar de Copacabana...

(LENHARO, 1995: 109)

Composta em 1973, a canção *Cabaré* foi gravada no mesmo ano por Elis Regina, no disco *Elis*. Diferente da gravação feita - somente ao violão - por João Bosco, o arranjo de César Camargo Mariano para a canção traz instrumentos mais característicos do gênero

⁴⁶ No dicionário: “Ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos.” (Aurélio B H. FERREIRA., *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.*, 1986, p.1404)

tango, como o *bandoneón* executado por Ubirajara Silva. Este instrumento costura toda a canção, além de introduzi-la, é empregado enquanto voz, em contraponto ao canto da Elis. O acompanhamento é feito, ainda, por teclado, percussão, gongo, baixo e violão. Na versão de João Bosco, do disco *Essa é a sua vida*, de 1980, é a vez do virtuosismo de seu violão que caracteriza o seu trabalho.

Contando somente com a sua voz e o som do violão, João consegue imprimir as marcas características do gênero tango, dedilhando o violão e reproduzindo o som característico de um baixo. A música foi composta primeira e o próprio João aponta qual foi a inspiração: " - *Eu tinha feito aqui um tango, influenciado pelo livro 'A Casa Verde', do Vargas Llosa, onde tinha um harpista que tocava num cabaré. Eu achei aquilo maravilhoso porque para mim harpa era um negócio tão elitizado que eu não imaginava que se pudesse tocar num cabaré*" (FOLHETIM, 02.09.1979).

Da década de 1950, Aldir Blanc relembra os variados discos de 78 rpm comprados por sua avó, entre eles alguns de tango, que enchiam de música a casa em que morava na Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Estas lembranças citadas em seu livro *Vila Isabel: Inventário da Infância* denotam bem a influência trazida pelo rádio e pelos diferentes gêneros musicais em suas composições. Porém, vale lembrar que estas lembranças traduzidas em canções são também pontuadas por temas pertinentes ao momento de sua produção, pois ao tratar dos cabarés há uma preocupação em trazer à tona personagens não muito presentes nas composições da década de 1970. É exposta a história de gente comum, como aquela classe lembrada na década de 1950 pelo livro *Quarto de Despejo*, da favelada Carolina Maria de Jesus:

A rigor, no livro de Carolina encontra-se boa parte de uma cultura urbana que, tanto naqueles anos cinqüenta como em nossos dias, amplia-se cada vez mais. É a cultura dos excluídos que, ironicamente, quanto mais cresce, quanto mais aumenta seu contingente, mais desconhecida se torna. Pode-se até mesmo dizer que a cultura da comunidade marginal brasileira é a cultura da angústia e da tragédia humana. (CALDAS, 1995: 111)

Interessante como a história de Carolina é semelhante à história presente na canção *Essa é a sua vida*, que deu nome ao disco da dupla citado anteriormente. Basta lembrar a verdadeira epopéia por que passou Carolina: de favelada à conhecida escritora. No livro ela

descreve toda a tragédia de mãe, pobre, favelada e desempregada. Com a publicação e a boa aceitação do público pôde comprar uma casa, ser convidada a palestrar na Europa, ser recebida por presidentes, como nos trechos da canção: *ser atriz!// ser feliz!// ex-favelada conquista Paris!* Porém, perde tudo ao não conseguir a mesma vendagem nos livros que se seguiram, voltando a morar numa favela em São Paulo e, *no início de 1977, numa madrugada de domingo, Carolina Maria de Jesus morreu em meio ao lixo e aos urubus. Ninguém lembrava da mulher que escrevera: ‘A fome é a dinamite do corpo humano’* (GALEANO, 1989: 303).

Como a sonhadora moça da canção, volta à realidade:

Essa é a sua vida

*Ser atriz!
Ser feliz!
Ex-favelada conquista Paris!
Jóias, corbeilles,
Gritos de bis,
Um gentil-homem
Que lembra Aramis,
Ter sempre carne, licor de anis...*

*No balcão,
Serve em pé
Pra um funcionário,
Pra um operário,
Pra um otário qualquer...
O avental azul...
Os seus sonhos...
Manchas de café.*

Esta canção dificilmente pode ser enquadrada num gênero musical, apesar de lembrar um tango, como transparece pela utilização do acordeón. Esta é uma outra característica das composições da dupla: a miscelânea de gêneros, como declara Aldir Blanc para o fascículo *Nova História da MPB: João faz uma melodia. As pessoas rotulam: ‘É tango, é bolero, é rumba’*. *Na verdade, a gente faz essa variedade de ritmos porque, no fundo, não está preocupado em fazer gênero algum. Quem dá o nome são os ouvintes* (1977: 08). Além do acordeón, o arranjo de Aizik Geller traz o violão de João Bosco, um piano acústico e cordas. A tristeza expressa na letra é maximizada pela música, em especial, pela intervenção do acordeón. A balconista, já tematizada numa canção da dupla

intitulada *Fatalidade*, de 1973, é fruto das incursões dos compositores pelo subúrbio carioca: *duas instituições nacionais – os salões de bilhar e os restaurantes estilo ‘sujinho’ – fazem parte do cotidiano da dupla João Bosco-Aldir Blanc, desde que ela se formou* (NOVA HISTÓRIA da MPB, 1977: 10). Estes ambientes estão refletidos na vida da moça da canção *Essa é sua vida* que, atrás do balcão, sonha em *ter sempre carne/ licor de anis*, ou, ainda, em estar sob a mira dos olhos de um homem cortês, expresso no mosqueteiro *Aramis*, de Alexandre Dumas.

Voltando aos tempos do rádio, realizei entrevistas, em 1997, com duas ex-cantoras do rádio que permitem explorar um pouco do universo desse tempo. O preconceito em relação à profissão de cantora, a maratona pelas rádios, as obrigações impostas à mulher pela sociedade, foram lembradas nas falas das duas irmãs que saíram da Paraíba para morar no Rio de Janeiro na década de 1950.

Marline Pessoa, nascida em 1926, em João Pessoa/ PB, seguiu o mesmo caminho de muitas cantoras: começou cantando em programas infantis da rádio local - como a Elis o fez no Rio Grande do Sul - até chegar aos programas de calouros e assinar contratos junto às rádios cariocas. Em seu depoimento, descreve muito bem a idéia que alguns setores da sociedade tinham em relação às cantoras, o que a levou a usar o pseudônimo Sônia Cardoso:

- *Porque a minha avó não queria deixar de jeito nenhum esse nome de “rádio”. Lá em casa era uma coisa horrorosa, uma coisa horrível. Não se podia nem falar em rádio. Mulher que cantava em rádio era mulher que não tinha classe, que não tinha nome. Minha avó era uma pessoa muito boa, mas ela tinha orgulho. Minha avó veio da família de João Pessoa⁴⁷. Era prima de João Pessoa [...] Aí só podia cantar na igreja ou então no colégio, com as freiras. Na rádio, de jeito nenhum, nem pensar. Mas, o meu desejo, o amor que eu tinha pela música, pelo canto e de querer ser cantora mesmo, ser artista. Parece que eu nasci com esse dom. Era uma força tão grande que eu enganava minha avó. Eu faltava aula para ensaiar. Eu mudei o nome para ela não saber que era eu. Eu chegava em casa, acabava de cantar, eu fazia ¼ de hora, era 15 minutos, 5 para cada música. Eu chegava em casa, ela dizia: “acabou de cantar uma moça com uma voz tão bonita. É uma cantora*

⁴⁷ Foi governador da Paraíba e era sobrinho do ex-presidente da República, Epitácio Pessoa. A cidade chamava-se Paraíba do Norte, mas com o assassinato de João Pessoa, em 1930, recebeu o nome deste.

nova que entrou agora, uma tal de Sônia Cardoso”. Mas, eu ficava com tanto remorso, uma pena da minha avó. Coitadinha era tão boa e eu estava enganando minha avó. Mas era muito amor que eu tinha pela arte.

Na década de 1950, Marline Pessoa passou por várias rádios como a Rádio Educadora, a Mayrink Veiga e a Tupi, período em que mudou o pseudônimo para Kaity Matos. Nestas rádios, cantou ao lado de Ivete Garcia, "com aquele menino de voz grossa, Lúcio Alves (1927-1993)", Elizeth Cardoso, Dalva de Oliveira (1917-1972), Miltoninho, Jorge Veiga (1910-1979), Jorge Goulart e Nora Ney. Participou dos disputados programas de Paulo Gracindo (1911-1995), Ary Barroso (1903-1964), do Vidinhas e do César de Alencar (1917-1990). Parou de cantar após o ultimato do noivo ciumento. Hoje, ela canta num coral que se apresenta em igrejas e ginásios. Seu maior orgulho foi ter cantado para o Papa João Paulo II, quando da sua visita ao Brasil, numa missa fechada, na Catedral do Rio de Janeiro, em 1980.

Estas duas irmãs representam outras centenas de cantoras do rádio que não chegaram ao auge do sucesso, sem gravações de discos, altos cachês, vida publicada na revista e toda a áurea que passou a envolver a profissão. Poucas puderam gravar algum disco e chegar ao "estrelato", e muitas das que chegaram, engrossam hoje as filas dos asilos. Este não é o caso das duas irmãs, já que tiveram - e têm - um padrão de vida típico da classe média mais abastada. As duas irmãs puderam recuperar parte da época do rádio quando fomos visitar a *Rádio Tabajara*, em João Pessoa (PB), onde ambas começaram suas carreiras. Esta rádio estatal era retransmissora da BBC, de Londres, e tinha toda uma programação ligada à informação e à música popular. Na ocasião desta visita, elas foram entrevistadas ao vivo, relembrando parte daquela época descrita anteriormente na entrevista.

As "Irmãs Pessoa" chegaram a cantar na *Orquestra Tabajara*, surgida na rádio, e dirigida até hoje pelo maestro Severino Araújo. Marluce Pessoa descreve esta experiência:

Em 1936, já mocinha, participei de um concurso na Rádio Tabajara. Eles estavam fazendo escolha para cantoras. Estavam iniciando a Rádio Tabajara. Em 1937, era cantora profissional da Rádio Tabajara/ BR4. Fiquei até 1945 (...) ali ganhei muita fama, não que eu fosse uma grande cantora, eu

era uma pessoa que tinha... eles diziam que eu era uma garota que tinha a voz da Carmem Miranda.

Marluce Pessoa, a exemplo da irmã, também passou pelas grandes rádios cariocas. Além disso, fez incursões pelo teatro, atuando no *Teatro Rex* e estudando com o importante teatrólogo paraibano Cilaio Ribeiro na capital paraibana. No Rio de Janeiro, trabalhou na peça "Tem de casar, casa!", de Genésio Arruda, no antigo *Teatro Colonial* (atual Sala Cecília Meireles). Casou-se com o cantor e compositor Armando Gentil, que teve várias gravações pela *Odeon*, gravações estas que se enquadram naquelas obras citadas anteriormente que o descaso fez com que desaparecessem.

A história oral é uma fonte muito rica, por mais que a transcrição da fala não contemple a linguagem do corpo e não expresse, por exemplo, a emoção transmitida pela fala e pelo canto das entrevistadas. Foram várias as vezes que elas se utilizaram do canto para contar uma história, por meio de uma memória musical invejável. Esse saber é comumente ignorado por nossa sociedade que tanto apregoa a importância do novo, do moderno, em detrimento da rica experiência de vida destas pessoas. Infere-se ainda desta entrevista todo um clima de imoralidade que pairava sobre a profissão de cantora. Afinal, para o senso comum, a imagem da cantora estava vinculada à dançarina de cabaré ou do teatro de revista e, no limite, à prostituta. Esta imagem foi se esvaindo a medida que o rádio, a imprensa escrita e, mais tarde, a TV passaram a lançar suas luzes sobre estas artistas.

Durante a pesquisa encontrei uma obra sobre MPB em que o autor lembrava o sucesso das "Irmãs Pessoa" onde dizia que, "além de cantarem bem, também arrancavam suspiros da platéia masculina". Do dito livro não tenho as referências, pois elas viajaram para o Rio de Janeiro e levaram o livro, não haveria um portador mais justo do que as próprias que, por sinal, sequer sabiam que figuravam num livro. O que recebi em troca não se compara às páginas amareladas de um livro.

CAPÍTULO 3: MEU SAMBA É CASA DE MARIMBONDO

"O passado não é indestrutível. Mais cedo ou mais tarde as coisas retornam... e uma delas é o plano de abolir o passado." (Jorge Luis Borges)⁴⁸

Estamos na Itália, mais exatamente no Teatro Sistina de Roma, antes de Elis Regina começar a cantar em seu show *Transversal do Tempo* – dirigido por Aldir Blanc e Maurício Tapajós - e diante de um público ávido por bananas e balagandãs, ela dispara: *Carmem Miranda morreu nos anos 50. A Europa precisa entender que não somos um povo só de carnaval. Temos a nossa tristeza. E não vim aqui para fazer concessões. Vou cantar exatamente o que canto em meu país* (ECHEVERRIA, 1985: 298). Talvez provoque surpresa no leitor, começar este capítulo com este fato ocorrido em 1978 envolvendo não a dupla Bosco/ Blanc, mas Elis Regina. Esta cantora teve, na opinião de críticos de música, como Nelson Motta, toda chance de construir uma rica carreira internacional e fazer parte de uma constelação de estrelas, como Billie Holiday (1915-1959) e Edith Piaf (1915-1963). Mas não houve esta preocupação do chamado “Furacão Elis”.

Com uma carreira lançada no conhecido *Beco das Garrafas*, no Rio de Janeiro, em 1964, consagrou-se com os festivais e com seu show *Dois na Bossa*, ao lado de Jair Rodrigues, que viraria mais tarde programa de TV. Sua ascensão meteórica desembocou num preciosismo alcançado em seus trabalhos da década de 1970, período em que Elis gravou os então pouco conhecidos Fagner, Fátima Guedes, Sueli Costa, Vítor Martins, Belchior, Renato Teixeira, Ana Terra, Guinga e a dupla João Bosco e Aldir Blanc. O último foi o letrista mais gravado por ela, com 21 canções. Antes da formação da dupla com João Bosco, Aldir e seu parceiro César Costa Filho compuseram “Ela”, gravado por Elis no disco que levava o nome da canção, em 1971, como afirma a própria:

⁴⁸ Citado no filme: SAURA, Carlos. *Tango*. Argentina: Europa Filmes, NTSC-VHS, 2000.

Eu já conhecia o trabalho de Aldir com César Costa Filho e Silvio da Silva Júnior, e queria gravar alguma coisa dele. Quando vi o que ele tinha feito com João Bosco, me apaixonei logo de cara. Sempre achei que a função de um artista fosse a de relatar sua época com a maior sinceridade possível. E é exatamente esse o trabalho que os dois vêm fazendo. Uma obra dura, pensada, sem nada de circunstancial.⁴⁹

Quando se diz que determinado artista “lançou” algum compositor, na verdade, deve-se enfatizar que a partir dali houve a possibilidade daquele trabalho ser ouvido por um maior número de pessoas, tendo uma melhor oportunidade de comprovar sua qualidade, ou a falta desta. A dupla Bosco/Blanc pôde mostrar seu talento por meio desta vitrine que era a Elis. Porém, não bastava a madrinha. A dupla teve que “suar a camisa” para se firmar no meio musical. Além de comporem belas canções havia, ainda, a obrigação de promover o trabalho, viajar divulgando sua produção, digladiar-se com as sociedades arrecadadoras, driblar a Censura, tarefa nada fácil naqueles tempos obscuros muito bem descritos no texto de um show realizado por Elis:

Os tempos da ingenuidade. Da desatenção. Do não saber de nada. Do susto que se tomou ao se conhecer quase nada. Dos tempos da quixotada. Dos restos de amadorismo. Do amadurecimento. Da raiva. Essas coisas todas que foram transformando a gente. Que hoje tem o mesmo riso, faz a mesma algazarra, gosta da cachaça etc. Mas que melhorou o jogo de cintura, aprimorou o físico, desenvolveu o faro. Além de ter aprendido a prender a respiração quando o cheiro não é dos melhores. O concerto é isso aí. Devagarinho vai se levando. Pra, no final, a esperança ser posta na berlinda de novo. Esperança que pinta, mas já com a certeza de que a gente tem que cavar. Tem que tomar. Na marra. Rindo. Se possível.

(cit. por ECHEVERRIA, 1985: 300-1)

João Bosco de Freitas Mucci nasceu em Ponte Nova, em 1946, filho da professora primária Maria Auxiliadora e do comerciante Daniel Mucci. Cedo pôde ter contato com a música: sua mãe tocava violino para embalar o sono dos dez filhos, sua irmã Auxiliadora (de quem ganhou um violão quando tinha nove anos) alternava no piano a música clássica e os sucessos populares do rádio, sua avó tocava bandolim. O pai, nascido em Beirute, no

⁴⁹ Depoimento in: *João Bosco e Aldir Blanc*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 33 rpm, nº HMPB-04, stereo, (Nova História da MPB), p.06.

Líbano, influenciaria João por meio dos sambas que ele tanto ouvia. Do pai viria ainda toda uma herança cultural do mundo árabe, o que influiu na composição dos sons que se tornaram uma marca de João Bosco. Como o próprio afirma: *Meu pai era um homem de poucas palavras. Mas era um árabe, e um árabe genuíno. E acho que minha música tem muito de mouro, isso eu consigo entender, porque todas as vezes que eu passo por estes lugares, eu fico meio balançado, eu fico meio entregue...*(CARVALHO, 1994: 207).

João Bosco não guardava semelhança musical com seus famosos conterrâneos do “Clube da Esquina”: Milton Nascimento (este carioca, radicado desde a infância em Minas), os irmãos Téo, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso e Fernando Brant. Apesar de ter recebido as mesmas influências do rock que os mineiros, deixou-se influenciar, ainda, por todo aquele clima e gêneros musicais da década de 1950, apresentados no capítulo anterior.

João Bosco mudou-se, em 1962, para Ouro Preto, onde fez o científico, um curso técnico e cursou Engenharia Civil, concluído em 1972. A cidade abriu inúmeras perspectivas para João, afinal, era um dos centros universitários mais importantes da região, apesar do número reduzido de alunos, além de ser patrimônio histórico e arquitetônico, o que contribuía para uma grande efervescência cultural. Como costuma lembrar nas entrevistas, era possível encontrar de Pablo Neruda a Vinícius de Moraes nas ruas. Ali formou um conjunto, o *Quarteto de Ouro Preto*, com músicas da bossa nova e versões do inglês. Entre 1966 e 1967, em parceria com Vinícius, compôs as canções: *Rosa dos Ventos*, *Samba do pouso* e *O mergulhador*, todas nunca gravadas.

Um amigo comum colocou João em contato com o carioca Aldir Blanc. Os dois revezaram-se em viagens entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, mas as primeiras canções foram feitas pelo correio: *Agnus sei*, *Angra*, *Bala com bala* e *Cabaré*. Isto até que *Agnus sei* foi incorporada ao projeto “Disco de Bolso” do “Pasquim”, tendo no outro lado do disco a então inédita “Águas de março”, de Tom Jobim. As propagandas do “disco de bolso” publicadas no jornal ajudaram a alavancar a carreira de João Bosco. Como pode ser observado, por exemplo, no Pasquim n.º 150: “Tom Jobim, Paulinho Jobim, Paulinho Guimarães, Danilo Caymmi, Eduardo Athayde, João Palma e Novelli: *Águas de Março*. João Bosco, voz e violão, parceria com Aldir Blanc: *Agnus Sei*” (p.14). Após o reconhecimento por parte da crítica da canção *Agnus Sei*, João Bosco se apresentou no V

Festival de Música de Juiz de Fora depois que "Ivan Lins cedeu parte do seu tempo para apresentar a importante figura de João Bosco", como noticiou o Pasquim em seu número 167, de setembro de 1972. Vamos à letra da canção:

Agnus sei

*Face sob o sol, os olhos na cruz
Os heróis do bem prosseguem na brisa da
manhã*

*Vão levar ao reino dos minaretetes
A paz na ponta dos aríetes
A conversão para os infiéis*

*Para trás ficou a marca da cruz
Na fumaça negra vinda na brisa da manhã
Ah! Como é difícil tornar-se herói
Só quem tentou sabe como dói
Vencer Satã só com orações*

*ê-anda-pacatarandá que Deus tudo vê
ê-anda-pacatarandá que Deus tudo vê*

*ê-anda, ê-ora, ê-mandá, ê-matá.
Responderei: -Não!*

*Dominus, domínio, juro além
Todos esses anos agnus sei que sou também
Mas ovelha negra me desgarei
O meu pastor não sabe que eu sei
Da arma oculta na sua mão*

*Meu profano amor eu prefiro assim:
A nudez sem véus diante da Santa Inquisição
Ah, o tribunal não recordará
Dos fugitivos do Shangri-lah...
O tempo vence toda ilusão.*

A influência moura pode ser observada logo na letra, como lembra João Bosco: “Aldir conseguiu captar direitinho uma revolta que eu tinha contra determinados símbolos religiosos.”(Nova História da MPB, 1976). Nesta canção, há uma constante alusão à Igreja, pois “em vez de *Agnus dei* temos *Agnus sei*, que revela a consciência do indivíduo assumindo a pele de cordeiro sacrificado pelos interesses da sociedade” (SANT'ANNA, 1986:255). A ironia é corrente: “os heróis do bem (...) vão levar ao reino dos minaretetes/ a paz na ponta dos aríetes (...) ah! como é difícil tornar-se herói/ só quem tentou sabe como dói/ vencer satã só com orações”. Outro efeito é o trocadilho: “*dominus*”, que lembra o “domínio” de algum senhor⁵⁰, ou “*juros além*”, ao invés de Jerusalém. As Cruzadas, ao longo do *iter Hierosolymitanum* - o caminho de Jerusalém - em sua luta contra os “infiéis”, são questionadas em relação às suas causas religiosas, fazendo com que os compositores denotem a influência econômica: “juros além”. A ilusão expressa no final também está posta no lugar utópico: *Shangrilá*.

⁵⁰ Aqui uma referência aos grandes proprietários fundiários, onde: “o essencial de seu rendimento provinha do seu ‘domínio’ (*dominium*), cuja terra era cultivada pelos seus servos domésticos e cuja colheita lhes pertencia inteiramente.” In: DUBY, G. *Guerreiros e camponeses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 240.

A letra traz, ainda, um histórico da expansão da Igreja, apontando para a ação dos tribunais inquisitoriais: “*na nudez sem véus diante da Santa Inquisição*”; nesta passagem, por sinal, temos um símbolo bem forte do sema da repressão religiosa: a nudez⁵¹. Remete mesmo à uma imagem “eternizada” pelos filmes que tematizam a intolerância religiosa da Igreja Católica. Como diria Fernandez de Oviedo y Valdéz: “*Quem pode duvidar que a pólvora contra os infiéis é como o incenso para o Senhor?*” (BACK, 1982: 73).

Apesar de a letra ser de Aldir, ela estava em sintonia com a cultura árabe a que João teve contato, inclusive pelo fato do grito vindo dos minaretes⁵² ser recorrente em algumas das suas interpretações. Afinal, já na infância João ouvia as cantorias com que seu avô participava na colônia árabe, em Ponte Nova. A letra desta canção traz um jogo de ambigüidades que confunde o leitor/ouvinte. É comum encontrarmos o título da música em jornais, revistas e mesmo em coletâneas de CDs como sendo *Agnus Dei*, ou seja, o termo em latim da liturgia que significa “cordeiro de Deus”. A familiaridade do leitor com certas palavras pode confundir. Porém, a audição da canção leva a outra leitura.

Em *Agnus sei*, a música - a exemplo da letra - tem todo um referencial nesta liturgia. Na regravação feita por João Bosco em 1981, no disco *Esta é sua vida*, o órgão executado por Cristovão Bastos acompanha toda a canção como um hino religioso. Traz ainda tambores que remetem a um paradoxo no interior de uma igreja, tanto pela música dos povos atacados pelas Cruzadas como dos que sofreram depois nas malhas da Inquisição. A língua destes povos é sugerida por meio do refrão: “Ê andá pá catarandá que Deus tudo vê/ Ê anda ê ora ê manda ê matar responderei não”. Aqui temos o trabalho de João Bosco com a sonoridade das palavras, como o próprio afirma: “*É você chegar no Agnus Sei e de repente se deparar com 'ê anda pacatarandá'. São coisas que não têm medida, são coisas desgovernadas, são coisas que jogam pela canção de forma completamente explosiva, espontânea, e viva como a própria vida é*”. (CARVALHO, 1994: 170). Na mesma entrevista, João esclarece o significado percussivo na canção: “*são cânticos que poderiam até estar dentro da igreja, mas pela parte rítmica e percussiva deles acabam sempre mais da porta pra fora*”.

⁵¹ Podemos fazer uma ponte com a obra de García Lorca, neste caso “A Casa de Bernarda Alba”, peça publicada em 1936, em que aparece a emblemática cena em que as irmãs tomam banho de roupa, sinal mesmo da repressão religiosa que costura todo o enredo da peça que, mais tarde, virou filme.

⁵² Palavra que vem do árabe: *manarã*: “torre de farol”, de onde se anunciava aos muçulmanos a hora das orações.

A música traz algo de sombrio, obscuro, místico. Este efeito é bem característico do tom da canção (*E m*), ou seja, um tom menor que, por si só, já soa como um tema triste para o ouvinte. Não é o tipo de som que resolva conflitos, pelo contrário, a melodia tende a criar um clima de instabilidade até o seu final. O uso do carrilhão ao remeter aos sons de cristais ou chuva sugere a fantasia e o sonho. Com um compasso quaternário, a música também é marcadamente influenciada pela música afro. A percussão explora sons que remetem às espadas dos combates. A escolha destes sons pode também ser explicada pelo próprio João Bosco, ao falar das procissões: "*Lembro-me de que cantar música religiosa era uma coisa fantástica, os sons eram dos mais diversos (...) o que me marcou muito foi o som do ferro dos cavaleiros batendo no paralelepípedo, misturado com outros sons, as ladainhas.*"⁵³

Vale lembrar que a espada traz toda uma simbologia e, portanto, os sons reproduzidos em *Agnus Sei* não são lançados de forma aleatória. Os sons metálicos tanto podem ser percebidos como sinos de igrejas, como de espada. Mais do que uma arma, a espada simboliza o poder da fé cristã. As Cruzadas (séculos XII e XV) remetem não apenas às cruzes estampadas nas bandeiras, levadas à frente das tropas, mas também à forma adquirida pelas espadas na Idade Média. Como a origem da espada remete aos sacrifícios em tempos remotos, e:

(...) em virtude do sentido cósmico do sacrifício (inversão de realidades entre a ordem terrestre e a ordem celeste), a espada é um símbolo de extermínio físico e de decisão psíquica. Por isto compreende-se que, durante a Idade Média, fosse considerada símbolo preferencial do espírito ou da palavra de Deus.
(CIRLOT, 1984: 237)

Apesar de remeter a séculos, a metáfora em relação à ditadura é marcante. Esta vai ser uma das marcas da produção da dupla: o "passado desfila" para interagir no presente. Esta idéia pode ser comparada à peça teatral de Dias Gomes *O Santo Inquérito*. A história de Branca Dias⁵⁴ e todo seu calvário (ironia) *caía como uma luva* para o contexto ditatorial reinante nas décadas de 60 e 70 no Brasil. Vale lembrar que Dias Gomes teve alguns dos seus textos anteriores proibidos pela Censura. O próprio autor caracteriza bem esta idéia:

⁵³ In: JORNAL DO BRASIL, 28.09.1980.

⁵⁴ Apesar dos inúmeros trabalhos sobre o caso Branca Dias há mesmo uma dúvida sobre sua veracidade, o que pode ser relativizado, pois são conhecidos, e comprovados documentalmente, casos semelhantes.

Muito embora a Santa Inquisição tenha hoje vários defensores, que procuram amenizar a imagem que dela fazemos e diminuir a responsabilidade da Igreja (a nova Igreja, justiça lhe seja feita, a Igreja de Paulo VI, procura ser, na teoria e na prática, condenação, a condenação formal do espírito e dos métodos do Santo Ofício), a verdade é que as razões apresentadas em sua defesa são as mesmas de todos os opressores, quase sempre sinceramente convencidos de que seus fins justificam os meios. São as razões de Hitler, de Franco e de MacCarthy. (GOMES, 1995: 14)

O tema é recorrente em outra canção da dupla: *O cavaleiro e os moinhos*⁵⁵. A Idade Média voltou a servir de cenário à imaginação da dupla, em que D. Quixote é revisitado: “Acreditar na existência/ dourada do sol”, são os devaneios “*eu baderneiro/ me tornei cavaleiro/ malandramente/ pelos caminhos/ meu companheiro tá armado até os dentes/ já não há mais moinhos/ como os de antigamente*”. A dupla cita a passagem mais conhecida da obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, de 1605. É comum encontrarmos tais tipos de intertextos na poesia brasileira. Por exemplo, em 1998, foram publicados poemas de Carlos Drummond de Andrade inspirados em desenhos de Cândido Portinari⁵⁶ que, por sua vez, foram baseados na obra *Dom Quixote*. Anteriormente, havíamos mencionado outro exemplo por meio da concepção de tempo observada nas pinturas de Salvador Dalí e na poesia de Mário Quintana. Neste sentido,

Há invenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. A cena em que Dom Quixote trespassa com a lança a pá de um moinho de vento e é projetado no ar, ocupa apenas umas poucas linhas no romance de Cervantes; pode-se dizer que o autor nela não investiu senão uma quantidade mínima de seus recursos estilísticos; nada obstante, a cena permanece como uma das passagens mais célebres da literatura de todos os tempos. (CALVINO, 1990: 30)

Em *O cavaleiro e os moinhos*, a dupla novamente se utiliza de um outro cenário e um outro tempo para focalizar o momento pelo qual o país passava. Em 1976, o Brasil vivia

⁵⁵ *João Bosco*. Rio de Janeiro: RCA, 1973. 33 rpm, stereo. n. 103.0112.

⁵⁶ In: *D. Quixote - Cervantes, Portinari, Drummond*. São Paulo: Associação Cultural Cândido Portinari, 1998.

sob o governo de Ernesto Geisel e, apesar de ser chamado "período de distensão", a força repressiva, tanto das Forças Armadas, quanto de grupos ironicamente chamados de paramilitares, era ainda insuportável. No ano anterior, o jornalista Vladimir Herzog fora assassinado nas dependências do DOI-CODI em São Paulo, morte semelhante à do operário Manoel Fiel Filho, no ano seguinte, também sob alegação de suicídio. Entre 1973 e 1976, além das mortes confirmadas, foi registrado o desaparecimento de 85 supostos opositores ao regime, segundo dados da obra *Brasil Nunca mais*.

Naquele ano de 1976 viria a morrer Zuzu Angel⁵⁷, lembrada na canção *Angélica*, de Miltoninho e Chico Buarque, cantada na peça musical escrita por Millôr Fernandes, *Bons tempos, hein?! Um dos trechos da canção indica o fim do filho: "Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar."* No roteiro da peça, o próprio Miltoninho relata o tema da canção:

Muitos caíram. Esta canção eu a compus prá um deles, Stuart Angel, morto em 1970, e prá sua mãe, Zuzu Angel, uma mulher brava e determinada, desaparecida seis anos depois, num acidente de automóvel, talvez um acidente provocado, desses que a repressão chama singelamente de Código 12.
(FERNANDES, 1979: 52-3)

Esta peça⁵⁸ foi encenada em 1979 pelo *MPB-4*, um dos principais intérpretes das canções da dupla Bosco/Blanc. O grupo surgiu em 1963, *num centro acadêmico, em Niterói, encontro de garotos que se manifestavam politicamente e gostavam de música: dois estudantes de engenharia - Miltoninho e Magro Waghbi - , um de advocacia - Ruy Farias - e um aspirante a sociólogo, Aquiles Reis* (Estado de SP, 2000: 03). Como a maioria destes compositores e intérpretes saídos das Faculdades, este grupo só ganhou visibilidade após a 4ª colocação no *II Festival de Música Popular Brasileira da Record*, de 1966, interpretando a *Canção de não cantar*, de Sérgio Bittencourt, ano em que foi vitoriosa *A Banda*, de Chico Buarque. No ano seguinte, o grupo ficaria em terceiro lugar no mesmo festival, interpretando *Roda Viva*, também de Chico Buarque. A partir dali se consolidaria, talvez, o mais expressivo conjunto vocal masculino brasileiro, que alia a uma

⁵⁷ Num bilhete escrito à mão, deixado na casa de Chico Buarque, Zuzu Angel já previa o acidente. Segue em anexo a cópia deste documento.

⁵⁸ Contava ainda com uma versão de *Amigo é prá essas coisas*, intitulada *Amigo da onça*, composta pela mesma dupla da canção original, Silvio Silva Jr. e Aldir Blanc.

técnica musical apurada uma sensibilidade e ironia freqüentes na escolha e na composição do repertório.

Voltando à análise da canção *O Cavaleiro e os moinhos*, novamente nos deparamos com a dificuldade em enquadrar a canção em algum gênero musical, mas isto de maneira alguma tem importância, afinal aí estaria uma característica da originalidade e da riqueza da obra da dupla. A canção tem início com um arranjo de cordas e metais feito por Luiz Eça, de forma que obtivesse um tom épico. Tal arranjo remete ao que se hoje imagina como sendo música celta. As cordas remetem ao som de uma gaita de foles. A percussão, em especial a caixa de guerra, lembra uma marcha de soldados, com esquema ternário. A exemplo de *Agnus Sei*, a influência *afro* se mantém. Ao fundo e ao final dos versos podem-se ouvir os tambores, como que citações de batalhas. Abaixo, a letra da canção:

O cavaleiro e os moinhos

*Acreditar na existência
Dourada do sol
Mesmo que em plena boca
Nos bata o açoite
Contínuo da noite
Arrebeitar a corrente
Que envolve o amanhã
Despertar as espadas
Varrer as esfinges
Das encruzilhadas
Todo esse tempo foi igual
A dormir num navio*

*Sem fazer movimento
Mas tecendo fio
Da água e do vento
Eu baderneiro
Me tornei cavaleiro
Malandramente,
Pelos caminhos
Meu companheiro
Tá armado até os dentes
Já não há mais moinhos
Como os de antigamente...*

A passagem "todo esse tempo foi igual a dormir no navio" é o momento de maior tensão melódica da canção, com uma oitava acima. Depois deste trecho temos novamente o carrilhão a dar um clima de sonho. A partir de "eu baderneiro" (*baderna*, vem do nome de uma dançarina italiana que se apresentou no Brasil, em 1851), as cordas e uma mudança percussiva trazem a canção para a atualidade, como que fazendo uma ponte com aquela realidade sombria de repressão e Censura. De um arranjo com ar de música medieval, passa-se neste momento a um gênero de música latina, com um arranjo mais contemporâneo. Há a partir deste momento um rompimento de uma fala coletiva (*nos bata o açoite*) e atemporal (*acreditar, arrebeitar, despertar, varrer*) para uma outra mais individual (*eu baderneiro/ me tornei cavaleiro... meu companheiro*). No final da canção,

junto com o som do carrilhão, é feito um solo de guitarra que se utiliza de uma linguagem espanhola, certamente, traçando novamente um paralelo com a terra de Cervantes.

As imagens de D. Quixote são rememoradas por palavras que remetem ao sema da repressão: bata, açoite, arrebentar. Esta idéia de embate de forças é percebida ainda na contraposição do "dourada do sol" ao "açoite contínuo da noite". Este jogo de metáforas se contrapõe a um discurso mais direto presente nas canções panfletárias, inclusive rompendo com uma certa idealização do passado. Era freqüente na chamada *canção de protesto* da década de 1960 a crítica ao regime que: teria acabado com a festa, extinguido a alegria do povo nas praças, abolido o sorriso das crianças. Esta idealização tinha mesmo o intuito de fazer frente ao discurso do governo ditatorial. Contudo, a canção *O cavaleiro e os moinhos* já traz em si mesma o germe da autocrítica. Afinal, haveria uma expressão mais apropriada do que "quixotesca" para a canção em sua luta com o gigante não tão adormecido? Neste sentido, a ironia é corrente: "já não há mais moinhos/ como os de antigamente".

Em 1969, os Mutantes por meio da canção *Quixote* já teciam críticas à *inutilidade do cantar no plano político-revolucionário* (PELEGRINI, 1997: 61). Com música de Arnaldo Batista e letra de Rita Lee, *Quixote* consegue, ao incluir o contemporâneo - como os festivais de música da TV - potencializar a ironia já marcante na obra de Cervantes: "a vida é moinho/ é o sonho caminho/ é do Sancho o Quixote/ chupando chiclete (...) dia há de chegar/ e a vida há de parar (...) Dom Quixote cantar/ na TV vai testar/ vai subir/ palmas para Dom Quixote que ele merece". Outra crítica parte de Walnice Nogueira Galvão, na obra *Saco de Gatos*, ao denunciar o caráter consolador das *canções de protesto*, recaindo justamente sobre a inutilidade das canções do "dia que virá". Porém, há de se levar em conta que a canção - por sua alargada difusão - tende a despertar outros sentimentos no ouvinte já que seu alcance não se resumia aos seus opositores, mas a quaisquer ouvintes, ainda mais por seu caráter metafórico, cifrado, subliminar. Vale lembrar a crítica de Alfredo Bosi à tese da poesia - e por extensão, da canção - como consoladora e inibidora da práxis:

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela.
(BOSI, 1977: 192)

O mesmo clima característico nas canções analisadas anteriormente é perceptível em *Um por todos*⁵⁹, canção que fez parte do histórico show *Falso Brillhante*, de Elis Regina. Por sinal, o nome do espetáculo vem de um trecho do bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, da dupla: "No dedo um falso brilhante". Este bolero, ao ser gravado pela Elis em seu LP Elis (1974) consolidou o nome da dupla, já que esta canção foi o *carro-chefe* do disco e tocou nas rádios e na TV a todo vapor. Talvez tenha sido mesmo um dos maiores sucessos populares da dupla, canção que ainda hoje anima bailes, tocada por grandes bandas.

Para se ter uma idéia do "panorama musical" do início de 1974, o LP mais vendido nas lojas do RJ e SP, segundo dados do IBOPE, era o do *Secos e Molhados*, com o sucesso *Sangue Latino*. Porém, a partir do segundo trimestre, o LP "Ossos do Barão Internacional", assumiria o posto, claro, a reboque do sucesso da novela e do investimento das grandes gravadoras. Em décimo primeiro lugar, estava a dupla⁶⁰ Dom e Ravel, com *Animais irracionais*. Até o final de 1974, o LP da Elis ficou entre sétimo e décimo primeiro lugar na lista dos mais vendidos. O primeiro lugar pertencia a Clara Nunes. Mas o grosso do fundo sonoro daquele ano ficaria mesmo entre os *hits* internacionais, como as canções de Alice Cooper e Elton John, e os mais populares José Augusto, Odair José, Benito Di Paula e, claro, Roberto Carlos.

Voltando a canção *Um por todos*, temos novamente uma citação de Alexandre Dumas, como na canção *Essa é sua vida*, analisada anteriormente. Como em *Os Três Mosqueteiros*: "Avante: um por todos e todos por um!" O herói das novelas de cavalaria presente em *O cavaleiro e os moinhos*, novamente é lembrado por meio do "herói improvisado." Esta canção traz belas passagens e jogos de palavras que não remetem somente à História e à Literatura, como em outras canções, mas repete e, por vezes subverte, ditos populares: "Eu te conheço/ sei o preço da fama e não esqueço (...) Eu lavo as mãos/ pôncio, côncio pilhado em flagrante/ lavo as mãos e prossigo adiante." Aqui observa-se também aquele: "(...) efeito da leitura superposta que está numa expressão *juros-além* ou no texto de *Quilombo...*" (SANT'ANNA, 1980: 264). Aquele mesmo clima de cavalaria e de D. Quixote se repete: *lutas, fortuna, medalhas, peito de bronze, bandeirinhas, fama, herói*:

⁵⁹ Do disco: REGINA, Elis. *Falso Brillhante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1976. 33 rpm, stereo, nº 6349.159

⁶⁰ Que também teve canções censuradas durante o regime militar.

Um por todos

*Do ventre chão da Terra Mãe
nasce o herói improvisado,
querido filho pranteado
da fortuna e do acaso.
Avante: um por todos
e todos por um!
Ficam das lutas ao longe
duas medalhas pregadas
em peito de bronze
As bandeirinhas e as rifas
o foguetório e a fanfarra
meu velório, tua farra,
o sentimento dos teus pares,*

*herói dos escolares e das lavadeiras
Oh! Deus das moças solteiras
que rezam ao teu retrato
sobre a penteadeira
Eu te conheço
sei o preço da fama e não esqueço
que deitei em tua cama, em teu berço
eu sei teu preço, eu te conheço, meu oportuno
herói.
Eu lavo as mãos
pôncio, cômico pilhado em flagrante,
lavo as mãos e prossigo adiante
eu por mim mesma,
todos por mim, meu oportuno herói.*

O trabalho percussivo e a miscelânea de gêneros presentes na obra de João Bosco estavam em sintonia com o que se produzia na música popular brasileira na década de 1970. Parte desta influência pode ser computada aos Beatles que, por sinal, foram um dos primeiros músicos a trabalharem com diferentes influências na música popular internacional, em especial, a partir do disco *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, de 1967. A faixa 7 (lado A), *Being for the benefit of Mr. Kite!*, por exemplo, traz sons eletrônicos que remetem ao ambiente característico de um parque de diversões. Na faixa 4 (lado B), *Good morning, good morning*, é colocada uma sinfonia de animais: passarinho, gato, cachorro, cavalo, leão, lobo. Neste disco podem ser observadas algumas influências que remetem às pesquisas musicais realizadas por Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schönberg (1874-1951) e Anton Webern (1883-1945), ainda no início do século. Para eles, *cada som tem um valor próprio e todos os sons podem ter o mesmo peso musical* (SOUZA, 1979: 156).

O trabalho com sons eletrônicos não era tão novo assim, já que o primeiro instrumento eletrônico data de 1928, a partir de pesquisas em laboratórios na Alemanha. Outra influência recebida pela banda vem de John Cage, conhecido como mestre do *happening* e da música aleatória. Tais influências são mais perceptíveis na faixa 6 (lado B), *Day in the life*, em que pode-se perceber a originalidade do trabalho.

A canção começa como uma balada aparentemente inofensiva, pelo menos, até o trecho "I'd love to turn you on", quando uma série de sons dissonantes, levados a cabo por uma orquestra, vão num crescendo desvirtuando a balada. No final, novamente repete-se "a sinfonia de ruídos" e nos últimos acordes reproduz-se um final mais tradicional da música romântica. Para tal concepção de sons, os Beatles recorreram aos estudos de Stockhausen⁶¹. O disco tinha tudo para não emplacar, contudo, tornou-se uma das maiores vendas da música popular internacional e influenciou toda a música popular ocidental.

Voltando às composições da dupla, outra canção com inspiração medieval é *Caça à raposa*⁶². Nela, a repressão - como a que o Brasil vivia no momento - é relacionada com a perseguição à raposa, com imagens que - por que não dizer? - reportam a uma equiparação entre a política e a paixão, ambas remetendo ao vermelho. Nas canções de João Bosco e Aldir Blanc, não há como separar rigidamente as chamadas composições românticas das políticas. Como na vida, os motivos estão imbricados, não são dissociáveis. Há uma relação entre os sofrimentos presentes na vida: seja na luta cotidiana sob um governo ditatorial, seja nas reações adversas e não expressas na bula da paixão. Ao analisar a obra musical de Chico Buarque, MENESES⁶³ aponta uma característica semelhante à obra da dupla Bosco/Blanc: *as suas metáforas são para serem entendidas também na sua literalidade afetiva, e não apenas no seu registro político* (1982: 81).

Como aponto no título do trabalho, esta canção também não se utiliza da rima fácil. Tal característica não se dá apenas pelo talento de Aldir, mas também pelo fato de João musicar textos mais complexos, sem versos mais rígidos. A canção traz um jogo de palavras que nos levam a um cenário de cavalaria, das caçadas empreendidas pelos nobres, neste caso, a caça à raposa e toda a metáfora que ela permite:

⁶¹ Sobre música serialista, aleatória, dodecafônica: MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2 ed. Belo Horizonte; UFMG, 1996. Quanto aos sons aleatórios, ver o artigo: SOUSA, Tárk de. "O caos sonorizado" In: *Rostos e gostos da MPB*. Porto Alegre: LP&M, 1979.

⁶² Do disco: *Caça à Raposa*. Rio de Janeiro: RCA, 1975. 33 rpm, stereo, n° 103.01112.

⁶³ A autora trabalha com um referencial mais pautado na Psicanálise, principalmente por perceber a arte como uma reconciliação do prazer e da realidade.

Caça à raposa

1ª parte

*O olhar dos cães, a mão nas rédeas
E o verde das florestas
Dentes brancos, cães
a trompa ao longe, o riso
os cães, a mão na testa:
O olhar procura, antecipa
A dor no coração vermelho
Senhoritas, seus anéis, corcéis
E a dor no coração vermelho
O rebenque estala, um leque aponta: foi por
lá!...*

2ª parte

*Um olhar de cão as mãos são pernas
E o verde das florestas
- Oh, manhã entre as manhãs! -
A trompa em cima, os cães
Nenhuma fresta*

O olhar se fecha, uma lembrança

Afaga o coração vermelho:

Uma cabeleira sobre o feno

Afoga o coração vermelho:

*Montarias freiam, dentes brancos:
terminou...*

3ª parte

Línguas rubras dos amantes

Sonhos sempre incandescentes

*Recomeçam desde instantes
que os julgamos mais ausentes*

4ª parte

Ah, recomeçar, recomeçar

Como canções e epidemias

Ah, recomeçar como as colheitas

Como a lua e a covardia

Ah, recomeçar como a paixão e o fogo

De início temos um cenário típico de uma caça: cães, mão nas rédeas, o som da trompa, corcéis, rebenque e montarias. Porém, o que parecia uma caçada a um animal, vai tomando outros ares. A palavra "caça" também lembra canção. Os olhos dos cães ao fitarem as raposas reportam ao olhar humano, à perseguição política daquele ano de 1974: "um olhar de cão/ as mãos são pernas". A repressão pode ser inferida no "olhar dos cães, a mão na rédea", na constante observação e controle - típico das ditaduras - expresso nas passagens: "a mão na testa", "o olhar procura" até que descobre e "um leque aponta: foi por lá!".

A tensão melódica da canção reflete tal clima sombrio, em especial, no início da canção. Dividimos a canção em quatro partes para facilitar sua leitura. A exemplo de *O cavaleiro e os moinhos*, a primeira parte da canção traz um tema mais marcadamente medieval. É perceptível, novamente, a importância da percussão nesta canção. O primeiro elemento percussivo a ser utilizado é o carrilhão, que provoca, digamos, um sonho, uma névoa frente à imagem que começa a se desenhar: um campo, uma floresta ao fundo, os cães, o som das trompas. Ao final da 2ª parte repete-se este som. O som do violão de João Bosco faz o mesmo papel do cravo, presente na gravação⁶⁴ da mesma canção pela Elis.

⁶⁴ Ver: REGINA, Elis. *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 33 rpm, stereo, n.º 6349.121.

Reproduzem-se sons que remetem às espadas que se chocam no ar, bem como, ao longo de toda a canção, a percussão sugere o galope dos cavalos durante a caçada.

Na segunda parte, um verso dá a tônica de um tempo passado: "- Oh, manhã entre manhãs!". Esta fala tem um tom premonitório, apocalíptico, como que relacionando épocas diferentes. Na terceira parte, um solo de guitarra faz uma espécie de contracanto à voz de João Bosco. Neste trecho, a relação entre política e paixão é mais incisiva, como foi dito anteriormente.

A canção traz uma idéia de tempo cíclico, em especial, na quarta parte. Este tempo é sugerido literalmente no "recomeçar" presente na natureza: como nas epidemias, nas colheitas, no calendário lunar e, por que não dizer, no ciclo menstrual. Este recomeçar também é expresso na natureza humana: nas canções, na covardia, na paixão. A música e o arranjo também constróem este tempo cíclico. Este é um recurso que, por sua vez, pode ser observado - a exemplo da canção *Conversando no Bar (Saudade dos Aviões da Panair)*⁶⁵ e da canção *Roda Viva*, de Chico Buarque e na poesia de Jorge Luis Borges:

Um Sonho

Num deserto lugar do Irã há uma torre de pedra não muito alta, sem porta nem janela. No único cômodo (seu piso é de terra e tem a forma do círculo) há uma mesa de madeira e um banco. Nessa cela circular, um homem que se parece comigo escreve em caracteres que não compreendo um longo poema sobre um homem que noutra cela circular escreve um poema sobre um homem noutra cela circular... O processo não tem fim e ninguém poderá ler o que os prisioneiros escrevem. (BORGES, 1964)

Em *Caça à raposa*, a imagem da floresta misteriosa é recorrente. Vale lembrar toda a complexidade deste espaço para os povos medievos. As fábulas, as histórias para crianças, as canções e as lendas denotam bem esta idéia, não somente para os europeus, como também para os povos ditos bárbaros que se arriscavam, durante os séculos VII e VIII, ao ultrapassarem "para além das fronteiras naturais estabelecidas pelos pântanos, floresta e mato", visto que "qualquer território que ocupassem era considerado reserva de caça." Daí vinha a justificativa de jovens guerreiros europeus para despojar os "bárbaros" e assim "deitar a mão a tudo que pudessem levar das suas terras: ornamentos, armas, gado e, se possível, homens, mulheres e crianças" (DUBY, 1980: 62). Assim, estes guerreiros

⁶⁵ Como no trecho: "Em volta dessa mesa/ Existem outras falando tão igual/ Em volta dessas mesas/ Existe a rua vivendo o seu normal/ Em volta dessa rua/ Uma cidade sonhando seus metais/ Em volta da cidade...". In: *História da Música Popular Brasileira*. Milton Nascimento, São Paulo: Abril Cultural, 1982. 33 rpm, stereo.

exigiam um resgate, caso contrário, permaneceriam com os cativos. Esta floresta era espaço do lendário, do obscuro, das trevas, mas também do deserto. Era uma passagem, um espaço de muita mobilidade de estudantes, clérigos, peregrinos, camponeses em fuga e "vagabundos", vale lembrar que: "a partir do século XIV, os viandantes eram vagabundos, malditos - antes disso eram seres normais, mas agora os normais serão os sedentários" (LE GOFF, 1983: 173). Tal inversão de valores é explicada, em parte, pelo fiasco das Cruzadas.

Um outro dado marcante em *Caça à Raposa* é a representação trazida pela cor vermelha expressa nas palavras: *rubro, coração, vermelho, línguas, incandescentes, paixão e fogo*. Tanto se pode inferir a relação desta cor com a paixão, como com a cor da esquerda, das bandeiras partidárias. Na entrevista concedida à Regina Carvalho, João Bosco fala da influência de García Lorca em sua obra. Nesse sentido, podemos traçar um paralelo da canção com a peça de Lorca *Bodas de Sangre* e toda a rede de significados que a palavra "sangue" remete, como na passagem: "Porque el novio es un palomo/ con todo el pecho en brasa/ y espera el campo el rumor/ de la sangre derramada"⁶⁶ (LORCA, 1981: 82). O sangue implícito em *Caça à Raposa* também remete ao calor, às paixões, à alma.

Em *Corsário*, a paixão também é revisitada por meio de um motivo comum: a paixão ligada ao fogo, tanto quanto a distância e a solidão o estão ao gelo. Aliás, esta mesma comparação pode ser vista na canção *As Aparências Enganam*⁶⁷, do irmão do João Bosco, o Tunai, em parceria com Sérgio Natureza: "Os corações pegam fogo e depois/ Não há nada que os apague (...)/ As aparências enganam/ Aos que gelam e aos que inflamam/ Porque o fogo e o gelo/ Se irmanam nos outonos das paixões". *Corsário*, presente no disco *Essa é sua vida*, de João Bosco, já havia sido gravada por Elis em 1976 e lançada postumamente no disco *Elis - Luz das Estrelas*, de 1984, com um acompanhamento mais contemporâneo e de melhor qualidade técnica. No encarte do disco, é comentada a dificuldade em colocar um novo arranjo para *Corsário* já que a Elis alternava na mesma canção ritmos diferentes, como samba e bolero.

⁶⁶ "Porque o noivo é um pombo/ com todo o peito em brasa/ e espera o campo o rumor/ do sangue derramado" (tradução do autor).

⁶⁷ Gravação também presente em: REGINA, Elis. *Saudade do Brasil*. Rio de Janeiro: WEA, 1980. 33 rpm, stereo, n.º BR-52.003/004.

Corsário

*Meu coração tropical
Está coberto de neve, mas,
ferve em seu cofre gelado
e a voz vibra e a mão escreve: mar
Bendita a lâmina grave
que fere a parede e traz
as febres loucas e breves
que mancham o silêncio e o cais*

*Roseirais! Nova Granada de Espanha!
por você, eu, teu corsário preso
vou partir a geleira azul da solidão*

*e buscar a mão do mar,
me arrastar até o mar,
procurar o mar*

*Mesmo que eu mande em garrafas
mensagens por todo o mar,
meu coração tropical
partirá esse gelo irá
Com as garrafas de naufrago...
e as rosas partindo o ar!
Nova Granada de Espanha
E as rosas partindo o ar*

Novamente, a canção é repleta de um jogo de ambigüidades que chega a confundir: afinal, que solidão é esta? CLETO, em sua dissertação, faz uma interessante leitura da letra da canção:

O verso "Nova Granada de Espanha" também nos remete ao dualismo repressão/liberdade, pois justamente em 1976 - mesmo ano do disco - a Espanha saía da ditadura franquista, que assolara o país por cerca de 40 anos. Até mesmo o vocativo "Roseirais" pode estar se referindo ao ditador argentino Manoel Ortiz de Rosas (1853), ou seja, ao dizer "roseirais", menciona o sobrenome do presidente no plural, referindo-se a todos os ditadores e/ou ditaduras existentes no mundo.

(1996: 16)

A linguagem metafórica desta canção dificulta o entendimento do discurso implícito. Se levarmos em conta a tese de Ciley Cleto, segundo a qual a canção seria uma homenagem ao fim da ditadura na Espanha, explicar-se-ia tamanha cifragem. Afinal, um ano antes Chico Buarque teve que improvisar nas metáforas para homenagear a "Revolução dos Cravos", em Portugal, por meio da canção *Tanto Mar*, visto que a ditadura proibia críticas aos ditadores Salazar e depois Marcelo Caetano. Aliás, neste período, o Brasil se negou a votar contra o regime político de "nossos irmãos" portugueses nas Nações Unidas em troca de vantagens comerciais com a então colônia portuguesa de Angola.

Um primeiro aspecto que chama a atenção na letra de *Corsário* é a presença das fricativas F e V na primeira parte da canção: *neve, ferve, cofre, voz, vibra, grave, febre, breve*. Este recurso potencializa o sentido da palavra na poesia. Como em *Sabiá*, de Chico

Buarque e Tom Jobim: "Vou voltar, sei que ainda/ Vou voltar para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá (...)". Nesse sentido, provocando e remetendo a *uma imagem sonora de rumorejo, do ruflar das asas do sabiá, que não apenas canta, mas voa* (MENESES, 1982: 166). Partindo desta linha de raciocínio, podemos vislumbrar em *Corsário* as fricativas como que sugestionando o ferver - e gelar? - das palavras, como a idéia de calor e frio presentes na paixão e na solidão. Segundo PERRONE (1988), tal oxímoro seria uma nítida influência da poesia barroca ibérica. Assim, não só a temática proviria do contexto colonial hispânico, como também a linguagem poética.

A música novamente tem um tom menor (Am), a exemplo de *Agnus Sei*, e tem um ritmo que se confunde com toada, samba ou bolero. O fato de o tom ser em *lá menor* com *nona* suscita uma leitura triste e ao mesmo tempo misteriosa. A exemplo de outras canções, a dupla novamente recorre à simbiose entre política e literalidade afetiva, bem como à idéia de uma *transversal do tempo*. Afinal, Nova Granada de Espanha era um dos Vice- Reinos do Império espanhol na América, composto pelos atuais países Venezuela, Colômbia e Equador, independentes, respectivamente, em 1813, 1819 e 1822, tendo à frente do processo de libertação do jugo da metrópole Símon Bolívar (1783-1830), cuja imagem, estranhamente, não era bem vista pela ditadura. Em 1971, o teatrólogo Augusto Boal foi preso em São Paulo, em virtude da montagem da peça *Simón Bolívar*, proibida pela Censura, a exemplo de outras 450 peças censuradas entre 1968 e 1978, segundo dados da obra *Retrato do Brasil*.

Este passado colonial é novamente aludido por meio da canção *O caçador de esmeralda*, da dupla Bosco/ Blanc (em parceria com o letrista Cláudio Tolomei), onde o amor num dia de sol entre Fernão e Esmeralda pode ser descrito através do passado, em que Fernão volta ao período colonial na pessoa do bandeirante Fernão Dias (1608-1681):

O caçador de esmeralda

Verde que te quiero oro!

*Bandeiras removendo a terra
Esmeralda que aguarda agora
Num riacho além de Tordesilhas*

É...

*Fernão se apaixonou como um selvagem
Pela sereia do sertão, na água
Imagem virgem,
Miragem esverdeada ao sol*

*No mel das abelhas e nos frutos
O gosto dela, a febre da paixão
Fernão se esmerava na conquista
De Esmeralda, inferno de Fernão*

E um dia...

*Num fusca duas portas, dois amantes:
Fernão louco, Esmeralda desvairada
- o enleio dos delirantes
No Recreio dos Bandeirantes.*

Já no título temos um traço marcante das composições da dupla, ou seja, o diálogo com a literatura. Afinal, trata-se de uma citação literal de "O Caçador de Esmeraldas - Episódio da epopéia sertanista no XVIIº século", de 1888, do poeta Olavo Bilac:

*Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão (...)*

Esta poesia épica inspirou outras poesias, filmes⁶⁸ e canções como *Águas de Março*, de Tom Jobim e *Sonhador das Esmeraldas*, samba-enredo da hoje Império Serrano, vencedor do Carnaval de 1956, de Mano Décio da Viola e de Silas de Oliveira⁶⁹. Para Bilac, a febre que Fernão Dias teve pelas esmeraldas acabou levando-o à febre trazida pela floresta, como diria a canção: *Fernão se esmerava na conquista/ De Esmeralda, inferno de Fernão*. É interessante notar que a origem desta poesia de Bilac remonta há dois séculos, segundo Afrânio Peixoto, na obra *Panorama da Literatura Brasileira*, citada por SODRÉ (1982): "*Diogo Grasson Tinoco*" é indigitado como autor do poema "*Descobrimento das Esmeraldas*", escrito em 1869 e mencionado por Cláudio Manuel da Costa nas páginas que escreveu como fundamento histórico do seu trabalho "*Vila Rica*".

⁶⁸ Por exemplo, em 1933, o italiano Vittorio Capellaro dirige *O Caçador de Diamantes* e, em 1918, *O Garimpeiro*. Mais informações em: EMÍLIO, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

⁶⁹ Ver: *Nova História da MPB*. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.09.

Há, ainda, uma relação desta canção com a poesia ibérica, a exemplo de *Corsário*, observada já na primeira frase que remete à poesia de Federico García Lorca, *Romance sonámbulo*⁷⁰, no verso "Verde que te quiero verde", adaptada pelos compositores para: *Verde que te quiero oro*.

Não há nesta canção uma preocupação de crítica histórica, no sentido de condenar as ações violentas das bandeiras, nem de crítica a sua utilização pela história oficial na construção de um suposto "tipo paulista": forte, desbravador, corajoso. A letra da canção remete, em três das suas quatro estrofes, a um tempo épico, a exemplo da poesia de Bilac. Porém, como no trecho "cocheiro vascaíno" em *Viena fica na 28 de setembro*, os autores lançam uma palavra que causa estranhamento: "fusca". Assim, o automóvel expõe o romance entre Fernão e Esmeralda num tempo atual. Este recurso possibilita uma ponte nesta "transversal do tempo" que caracteriza boa parte da obra da dupla. Mais do que isso, fala-se de dois tempos distintos já que o bandeirante não serve, tão e simplesmente, como recurso estilístico. O tempo na música de João Bosco e Aldir Blanc não é o tempo do capital, longínquo, retilíneo.

A relação entre a poesia de Bilac e a de Lorca está ligada a uma narrativa semelhante, que envolve o verde, a espera, a dúvida. Enquanto na poesia de Bilac o bandeirante se encontra inebriado pela possibilidade de encontrar esmeraldas e por uma crescente febre que o levará à morte em Lorca, a menina "de verde carne" e "ojos de fría prata" espera pela volta do homem ferido. Em ambas, o tempo também não é retilíneo. Além disso, em Lorca, o surrealismo o diferencia de Bilac. A letra da canção é bem fiel às imagens de Bilac: "Em esmeraldas flui a água verde do rio/ e do céu, todo verde, as esmeraldas chovem (...)".

A canção *O Caçador de esmeralda* foi gravada pela primeira vez por Elis Regina em 1973 no LP *Elis*, sendo regravada, oito anos depois, por João Bosco, em seu LP *Essa é a sua vida*. Nessa versão, com arranjo de Cristovão Bastos, a canção é iniciada pelo característico som do violão de João Bosco e de seus acordes em tom menor que remetem a um clima de mistério. Na primeira e terceira estrofes, a percussão de Chacal e Cidinho ambienta a floresta com seus pássaros, guizos de cobra, gravetos pisados no chão, sons rudimentares, ao lado do dedilhado do violão. Porém, na segunda parte, a música se torna

⁷⁰ Segue em anexo.

mais melodiosa e harmoniosa, mais característica da paixão que arrebatava Fernão. Ao final desta parte, temos um longo trecho instrumental em que o trabalho percussivo novamente remete à floresta e aos seus sons característicos, e um tom mais misterioso, rompido com o dedilhado do violão. Na última estrofe, o som mais melodioso e contemporâneo, com a percussão sendo substituída pelo piano, revela a paixão entre dois casais no *Recreio dos Bandeirantes*, no Rio de Janeiro.

Estas constantes referências literárias são bem características da produção de Aldir Blanc. Em inúmeras canções mais atuais, com outros parceiros, esta marca ainda é perceptível. Suas canções revelam um leitor inveterado, leitura esta iniciada na infância pelas histórias em quadrinhos de super-heróis, pelo menos, até que Aldir recebesse um presente em seu aniversário: "*Alguém me deu um livro, eu achei um presente horrível, demorei pra começar a ler. Mas aí eu percebi que era um troço melhor que gibi. Me tornei um devorador de livros. Até durante as refeições, quando meu pai não estava, eu ficava lendo.*" (NOVA História da MPB, 1977: 05).

Nascido em 2 de setembro de 1946, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, ali morou num apartamento na rua Santos Rodrigues. Mais tarde, mudou-se para a Vila Isabel (bairro notório em que viveu Noel Rosa), entre a Rua dos Artistas e a Pereira Nunes, lá ficando dos quatro aos doze anos. Estas informações podem parecer supérfluas, mas nas suas canções e em suas crônicas há uma constante alusão a estes lugares de sua infância, em especial, à Vila Isabel. De suas crônicas, como em "O maior noivado da Vila", de seu livro *Rua dos artistas e arredores*, de 1978, foi retirado o nome de um dos personagens, "Esmeraldo, o Simpatia-é-quase-Amor", dando o nome a um dos blocos carnavalescos do Rio, o *Simpatia é quase amor*, fundado em 1985.

É também na infância que Aldir inicia seu contato com a música. A bateria que construiu com latas foi trocada por uma de verdade, e suas idas aos ensaios das escolas de samba, durante a adolescência, certamente contribuíram em sua formação musical. Ao final do científico, à frente da bateria, formou um conjunto de bossa nova, o *Rio Bossa Trio*, que, com a entrada de Sílvio Silva Júnior, passou a se chamar GB-4. Foi, ainda, baterista do grupo *Piramidal Quartet*, com Ivan Lins no piano, Luiz Cachaça na flauta e Cesário Alvim no contrabaixo. O grupo durou pouco tempo, talvez pelo pouco espaço que se dava então ao jazz e à bossa nova.

Em 1965, Aldir ingressou na Faculdade de Medicina e Cirurgia. E, entre 1972 e 1973, fez pós-graduação na Academia Militar de Medicina. Durante o curso universitário participou dos festivais, como mostra o artigo "Araulfo que foi embora e os jovens que vêm chegando", onde Sérgio Cabral tece elogios a César Costa Filho por sua participação no *II Festival Universitário de Música Brasileira*, com as canções classificadas *Nada sei de eterno*, *Mirante* e *De esquina em esquina*, todas parcerias com Aldir Blanc. Uma das canções desta época, em parceria com Silvio da Silva Jr., é "Amigo é prá essas coisas": *Salve/ Como é que vai?/Amigo há quanto tempo/ Um ano ou mais/ Posso sentar um pouco?/Faça um favor/ A vida é um dilema/ Nem sempre vale a pena (...)*. Gravada pelo MPB-4 em 1980, tornou-se, desde então, presença quase obrigatória nos bares e shows de música ao vivo.

Além de ter atuado na luta pelo direito autoral dos músicos, Aldir também participou de movimentos pela anistia e contra a ditadura. A sua trincheira era por meio das canções, das crônicas e entrevistas que concedia. No fim da década de 1960, participou e esteve à frente do MAU - Movimento Artístico Universitário, do qual também faziam parte: Paulo Emílio, Luiz Gonzaga Jr., Ivan Lins, César Costa Filho, Ronaldo Monteiro de Souza, Márcio Proença, entre outros. Este grupo tinha interesse em divulgar a música popular brasileira, revelando novos autores, e possibilitando uma abertura do mercado fonográfico e televisivo para os novos valores. O grupo surgiu das conhecidas reuniões feitas num sobrado da rua Jaceguaí, na Tijuca, que entre 1965 e 1971 foi freqüentado por jovens músicos, em sua maioria universitários (...) *incentivados pelos anfitriões - o psiquiatra Aloisio Porto Carreiro e sua mulher Maria Ruth - que aproveitavam as reuniões para mostrar, de preferência, suas novas composições* (SEVERIANO, 1998: 154).

Com o sucesso de Ivan Lins e Gonzaguinha, a Rede Globo decidiu contratá-los para a produção do programa *Som Livre Exportação*, em 1971. Porém, como o MAU só aceitava a contratação de todo o grupo, todos foram para a Rede Globo. Até que, dois meses depois, na renovação do contrato a Globo exigiu a permanência apenas de Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa. O grupo acabou rachando quando os três cederam e assinaram o contrato. Não tardaria para que o trio percebesse o erro. Afinal, os sucessos que a Globo esperava não eram necessariamente aquilo que eles queriam. Ivan Lins, por exemplo, deu uma guinada na sua carreira ao formar uma dupla com Vítor Martins, com letras de cunho mais

crítico, como transparece já no primeiro trabalho *Abre alas*. Mais tarde, a relação entre os ex-integrantes do MAU foi restabelecida, inclusive pelo fato de terem atuado juntos na criação da SOMBRÁS, seis anos depois. Em 1976, Gonzaguinha desabafa para a jornalista Ana Maria Bahiana:

"Quantos de nós sobraram? Meu Deus, o que a gente fez daquelas idéias todas, o que a gente fez, aonde a gente foi se meter? E eu estava ali, no estúdio, começando a gravar meu terceiro disco. Eu era um privilegiado. Eu comecei a rir, menina, um riso horrível, um riso tão... eu caí no chão de rir, sabe, da ironia da coisa toda. Mas de felicidade também. De verdade. Daquela coisa toda sobrou eu, sobrou o Aldir..."

(BAHIANA, 1980: 174)

João Bosco acabou por não exercer a profissão de engenheiro, dedicando-se à música e enquanto Aldir ainda trabalhou alguns anos no exercício da Medicina, em particular da Psiquiatria, exercida durante três anos num hospital no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, onde, segundo Aldir: *"havia gente no chão, sem roupa, faltavam colchões, roupa de cama, casacos, calçados e remédios"* (O Globo, 10 set.1976). Nesta mesma entrevista, ele explica o abandono da profissão: *"conclui que havia cometido um erro de nove anos: estudei seis, exerci três (...) Sinto muito esse aparente desperdício de tempo, que eu aliás não considero perdido, foi uma experiência como outra qualquer."*

Podendo dedicar-se inteiramente às suas profissões de músicos, Aldir Blanc e João Bosco produziram cerca de 200 canções que foram gravadas por inúmeros intérpretes, em especial Elis Regina e MPB-4. Porém, por volta de 1984, as rádios FMs (ou teria sido o mercado?) passaram a boicotar as canções da MPB, como era o caso da dupla. Para se chegar a esta observação, vamos aos dados levantados pelo crítico musical Maurício Kubrusly, sobre as canções da dupla gravadas por outros intérpretes:

Em 1972, Elis Regina deu a partida e gravou Bala com Bala; em 73, a mesma Elis gravou quatro faixas e Rosinha de Valença, uma; em 74, Elis gravou mais quatro, somando-se a oito registros de outros intérpretes; em 75, o compositor já estava "descoberto", e teve 20 faixas gravadas; em 76, o recorde, com 28 canções convocadas por nove cantores diferentes. A partir daí, vira o vento da moda e o número de gravações vai caindo: 18 em 77, seis em 78, 25 em 79 (súbita subida onde Elis contribuiu com cinco escolhas), 17 em 80, 13 em 81, 12 em 82 e somente nove em 83. (FSP, 15 jan.1984: 68)

Os dados acima remetem a uma outra questão ainda não discutida: o fato de muitos intérpretes optarem por compositores que estão em evidência, como uma forma de tentar garantir o "sucesso". Esta é uma prática perceptível ainda hoje. Daí a dificuldade de muitos compositores terem acesso à mídia e às grandes gravadoras. Estes intérpretes mais conhecidos acabam seguindo a "maré do mercado" e não da concepção que, porventura, tenham de qualidade musical. Talvez isto explique a frase de Arrigo Barnabé, quando da morte da Elis: "estamos todos órfãos da Elis". Arrigo lembrou o fato dela ter gravado inúmeros desconhecidos, o que não era muito comum entre os grandes intérpretes.

A exemplo dos números de Kubrusly, os dados levantados pelo IBOPE⁷¹, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1975, também apontam o período em que a dupla ficou mais conhecida, com 20 canções gravadas por outros compositores. Além disso, todas as faixas do disco *Caça à raposa*, de 1975, tocaram nas rádios. Segundo o próprio João Bosco, todo o disco foi gravado nos programas do *Fantástico* daquele ano, em especial, pela interferência do diretor de TV Nilton Travesso. A pesquisa semanal sobre a venda de discos feita pelo IBOPE, colocou, por exemplo, o LP *Caça à raposa* em:

- 19 a 24/05/1975 - SP: 6 ° lugar
RJ: 12 °
- 16 a 21/06/1975 - SP: 12 °
RJ: 20 °
- 14 a 19/07/1975 - SP: 8 °
RJ: 11 °
- 18 a 23/08/1975 - SP: 6 °
RJ: 4 °
- 22 a 27/09/1975 - SP: 10 °
RJ: 20 °

Do mesmo período, o LP *Elis* (1974) trazia três canções da dupla: *O mestre-sala dos mares*, *Dois pra lá dois pra cá* e *Caça à raposa*. Este disco, em 1975 ficou entre os dez mais vendidos, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Os compactos duplos da Elis, com *Dois pra lá, dois pra cá*; e do João Bosco, com *O Mestre-sala dos mares*, chegaram a

⁷¹ Dados com base em 15 lojas de discos diferentes, em cada semana e por cidade. A pesquisa era dividida em: compacto simples, compacto duplo, long-playings (LP) e fitas. Material do Arquivo Edgard Leuenroth/ UNICAMP.

se revezar em 1 º lugar em vendas, entre outubro e novembro de 1975. Porém, foram períodos curtos de vendagem. Os discos de João Bosco não eram exemplos de grandes vendas. O primeiro disco, *João Bosco* (1973), vendeu teimosas 4 mil cópias⁷². Já com o segundo, *Caça à raposa* (1975), foram 30 mil cópias, inclusive vendidas no Japão, Holanda e França. O disco seguinte, *Galos de Briga* (1976), teve a mesma média de vendagem.

Estes números, porém, referem-se somente ao ano de sua produção. Logo, a vendagem é muito superior. Ainda hoje são vendidos nas lojas, agora em CD. É claro que há uma dificuldade em perceber o quanto a vendagem, naquele ano, representava. Afinal, as vendas não tinham as cifras atuais, os aparelhos de reprodução eram mais caros, havia uma maior dificuldade em se adquirir um LP. Daí o interesse da indústria do disco, naquela época, em criar "versões reduzidas" do *long-play*, como o compacto simples (com duas músicas) e o compacto duplo (com quatro).

Para termos uma noção dos custos de produção de um disco, em 1984, Aldir Blanc e Maurício Tapajós gravaram um álbum duplo (que levou o nome da dupla) com 20 canções (destas, nove estavam proibidas), com capa de Mello Menezes; com a participação de 80 músicos, como Radamés Gnatalli, Antonio Adolfo e Marçal; com ilustrações de Jaguar e dos irmãos Paulo e Chico Caruso; textos de Tárík de Souza, Paulo César Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho e com um luxuoso encarte de 24 páginas. O fato é que o disco foi lançado pela SACI, criada em 1977, e que, após vender apenas quatro mil cópias, já tinha todos os custos cobertos.

Voltando a 1975, enquanto a repressão estava a todo vapor, o fundo sonoro era feito pelo "sambão-jóia" de Benito de Paula e seu amigo "Charlie Brown"; do "Pôxa", de Gilson de Souza; e de Agepê (1942-1995) e seu "Moro onde não mora ninguém". Outro grande sucesso foi o samba de Martinho da Vila, "Canta, canta minha gente", que dizia: "Deixa a tristeza pra lá/ Canta forte, canta alto/ Que a vida vai melhorar". Parece que não cantaram alto ou forte o bastante. Era um período em que o chamado "milagre econômico brasileiro" não mudou a situação das classes populares. Como diria o próprio presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985): "A economia vai bem, mas o povo vai mal." E já começava "mal" pelo presidente imposto... No entanto, a economia não ia tão bem assim, a

⁷² O que explica a dificuldade em se encontrar um exemplar, nos sebos ou mesmo entre colecionadores da obra da dupla. A versão em CD foi lançada apenas em 2001 pela BMG/ RCA.

artificialidade trazida pelos empréstimos no exterior e a contenção de qualquer aumento salarial não aumentaram o bolo, como rezava a cartilha "A maravilhosa economia do Dr. Delfim Neto", aquela do "aumentar para depois dividir".

Em pouco tempo, o "milagre econômico" já mostrava que o "santo" não era lá muito democrático, a não ser com os "iluminados" da elite econômica: as empreiteiras, as multinacionais, os latifundiários. A ditadura militar - não só a brasileira - facilitou a entrada das empresas transnacionais no país, contribuindo com a nova configuração do capitalismo, que determinava exatamente o "lugar" dos países pobres nesta nova ordem econômica. E este lugar está bem expresso na crise econômica da década de 1980, quando do comprometimento da riqueza do país no pagamento de juros da dívida externa.

A crise econômica advinda da incompetência e da má fé dos militares e seus asseclas fizeram com que nas eleições parlamentares de 1974 a oposição tivesse uma significativa vitória através dos deputados do MDB. Isto, também, como um claro reflexo da política salarial do governo. Afinal, em 1965, para o trabalhador adquirir uma ração mínima para sua sobrevivência era necessário trabalhar 88 horas e 16 minutos, já em 1974, essa mesma ração passou a ser adquirida em 163 horas e 32 minutos⁷³. Como mostra a canção proibida pela Censura *Cadê o meu, ô meu?*, de 1973, do compositor popular Julinho da Adelaide, morador de uma favela num dos morros cariocas e filho de Dona Adelaide. Na verdade, Julinho era um pseudônimo e um personagem criado por Chico Buarque para driblar e ironizar os censores:

*Cadê o meu?
Cadê o meu, ô meu?
Dizem que você se defendeu
É o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Eu menos vejo o dinheiro
É o verdadeiro "boom"
Tu tá no bem bom
Mas eu vivo sem nenhum.*

Em 1975, a canção "*O mestre-sala dos mares*" foi um outro grande êxito da dupla tanto na voz da Elis quanto na do João Bosco. Este samba-enredo relata a vida de João Cândido (1880-1969), o líder da *Revolta da Chibata*. Segundo o jornalista Fernando

⁷³ Dados do artigo *Salário Mínimo*, separata da *Revista do DIEESE*, de 1979 (MENESES, 1980: 95).

Granato, autor de *O negro da chibata*, o tema da canção foi uma sugestão do cineasta e parceiro da dupla em duas canções⁷⁴, Cláudio Tolomei, que havia feito uma pesquisa sobre a vida de João Cândido e do movimento por ele liderado para realizar um curta-metragem, que não chegou a ser feito.

Assim, temos duas letras da mesma canção: a primeira, aprovada pela Censura depois de muitas negociações e gravada no LP *Caça à raposa*; a segunda, na versão anterior as exigências da Censura. Em itálico, na primeira, e em negrito, na segunda, as mudanças feitas por Aldir na letra. A versão sem cortes foi encontrada no livro *João Cândido*, de Paulo Ricardo de Moraes, e na obra *História da Sociedade Brasileira*, de Francisco Alencar e outros.

O Mestre-sala dos mares

*Há muito tempo,
Nas águas da Guanabara,
O dragão do mar reapareceu,
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu.
Conhecido como o Navegante Negro,
Tinha a dignidade de um mestre-sala
E ao acenar pelo mar, na alegria das regatas,
Foi saudado no porto
Pelas mocinhas francesas,
Jovens polacas e por batalhões de mulatas.
Rubras cascatas
Jorravam das costas dos santos
Entre cantos e chibatas,
Inundando o coração
Do pessoal do porão
Que, a exemplo do feiticeiro,
Gritava então:
Glória aos piratas,
Às mulatas,
Às sereias,
Glória à farofa,
À cachaça,
Às baleias...
Glória a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais.
Salve o Navegante Negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas salve o Navegante Negro*

⁷⁴ Em *Bernardo, o Eremita* e em *Caçador de Esmeralda*.

*Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas faz muito tempo...*

O Almirante Negro

*Há muito tempo,
Nas águas da Guanabara
O dragão do mar reapareceu
Na figura de um **bravo marinheiro**
A quem a história não esqueceu
Conhecido como o **Almirante Negro**
Tinha a dignidade de um mestre-sala
E ao **conduzir** pelo mar, **o seu bloco de fragatas,**
Foi saudado no porto
Pelas mocinhas francesas
Jovens polacas e **um batalhão** de mulatas*

*Rubras cascatas
Jorravam das costas dos **negros**
Pelas pontas das chibatas
Inundando o coração
De toda a tripulação
Que, comandada pelo Almirante,*

*Gritava: **Não!**
Glória aos piratas,
Às mulatas,
Às sereias
Glória à farofa,
À cachaça,
Às baleias...
Glória a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais
Salve o **Almirante Negro**
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas salve
O **Almirante Negro**
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas faz muito tempo...*

O nome da revolta surge da pena aplicada aos marinheiros nas embarcações. Para se ter uma idéia, o escritor e ex-marinheiro Adolfo Caminha (1868-1897), autor de *A Normalista* e de *O Bom Crioulo*, no diário de viagem *No Paiz dos Ianques*, de 1887, relata como se dava a punição:

"Sempre manifestei-me contra esse bárbaro castigo que avilta e corrompe em vez de corrigir. Um castigo de chibata é a cousa mais revoltante que já tenho visto, mormente quando é mandado aplicar por uma autoridade desumana, sem noções do legítimo direito que a cada homem assiste, quem quer que ele seja, soldado ou paria (...) Revoltei-me contra semelhante barbaridade inquisitorial, como quem tem consciência de que está praticando uma ação justa e honrosa. Doía-me por um lado pertencer a uma classe nobre por tantos títulos, é certo, mas em cujo seio era permitido a chibata e, o que é mais, o seu abuso.
(CAMINHA cit. por CAMINHA, 1994: 10)

Este castigo fazia parte da *Companhia Correccional*⁷⁵ que instituiu os castigos e as penas para os supostos erros dos marinheiros. O oitavo artigo era o mais explícito: Pelas faltas que cometessem seriam punidos do seguinte modo: *a) faltas leves: prisão e ferro na solitária, a pão e água, por três dias. b) faltas leves repetidas, idem, por seis dias. c) faltas graves: 25 chibatadas* (MORAES, 2000: 18). Estas leis seriam heranças da Marinha portuguesa e, mais tarde, foi mantida pelos oficiais ingleses no Brasil. Na Inglaterra do século XVIII e de início do século XIX, a Marinha adotava punições ainda mais absurdas: decepavam e afogavam os marujos. Estes castigos acabaram em 1881. Mas, no Brasil, mantinha-se no mesmo período o péssimo tratamento para com os marinheiros. Eles eram recrutados à força e os garotos eram alistados como um castigo, afinal, a idade mínima era 15 anos de idade.

A situação destes marinheiros eram as piores possíveis. Por serem em sua maioria negros, filhos de ex-escravos, eram ainda tratados como tal. Os soldos eram baixíssimos, a comida era péssima, as instalações lembravam os navios negreiros, a maioria era analfabeta e não havia interesse do governo federal em instruí-los. A exemplo destes marinheiros, João Cândido Felisberto também era filho de ex-escravos, que permaneceram na fazenda em que trabalhavam. Nasceu em 1880, num distrito do município de Rio Pardo, no Rio Grande do Sul. Aos dez anos de idade João se atracou com o neto do dono da fazenda e acabou sendo enviado ao almirante Alexandrino de Alencar, amigo do fazendeiro, com quem ficou até ser mandado à Escola de Aprendizes Marinheiros do Rio Grande do Sul. Uma carta de recomendação do almirante ajudaria o menino em inúmeros casos.

⁷⁵ Segue em anexo.

Em 1895, João Cândido muda-se para o Rio de Janeiro, onde é alistado na 40^a Companhia do Corpo de Marinheiros Nacionais. Em 1909, parte para a Inglaterra, no *Benjamin Constant*, para aprender, junto com os outros marujos, o manejo do encouraçado *Minas Gerais* que estava sendo construído naquele país. O Plano Naval aprovado pelo Congresso Nacional em 1904 colocava o Brasil como a terceira potência marítima no mundo, mediante a compra de embarcações inglesas. É algo que lembra o período JK, quando dos grandes investimentos em estradas de rodagem, o que prejudicou estruturalmente o setor de transporte brasileiro. O Brasil - diria sua elite governante - chegava atrasado também nesta "corrida" pelo mar.

O contato com os marinheiros ingleses mostrou o quanto as relações na Marinha brasileira ainda eram escravistas. A revolta contra este tratamento dispensado aos marinheiros e às suas condições de trabalho foi sendo direcionada à organização de um movimento geral destes trabalhadores no Rio de Janeiro. Como era possível ser a terceira potência marítima e ter aquele tratamento? No dia 22 de novembro de 1910, viria o estopim da revolta, ou seja, a pena de 250 chibatadas⁷⁶ aplicada ao marinheiro Marcelino Rodrigues Menezes. Ele feriu a navalhadas um cabo por este ter denunciado sua tentativa de introduzir duas garrafas de cachaça ("glória à farofa, à cachaça...") no navio *Minas Gerais*. Este fato precipitou o movimento organizado por João Cândido, por Francisco Dias Martins, conhecido como "Mão Negra" (considerado o mais culto e por isso redator dos documentos) e por Ricardo Freitas.

Assim, no dia 22 de novembro de 1910 tem início a revolta dos marinheiros contra a chibata, por melhores soldos, alimentação, instrução, condições de trabalho e pela anistia. De posse dos navios *Minas Gerais*, *Bahia*, *São Paulo* e do *Deodoro*, os marinheiros ameaçam a cidade do Rio de Janeiro sob as miras dos canhões. Um primeiro tiro de aviso alerta o presidente recém empossado Hermes da Fonseca que, então, assistia a ópera *Taunhauser*, de Richard Wagner (1813-1883). Em outro local, um grupo de oficiais do navio de guerra português *Adamastor*⁷⁷ eram homenageados pelo dono do jornal *O Paiz*. Os rebeldes somavam 2.379 homens contra 2.630 governistas. Por meio do rádio, os

⁷⁶ "Pelas pontas das chibatadas", como diz a letra original da canção, era possível encontrar lâminas que causavam mais estragos e mais dor no castigado.

⁷⁷ Navio conhecido dos brasileiros, como transparece no conhecido samba de Noel Rosa, *Com que roupa?*, de 1930: "Seu português agora deu o fora/ Já foi-se embora/ e levou seu capital/ Esqueceu quem tanto/ amou outrora/ foi no Adamastor pra Portugal."

marinheiros mandam a primeira mensagem: "*Não queremos a volta da chibata. Isso pedimos ao presidente da República, ao ministro da Marinha. Queremos resposta já e já. Caso não tenhamos, bombardearemos a cidade e navios que não se revoltarem. Assinado: guarnições Minas, São Paulo e Bahia*" (GRANATO, 2000: 49). Se o governo se deleitava com a ópera, alguns dos marinheiros do *Minas Gerais* aguardavam a resposta ouvindo maxixe ao som de uma charanga dos oficiais.

Na revolta foram mortos quatro oficiais e dois marinheiros. Um dos tiros de canhão disparado contra instalações militares acabou matando duas crianças numa casa próxima. Diante destas mortes, os marinheiros mandam um primeiro emissário ao presidente, que dizia: "*Pedimos o perdão pela falta que praticamos, levados pela alucinação a que chegamos, pelos castigos bárbaros que recebemos, todos os dias, e a posição desesperada a que nos colocaram (...)*" (GRANATO, 2000: 56). Outras comunicações se seguiram, desta vez mais ameaçadoras, o que levou o governo a aceitar as exigências dos marinheiros e levar o Senado e o Congresso Nacional a aprovarem, a toque de caixa, a anistia⁷⁸ aos marinheiros em 25 de novembro de 1911. A revolta colocou João Cândido em destaque na imprensa que o chamava de "Almirante Negro", até mesmo pela habilidade com que este pilotava o *Minas Gerais*.

O fato é que a anistia não durou três dias. Já no dia 28 de novembro, o Decreto 8.400⁷⁹ autorizava a exclusão de marinheiros "inconvenientes à disciplina". Assim, no dia 04 de dezembro, 22 marinheiros são presos e mandados para a Ilha das Cobras. Ali estoura outra revolta que, segundo setores da imprensa e da oposição, teria sido arquitetada pelo próprio Governo para poder instalar o *estado de sítio* no país, como o fez. Assim, centenas de marinheiros e simpatizantes da revolta da chibata são presos. João Cândido e mais dezessete companheiros são jogados numa solitária na Ilha das Cobras. Na cela não havia ventilação e a pretexto de limpá-la foi jogada uma solução com água e cal virgem. Com o calor, a água evaporou e a cal sufocou os presos. No dia seguinte, só permaneciam vivos João Cândido e João Avelino. O médico se recusou a assinar o falso atestado de óbito que colocava como *causa mortis* "insolação". A história se repete, como aconteceu mais tarde

⁷⁸ Segue em anexo o projeto aprovado.

⁷⁹ Segue em anexo o decreto na íntegra.

nas mortes de Vladimir Herzog (1937-1975) e de Manoel Fiel Filho (1927-1976), além de outras que a história oficial esconde.

João Cândido, em estado de choque, foi levado para o Hospital de Alienados, na Praia Vermelha, sob o pretexto de estar com "astenia cerebral, com melancolia e episódios delirantes", laudo rebatido pela Junta Médica que o considerou saudável. Dali foi mandado novamente para a mesma cela na Ilha das Cobras. Enquanto isso, dezenas de outros marinheiros foram enviados no navio *Satélite* para o Acre. No caminho, alguns foram executados e outros foram sendo deixados como escravos no percurso. Vários deles morreram no trabalho semi-escravo da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Além disso, entre eles estavam servidores públicos e 44 detentas que foram ao longo do caminho sendo colocadas na prostituição, inclusive como escravas.

É desta história e desta gente que fala a canção *O Mestre-sala dos mares. A Belle Époque* que encantava a elite carioca não se comparava à situação do grosso da população mais pobre jogada nos morros pelas "reformas" do prefeito Pereira Passos (1836-1913). Quanto à elite, as *mulheres usavam seda e perfumes importados de Paris. Os homens preferiam o fraque, sobrecasaca e cartola. As casas de chá e flores abrigavam a elegante intelectualidade literária. A boêmia tinha seu auge no Cabaré Mignon, com belas francesas e polacas* (MORAES, 2000: 16).

Depois da revolta, João Cândido foi afastado da Marinha. Não conseguia permanecer nos empregos que arrumava, por duas vezes foi demitido por ordem direta de um comandante. Por isso trabalhou como pescador e como carregador de peixes na Praça XV, no Rio de Janeiro, até os 80 anos de idade quando conseguiu uma minguada aposentadoria pelo Rio Grande do Sul. Foi ao longo da vida sendo procurado por diferentes grupos políticos. Foi preso em 1930 por participar de reuniões entre grupos de esquerda. Porém, chegou também a atuar no Integralismo; foi convidado a trabalhar na polícia durante o governo Vargas, o que não aceitou; foi procurado pelos marinheiros, em 1964, para participar de um movimento contra o governo. Apesar dos diferentes matizes ideológicos que cruzaram a vida de João Cândido, ao que parece, ele nunca se encantou de fato com a "esquerda" ou com a "direita". Suas preocupações advinham de questões de ordem mais prática, como foi na sua luta dentro da Marinha.

A Revolta da Chibata e João Cândido viraram assuntos proibidos na história brasileira e, em especial, no interior da Marinha. Já em 1912, começa a perseguição à memória da revolta. O filme *A Vida de João Cândido* foi proibido e hoje não se encontra qualquer vestígio das imagens. Em 1910, Paulino Botelho produziu dois documentários: *A Revolta da Esquadra* e *A Revolta dos Marinheiros*, ambos exibidos e também desaparecidos (MORENO, 1989: 36). Em 1934, depois de escrever matérias sobre a revolta, o jornalista Aparício Torelly (1895-1971), conhecido como *Barão de Itararé*, foi *seqüestrado por oficiais da marinha e conduzido para a Barra da Tijuca, onde sofreu vexames. Foi por isto, certamente, que o "Barão" mandou escrever na porta da redação: "Entre sem bater!"* (MOREL, 1979: 45).

A "memória dos vencidos" vem sendo relegada e ocultada pela história oficial, pelo menos, até as décadas de 1960 e 1970, quando uma guinada na historiografia recupera a trajetória de grupos alijados do poder e de participação política e econômica no país. É interessante notar como esta visão da dupla coincidia com a história social e cultural mais recorrente a partir de então. Esta ocultação da história do vencido foi facilitada pelo longo período de ditadura por que passou o país no século XX: 1930 - 1945 (por mais que se enfatize o advento do *Estado Novo*, o poder foi conquistado e mantido à força já em 1930) e 1964 - 1984, ou seja, em cem anos foram trinta e cinco anos de ditadura, sem contar os períodos governados por estado de sítio e por grupos políticos advindos do coronelismo e do voto de cabresto.

Com o fim da ditadura militar e com a canção da dupla, João Cândido voltou a ser assunto. Em 1985, a escola de samba *União da Ilha* teve como enredo: *Um herói, uma canção, um enredo*, em que os compositores Aurinho, Didi e Aritana recuperam a Revolta da Chibata e a trajetória de João Cândido. O samba-enredo lembra ainda a própria canção da dupla e de sua intérprete: *"Taí, Elis, taí / Olha o feiticeiro negro na Sapucaí"* (MOURA, 1986: 88). Em 1987, foi realizado outro curta-metragem, *João Cândido o Almirante Negro*, de Emiliano Ribeiro. Unindo documentário e ficção, o filme resgata o evento e, no final, cita a canção *O Mestre-sala dos Mares*.

O Departamento de Censura convocou a dupla para esclarecer o porquê do resgate do assunto proibido. E, segundo Granato, teria Aldir Blanc declarado: *"Não me esqueço até hoje das vezes que fui tentar livrar a música da censura (...) Havia aquela coisa de cabide*

de emprego e eu tinha que passar por, no mínimo, três burocratas até ser atendido pela pessoa que realmente decidiria sobre a música." Numa outra ocasião, Aldir lembra de um dos censores: *"Ele não podia ouvir falar em músico brasileiro e tanta raiva tinha um motivo: dizia que seu filho ficava rebolando em casa como o cantor Ney Matogrosso e ele detestava isso"* (GRANATO, 2000: 137).

A obra mais importante sobre esta revolta e João Cândido é *A Revolta da Chibata*, publicada em 1958, de Edmar Morel (1912-1988), jornalista que ficou amigo de João na década de 1950 e que conviveu com este até sua morte em 06 de dezembro de 1969. Apesar de João falecer em decorrência de um câncer, o médico se recusou a fornecer o atestado de óbito, sendo o corpo, estranhamente, levado ao *Instituto Médico Legal* para autópsia. À tarde, o corpo foi enterrado no cemitério do Caju, como descreve Edmar Morel, presente no enterro, com a presença de conselheiros da *Associação Brasileira de Imprensa*, dos filhos e netos, mas:

O morto ainda preocupava. Lá estavam quatro tiras, com máquinas fotográficas e um carro da Rádio Patrulha. Duas breves orações. O reverendo pediu a paz para um homem que, em 60 anos de sua vida, depois da revolta de 1910, jamais conheceu a tranqüilidade e a fartura (...) Vieram as notícias dos jornais. Nunca um herói da ralé, sem eira nem beira, foi tão chorado. (MOREL, 1979: 256)

Este líder popular chegou a ser tratado como louco pelo Governo, a exemplo de Antonio Conselheiro (1830-1897), mas na música é reconhecido como herói: *"há muito tempo/ nas águas da Guanabara/ o dragão do mar reapareceu/ na figura de um bravo feiticeiro/ a quem a história não esqueceu."* O "Dragão do Mar" é citado por Morel, como *o rude jangadeiro Francisco José do Nascimento, que fechou o porto de Fortaleza ao tráfico de escravos, em 1884* (MOREL, 1979: 43). A preocupação com a memória dos vencidos é uma constante, retomando, *"entre cantos e chibatas"*, a *"glória de todas as lutas inglórias/ que através da nossa história/ não esquecemos jamais."* Nessa música, as prostitutas - tão comuns em áreas portuárias do Brasil - são retratadas como *"mocinhas francesas"*, esse fato denota a sensibilidade de Aldir Blanc ao compor a letra, seus olhos captam a realidade das pessoas mais humildes: *"Essas canções nasceram da atenta observação crítica da*

realidade, do viver e questionar o cotidiano, retirando daí novas impressões a respeito do mundo das pessoas.” (História da MPB,1982)

A dupla traz à tona uma outra questão: além de ser oriundo das classes populares, ele era ainda negro. Este dado foi um complicador a mais na sua prisão e na perseguição que sofreu por toda a vida. Não era possível para a oficialidade, para o Governo e para a história oficial aceitar que um "negro" liderasse uma revolta, que comandasse com maestria um dos navios mais modernos da época e que mantivesse a capital do país em suas mãos. A censura à letra de *O Mestre-sala dos Mares* viria também daí, como conta o próprio Aldir Blanc, depois de uma última conversa com os censores: "*O cara chegou com a letra na mão e me disse: o que tá pegando mais não é o lado político e sim a questão da exaltação da raça, porque essa música faz uma tremenda apologia ao negro*" (GRANATO, 2000: 138).

Não há lugar mais propenso a este tipo de declaração do que as Forças Armadas. Ela não só reflete o racismo presente na nossa sociedade como o potencializa na medida em que é rara a ascensão militar de um negro. Chamar João Cândido de "Almirante Negro" era uma ofensa em 1910, como não foi diferente em 1974. O tempo cronológico não reflete as permanências que encontramos ao longo da história. Ainda hoje, percebe-se uma desconfiança e um desprezo por negros que ascenderam socialmente. E a música foi um dos veículos que teriam possibilitado - claro que a um número reduzido de pessoas - esta ascensão.

A canção *O Mestre-sala dos Mares*⁸⁰ foi composta com a estrutura de um samba-enredo, nesse sentido, com uma música mais alegre, com um tom em *Mi maior* (E). A interpretação vocal de João Bosco foi acompanhada no refrão por um coro, o que a relaciona ainda mais com o samba-enredo. Trazia, ainda, em sua literalidade, uma narrativa sobre um tema nacional, algo que as escolas de samba começaram a fazer, em parte, após a influência do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, do governo Vargas, que passou a exigir que fossem recuperados os "grandes temas nacionais", como o Descobrimento, a Independência, a Inconfidência, a Abolição, entre outros, que contribuiriam na suposta formação de um caráter nacional. Assim, ao tematizar a revolta, a

⁸⁰ A canção foi retomada em 1994, com o samba *Flores em vida*, composta por Moacyr Luz e Aldir, numa homenagem ao sambista Nelson Sargento: "Sargento apenas no apelido/ guerreiro negro dos Palmares/ Nelson é o Mestre Sala dos Mares/ Singrando as águas da Baía".

dupla utiliza o mesmo tipo de exaltação, só que subvertendo uma das características do gênero, pois traz à tona uma "outra história". Nesse sentido, a canção conseguiu levar a muitas pessoas⁸¹ uma história que pouca gente conhecia, por mais que muitos devam ter pensado se tratar de uma ficção.

Não era a primeira vez que se proibia uma canção que envolvia a Marinha. Na década de 1960, o samba *Tamandaré*, de Chico Buarque, foi censurado por "ridicularizar", segundo a censura, o Almirante Tamandaré (1807-1897), homenageado na nota de um cruzeiro, totalmente desvalorizada pela inflação: "Pois é, Tamandaré/ A maré não tá boa/ Vai virar a canoa/ E este mar não dá pé, Tamandaré/ Cadê as batalhas/ Cadê as medalhas/ Cadê a nobreza (...)". Esta música acabou sendo gravada mais tarde.

A Censura tinha como um dos alvos preferidos a canção popular. No mesmo disco *Caça à Raposa*, a dupla manda um recado *buarquiano* por meio do samba:

Casa de Marimbondo

Meu samba é casa de marimbondo:
Tem sempre enxame pra quem mexer.
Não sabe com quem está falando,
Nem quer saber, nem quer saber, nem quer saber.
Tem gente aí que acha
Que samba é contravenção.
Eu saco bem o tipo
E sou de opinião
Que nego que acredita
Que sempre tá com a razão.
Meu samba sempre diz:
Essa não! essa não! essa não!
Se o morro fica fazendo média
E aceitando a situação,
Meu samba chega e, de cara feia,
Dá decisão, dá decisão, dá decisão.

Esta canção pode ser vista tanto como uma crítica a certo preconceito contra o samba, quanto uma crítica à ditadura militar e a Censura. Se falar do negro era enaltecer a raça e, portanto, algo proibido, o samba também seria um tabu pela sua nítida relação com a

⁸¹ Segundo MORAES (2000), a canção teria sido responsável pela venda de mais de 400 mil cópias dos discos em que foi incluída.

negritude. E o samba marca profundamente a obra da dupla, mais do que isso, o eu lírico, por vezes, se expressa pelo homem comum que pode ser encontrado em qualquer canto do país. Aldir Blanc revela de onde vem a "inspiração" para a elaboração da imagem deste "brasileiro comum":

"O cidadão comum não é produto da minha pretensa criatividade. Pode ser encontrado, graças a Deus e ao Diabo, em cada esquina, em cada boteco, espoliado no país inteiro pelos patifes de sempre. O verdadeiro milagre pátrio é a renovação inesgotável do humor em, nossa cultura popular, apesar da violência e da estupidez dos poderosos. Faço letra de música porque não sei fazer outra coisa, faço letra de música desde menino. E tenho, sim, a pretensão, que considero sagrada, embora não seja religioso, de emprestar minha voz aos que são amordaçados por injunções políticas impostas de cima para baixo."
(REVISTA E, 1999: 10)

Em *Casa de Marimbondo*, a dupla lembra do poder da palavra, da música, da coletividade, afinal, um "enxame", mais do que um marimbondo, pode não aceitar "a situação" e "dar decisão". É um samba pra cima, novamente com um arranjo de Cesar Camargo Mariano que privilegia a estrutura do samba: o compasso, os instrumentos percussivos mais característicos, apesar de trazer um som mais suingado pelos solos do teclado e do baixo. A exemplo deste samba, temos uma outra canção, de 1977, desta vez mais explícita:

Plataforma

não põe corda no meu bloco,
não vem com teu carro-chefe,
não dá ordem ao pessoal.
não traz lema nem divisa
que a gente não precisa
que organizem nosso carnaval.
não sou candidato a nada,
meu negócio é madrugada
mas meu coração não se conforma.
o meu peito é do contra
e por isso mete bronca
nesse samba-plataforma:

por um bloco
que derrube esse coreto,
por passistas a vontade
que não dancem o minueto,

por um bloco
sem bandeira ou fingimento
que balance abagunçe
o desfile e o julgamento,

por um bloco
que aumente o movimento,
que sacuda e arrebente
o cordão de isolamento.

Esta canção, antes de ser um manifesto, digamos assim, é uma celebração à alegria, à liberdade, ao carnaval e a todo o clima de euforia que lhe é peculiar. Afinal, trata-se de uma manifestação popular coletiva, como deixa antever a canção: *bloco, pessoal, gente*. O arranjo, a melodia, o compasso, têm uma cadência que nos leva a um desfile, uma marcha carnavalesca, que nos impulsiona à frente, um avançar que exige um caminho livre para que haja "passistas a vontade". Este samba começa com um solo de violão de João Bosco que lembra as antigas serestas em que o violão se sobrepunha aos outros instrumentos. Porém, aqui, o violão não está sozinho, contando com um arranjo de percussão, cavaco, bateria e um coro.

Assim como o carnaval e seus blocos necessitam de uma avenida livre, sem *cordão de isolamento*, também o país necessitava desta liberdade. Esse coletivo expresso na canção, a exemplo do "enxame de marimbondo", é colocado como necessário para acabar com o governo de exceção que cerceia a liberdade: *corda, ordem, lema, divisa, carro-chefe, organizem, coreto e cordão de isolamento*. Todas estas palavras remetem à repressão ou as suas formas de controle características, além de lembrarem os militares, como em *divisa*, sinal da patente de um militar.

Este samba, além de reportar ao Carnaval, também lembra um processo eleitoral (*samba-plataforma*) e suas fases características: *plataforma, candidato, bloco, do contra*. E, mesmo para esta outra versão, os autores mandam o mesmo recado: a força do coletivo e não da divisão expressa nas *bandeiras* e em quem dança o *minueto*, que, além de menos coletivo, também é uma dança comum à nobreza. O popular novamente é expresso na construção poética. Afinal, o eu lírico não é *candidato à nada*, mas um boêmio: "meu negócio é madrugada". A exemplo de inúmeras canções da dupla, há uma valorização de certa malandragem que remonta aos sambas de Wilson Batista (1913-1968). A linguagem mais coloquial (*abagunçe, mete bronca* e, no final, apesar de não constar no encarte: "não põe no meu") remete ao boêmio que não aceita a situação (os seguidos advérbios *nãos*), a repressão, o controle, e não se *conforma*.

Toda a luta pelo direito autoral, que possibilitava a independência econômica destes trabalhadores da música, é aludida por meio da canção *Galos de briga*. Mais do que isso, também refletia uma crítica à ditadura militar. Sua composição é contemporânea à *Revolução dos Cravos*, movimento militar que reuniu jovens oficiais das Forças Armadas,

em Portugal, que derrubou a ditadura fascista iniciada por António de Oliveira Salazar (1889-1970) e continuada por Marcello Caetano (1906-1980) e que já durava 48 anos. O movimento tomou o poder em 25 de abril de 1974 e os "cravos" vêm das flores recebidas pelos soldados que, para poderem comer, colocaram-nas no cano das armas, atos registrados pelas fotos tiradas e divulgadas pelos jornalistas popularizaram o gesto.

Como a canção foi gravada em 1976, é possível que tenha alguma relação com a revolução em Portugal, a começar pelo fato de ter sido composta como um fado, gênero musical característico português.

Galos de briga

*Cristas de incêndio crispadas,
Cristais do fogo de espadas,
Cristas de luz suicida,
Lúcidas de sangue futuro.
Cristas crismadas em rubro;
Não rubro rosa assustada,
De rosa estufa, canteiro,
Mas rubro vinho maduro,*

*Rubro capa, bandarilha,
Rosa atirada ao toureiro.
Não o rubrancor da vergonha,
Mas os rubros de ataduras,
O rubro das brigas duras
Dos galos de fogo puro,
Rubro gengivas de ódio
Antes das manchas no muro.*

O primeiro dado que chama a atenção é a beleza do texto. Um outro, seria o estilo. Nele, as fricativas dão seu efeito característico, como o "r" e seu som de uma rinha, da raiva, do ralhar, do atrito. O "v" também reforça este efeito além de remeter à violência, ao verter do sangue. O "s", bem mais presente, dá uma movimentação ao enredo, além de reproduzir o som do fogo consumindo. São elencadas uma série de palavras que remetem ao vermelho e, ao mesmo tempo, ao calor: *incêndio, fogo, luz, sangue, vinho*. Outras reforçam o vermelho: *rosa, rubrancor, rubro, toureiro, vergonha, gengivas*.

Segundo MENESES (1982), é possível relacionar o galo como *o anunciador da aurora libertadora das trevas, e, além disso, como representativo da pulsão sexual* (p. 78). Todos estes significados implícitos apontam para imagens duras, tristes e de violência, como é a briga de galo, onde, de antemão, já se sabe que um dos dois galos sai morto: *lúcidas de sangue futuro*. Se ocultássemos o título, só saberíamos tratar-se de uma briga de galo nos três últimos versos. E, toda aquela movimentação descrita (na *luz*, na *capa*, no *toureiro*, nas *brigas duras*), só poderia acontecer *antes das manchas no muro*.

A canção é um fado e se inicia com um solo de guitarra portuguesa e a base do violão de João Bosco. Ela mantém a estrutura do fado até o final do quarto verso, quando entra um trabalho percussivo ligado à música espanhola, sugerida pelas castanholas e pelo dedilhado do violão. A Espanha, desta forma, é também lembrada no trecho: "rubro capa, bandarilha/ rosa atirada ao toureiro". Nesse sentido, poderia haver também uma relação com a ditadura do general Francisco Franco (1892-1975), na Espanha, no poder entre 1936 e 1975, ano de sua morte, já tão tarde. O fado que é retomado no solo final da canção é um gênero de canção muito triste e fatalista, e teria surgido de influências musicais brasileiras, quando da volta da corte de D. João VI para Portugal, em 1821.

Outra canção de crítica ao regime militar é *Patrulhando (Masmorra)*, em parceria com Paulo Emílio, muito mais explícita que as outras composições.

Patrulhando (Masmorra)

*Noites assim, de março ou abril,
noite febril, noite-inquisição, grillhão,
negra visão, negro capuz.
Noites assim e o sangue escorrer
por esse chão, poço-escuridão, sair
dessa masmorra nessa sangria,
andar por aí os mortos daqui,
medrar os jardins, corar os jasmims,
depois estancar.*

O título é sugestivo, afinal remete às discussões entre os artistas quanto às "patrulhas ideológicas" que, em tese, cobravam uma postura mais ideológica e de oposição à ditadura militar. O termo foi trazido ao debate pelo cineasta Cacá Diegues, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, de 31 de agosto de 1978. Aliás, os que não admitiam esta interferência política eram taxados de turma *Odara*, ou seja, alheios aos problemas do Brasil. Esta discussão, por sua vez, acabou servindo até mesmo para a ditadura, na hora de apontar os "inimigos do país".

Na verdade, é difícil imaginar um trabalho que não tenha um determinado sentido político, que seja neutro. Numa entrevista aos pesquisadores Carlos Pereira e Heloisa B. de Hollanda, em 1979, Aldir Blanc coloca a assertiva: "*Eu discuto até mesmo a precisão desse*

termo... isto é se realmente o que uma patrulha faz é um patrulhamento ideológico e se a Patrulha Odara não traz dentro dela, também uma ideologia de patrulhamento (...) ". Sobre a "produção Odara", ele opina: *"São pessoas, às vezes, com um sentido mais aguçado de fazer política mesmo do que os pretensos políticos da área ideológica (...) o pouco que vi da área odara é política o tempo todo, depois vão para o jornal e dizem que não gostam de política"* (PEREIRA, 1980: 119).

Neste caso, a obra da dupla Bosco/ Blanc seria também enquadrada como um trabalho "político", de forma pejorativa. Não é à toa, como diria o próprio Aldir, que cantoras identificadas com a "turma odara", não tivessem gravado naquele período nenhuma canção deles. Nesse sentido, haveria aí - a exemplo daqueles que cobravam um engajamento dos artistas - uma "idéia fixa". Afinal, passa a se enquadrar qualquer trabalho de cunho mais marcadamente político como de "qualidade duvidosa", como se bastasse o fato de se tratar de canções mais engajadas, para que elas não pudessem ser belas e fruto de um processo altamente criativo.

Em *Patrulhando (Masmorra)*, há uma referência explícita a todo o clima de terror instaurado pelo golpe de 64. Esta canção parece reforçar as composições anteriores que criticavam a situação, como que mostrando a gravidade do que passou a acontecer depois do 31 de março de 1964 (*noites assim, de março ou abril*). Novamente a imagem do sangue e do vermelho é usada para caracterizar a violência: *febril, sangue, sangria, corar, estancar*, bem como a idéia da escuridão, como representativa dos porões da ditadura e das atrocidades ali praticadas: *noites, noite-inquisição, negra visão, negro capuz, poço-escuridão e masmorra*, lembrando todo um aparato para coibir a oposição por meio do medo da tortura: que faz tremer, *andar por ai os mortos daqui, corar, sangrar e depois estancar*. Esta canção faz parte do disco *Linha de Passe*, de 1979, o mesmo de *O bêbado e a equilibrista*. Ao comparar as duas canções, percebe-se como os autores conseguem trabalhar com linguagens e estilos totalmente diversos a partir de um mesmo tema.

Esta canção faz um intertexto com *Patrulhando (Mara)*, do lado A, do mesmo disco *Linha de Passe*, composta pelos mesmos autores.

Patrulhando (Mara)

*Mara manhã
no meu tersol
a luz do sol
Mara o mar verão
daí
o sutiã
você raiban
tanga de elanca
âncora em Mara
ai, Iansã, tara*

*de óleo sultan
odara
ô, na bandeja
loura cerveja
mareja mais
que o Aquibadã
que a própria manhã
que a luz do sol
que a dor
no tersol.*

Ambas têm a mesma música, só que na segunda, um arranjo de sax e uma letra de caráter mais romântico (um amor em dia de sol) dão um sentido totalmente diferente. Uma falando do dia (*sol, luz, raiban*) e outra da noite; uma do mar (*tanga, âncora, Iansã, mareja*) e de *Mara*, a outra de *masmorra*. Talvez a explicação estivesse também no trecho "Ai, Iansã, tara/ de óleo sultan/ odara". Seria uma crítica ao debate sobre as patrulhas? Ambas são cantadas de forma muito pausada, diferente das outras músicas que compõem o disco. Assim, em *Patrulhando (Masmorra)*, têm-se a impressão de uma noite que não se acaba, como uma tortura e sua lentidão. As palavras são cantadas acentuando-se sua divisão silábica, assim temos *mas-morra*, ou como transparece mais claramente em *in-qui-si-ção* ou em *es-cu-ri-dão*.

Não há como falar da dupla sem se reportar à Censura. Esta teve uma atuação maior após a decretação do Ato Institucional n.º 5, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, que representou um maior endurecimento do regime militar:

Só em 1969, o primeiro ano do AI-5, foram censurados dez filmes e cinquenta peças teatrais, segundo o então chefe do Serviço de Censura e de Diversões Públicas (...) Em alguns casos, a proibição era total. Vedava-se a encenação de espetáculos, a exibição de filmes e a divulgação de canções. Em outros, extirpavam-se frases, situações, personagens, estrofes (...) A repressão às atividades artísticas foi proporcional à sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de idéias libertárias, bem como ao prestígio público desses artistas. (ALMEIDA, 1998: 341)

Esta censura à produção artística foi se institucionalizando a tal ponto que chegou a se introyetar na mente de seus produtores. Aliás, foi também naturalizada junto a toda a população. Afinal, quem não se lembra daqueles certificados presentes antes de cada programação de TV? Eles vinham com o nome do programa, a faixa etária autorizada a assisti-lo, um "aprovado" e, as vezes, uma faixa verde no meio do documento. Ou ainda, as canções que vinham marcadas nos discos como "proibida a radioteledifusão e execução pública da música tal..." Algumas das exigências da Censura sobreviveram até fins da década de 1980 e, atualmente, voltaram a ser discutidas junto aos meios de comunicação.

A Censura à imprensa também foi rígida e o controle chegou ao ponto de proibir não apenas a divulgação de casos relacionados à política, como também problemas que afligiam a população como fome, arrocho salarial, desemprego, ou seja, tudo o que colocava em xeque o "Brasil grande". Os censores chegavam a proibir a divulgação das altas temperaturas do verão carioca para não espantar turistas europeus. Era como dizia o jornalista Sérgio Porto (1923-1968) um verdadeiro FEBEAPÁ - Festival de besteiras que assola o país, livro lançado em 1967. O humorista Stanislaw Ponte Preta, seu pseudônimo, ridicularizava os responsáveis pelo "festival", como o presidente: "a dupla caipira Costa e Silva" (1902-1969). Um nome que seria bem atual nos nossos tempos de música "sertaneja".

Até 1968, a Censura era regida pelo Decreto n. 20493, de 1946, que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ligado ao Ministério da Justiça. Somente com a Constituição imposta ao país em 1967 que foi criada uma Censura federal, com um método único para todo o país. Com o AI-5, a censura política tornou-se a razão de ser dos censores. Nos seus dez anos de existência, *o ato deixou um saldo de cerca de 500 filmes e 450 peças interditadas, 200 livros proibidos, dezenas de programas de rádio e televisão e mais de mil letras de música censuradas* (SOUZA, 1984: 142).

A repressão à canção engajada, de crítica social, não foi feita somente no Brasil. Como boa parte dos países latino-americanos vivia sob ditaduras militares, a censura era uma constante em quase todo o continente. Havia, na América Latina um "intercâmbio cultural militar", altamente "qualificado", que impedia que certas músicas circulassem pela região. Por exemplo, as canções chilenas de Violeta Parra (1917-1967) e de Victor Jara (1932-1973), assassinado pela ditadura no Chile; as canções da argentina Mercedes Sosa,

dos cubanos Silvio Rodríguez e Pablo Milanés. Em 1978, por exemplo, Elis Regina se recusou a cantar na Argentina enquanto seu disco *Falso Brillhante* não fosse liberado pela censura daquele país, proibido por causa da canção *Gracias a la vida*, de Violeta Parra. Até mesmo as terras dos nossos "descobridores", Portugal e Espanha, padeciam do mesmo mal. O trecho abaixo pode ser aplicado a qualquer um destes países:

" Algumas canções se fazem, também, para denunciar a repressão policial, a maneira como se atenta contra as liberdades elementares dos cidadãos, como se cala com a prisão e a tortura a voz dos que resistem (...) Os textos que se cantavam eram observados à lupa pelos censores, truncados ou vetados na íntegra. Mesmo assim, muita coisa oportuna se acabou por dizer, por sugerir, por esboçar nas entrelinhas. A metáfora iludiu muitas vezes a vigilância dos censores, fazendo com que algumas canções conseguissem escapar à tesoura e ao lápis azul". (LETRIA, 1978: 43,57)

Não seria difícil atribuímos o texto acima a um brasileiro, afinal tudo o que foi relatado guarda total semelhança com o que se viveu aqui no Brasil. Este texto, na verdade, é de um músico e pesquisador português. A canção política era tão divulgada naquele período, meados da década de 1970, que chegaram a ser realizados festivais internacionais de "canção política" na República Democrática Alemã, na Bulgária, na União Soviética e na Itália. É claro que o termo é muito genérico, já que poderia se questionar qual a diferença entre a política e a não política. Em todo caso, estas canções são mais relacionadas ao período Pós-guerra e, em especial, nas décadas de 60 e 70. Contudo, podemos voltar um pouco no início do século.

No mesmo ano em que a Revolta da Chibata abalava o governo brasileiro, nos EUA, um sindicalista sueco, radicado naquele país, conhecido como Joe Hill (1877-1915), afirmava: "um panfleto, por melhor que seja, nunca é lido mais do que uma vez, mas uma canção é memorizada e repetida vez após vez" (HILL, 1999: 130). Ele as chamava de "canções proletárias" e em sua canção Last Will (Último Testamento), ironizava o hino do Exército de Salvação, que tanto apregoava a submissão dos operários:

"Vocês comerão, em futuro próximo,
Naquela gloriosa terra acima dos céus;
Trabalhem e rezem, vivam de feno,
Vocês ganharão torta no céu quando morrerem (...)"

Em 1914, foi acusado de assassinato e, mesmo sem provas, foi condenado à morte, sendo fuzilado em 1915. Este tipo de música, nos EUA, só seria novamente valorizada partir de 1960, com as baladas populares em forma de protesto, como as composições de Bob Dylan. No Brasil, este movimento surgiria no mesmo período. Contudo, a história da música popular brasileira está repleta de canções⁸² que denunciam as condições de vida da população, os escândalos que envolviam a elite política, isto sem contar as inúmeras canções que não foram preservadas. No Brasil, no final da década de 1960, esta canção de protesto, de caráter mais panfletário, vai sendo abandonada. No seu lugar, as canções passam a denunciar o autoritarismo e os problemas nacionais, desta vez, com uma preocupação também com a música e não apenas com a letra. Os compositores que se lançam nesta empreitada vão sofrer por mais de uma década com o controle de sua produção.

Para termos uma idéia deste cerceamento, com a abertura dos arquivos do DOPS - Departamento de Polícia Política e Social, foram encontradas inúmeras fichas de compositores e intérpretes da MPB. Por exemplo, durante um show de Gonzaguinha, na Universidade Federal Fluminense, em 1975, o músico foi fichado por policiais à paisana. Um relatório assinado por um dos chefes de setor, Henrique de Sousa Guimarães, dizia: *"Em relação ao espetáculo propriamente dito, há que se ressaltar o procedimento do cantor Luiz Gonzaga Jr., o qual por meio de metáforas, ironicamente, durante todo o seu tempo, criticou a Revolução de 31 de março de 1964. O que me cumpre informar. Niterói, 15 de outubro de 1975"*. Certamente que Gonzaguinha não foi o único, e isso foi muito mais grave em relação aos que se envolveram em grupos armados de resistência.

No arquivo do DOPS do Paraná, encontramos uma curiosa ficha de João Bosco, de 19.04.1977, em que aparece um relatório sobre sua participação numa semana de calouros numa Universidade. Segundo o informante, João Bosco: "Comparou a Democracia com um cabaré (...) pois este é o sustentáculo da Democracia, pois é ainda o único lugar onde se vai de livre e espontânea vontade".⁸³ A documentação dos DOPS é um outro rico manancial

⁸² Um exemplo é a canção *Cabide de Molambo*, de 1917, composta por João da Baiana (1887-1974): *"Meu Deus, eu ando/ com o sapato furado, tenho a mania/ de andar engravatado/ A minha cama é um pedaço de esteira (...). O meu chapéu foi de um pobre surdo e mudo/ As botinas foi de um velho de Canudos (...)"* In: NOVA História da Música Popular Brasileira. *Donga e os primitivos*. 2 ed. – rev. e ampliada. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 33 rpm, stereo, nº HMPB-36.

⁸³ Arquivo do DOPS/PR, Fichário Individual, nº 05451.

para se entender o grau de controle exercido junto à sociedade. Nestes documentos podemos identificar que a ação censória/repressiva não se resumia aos músicos inseridos na indústria cultural, mas também a outros anônimos, como os participantes de festivais em escolas e bairros, músicos de inserção mais local. São inúmeras fichas individuais, processos, relatórios e depoimentos que envolvem músicos e que se traduzem num rico material a ser explorado pelos historiadores.

Apesar da ação censória, é óbvio que os dois Carlos, Marighella (1911-1969) e Lamarca (1937-1971), preocupavam muito mais os órgãos de repressão do que as canções engajadas. Não obstante, nem por isso deixaram de ser cortadas e proibidas. Paulo César Pinheiro afirmou, numa entrevista para um programa de TV⁸⁴, que teve até mesmo melodias censuradas (a exemplo da música instrumental *Zanzibar*, de Edu Lobo). E que sua canção *Pesadelo*, com Maurício Tapajós, "foi enviada no meio de outros discos para passar". Só mesmo por descuido para ser aprovada tal pérola: "*Você vai na marra/ ela um dia volta/ e se a força é tua/ ela um dia é nossa (...) que medo você tem de nós/ você corta um verso/ eu escrevo outro/ Você me prende vivo/ eu escapo morto (...)*". Era uma verdadeira negociação entre os compositores e censores para que a canção fosse aprovada. Além disso, o trabalho corria ainda o risco de todo o disco ser retirado das lojas, mesmo depois da aprovação pela Censura.

O próprio Aldir Blanc, em entrevista à revista *Homem*, em 1977, critica o poder dos advogados das gravadoras em barganhar junto à Censura as músicas graváveis ou não, bem como opina sobre a influência destes cortes para o músico e para o ouvinte:

"Exemplificando esta 'barganha industrial', Aldir Blanc cita uma carta, da qual existe uma cópia nos arquivos da RCA, na qual o advogado da gravadora, afirma à Brasília que 'os equívocos saídos no disco Galos de Briga não mais acontecerão este ano', pois a gravadora seria mais comedida no lançamento seguinte do compositor. 'É preciso gerar dinheiro, a roda não pode deixar de girar', diz Aldir. 'Eles se propõem a olear ainda mais essa roda. Isso tem um preço para o criador, para a cultura e, conseqüentemente, para aquele que ouve' ".

(AUTRAN, 1979: 100)

⁸⁴ *Nossa Língua Portuguesa*. TV Cultura, exibido em 05 de mar./ 2000.

A repressão era mais dura com a guerrilha, mas também foi com o compositor pernambucano Geraldo Azevedo⁸⁵. Em 1976, por causa de um abaixo-assinado encontrado em seu apartamento, foi preso e torturado na Ilha das Flores, no Rio de Janeiro. Quando tocava sua música *Caravela* na novela Gabriela, da Rede Globo, os carcereiros aumentavam o som, enquanto ele era torturado num pau-de-arara. O delegado Erasmo Dias foi um dos que mais contribuíram para a tortura de inúmeros artistas e opositores políticos. Um dos casos mais conhecidos foi o do cineasta Renato Tapajós, *preso e torturado a mando do delegado, depois da publicação de seu livro "Câmara Lenta", em 1977* (MENDONÇA, 1990: 37). É o próprio Renato Tapajós que cita um caso fatal destas prisões de artistas: "(...) cineastas foram presos por causa dos filmes que faziam: podemos citar pelo menos um caso, o de Olney São Paulo, que veio a morrer dos maus-tratos sofridos na prisão" (TAPAJÓS, 1998: 159).

A canção em meio à repressão transformou-se num canal de denúncia contra o autoritarismo. As mensagens do governo do início da década de 1970 veiculavam a imagem de um "país que vai pra frente" e fazia o uso de frases de efeito como: "Médici ou mude-se", a conhecida "'Brasil: ame-o ou deixe-o" ou "Pra frente, Brasil". Estas idéias visavam aumentar o respaldo do governo militar junto à população, legitimando assim seus discursos e ações.

A utilização de imagens publicitárias pelo governo foi uma constante, porém muitas delas foram pagas pela iniciativa privada, a exemplo de denúncias do financiamento de grupos da repressão por algumas empresas. Nesse sentido, haveria uma rede de difusão de idéias capitaneada pelo Estado. Segundo o historiador Luís Fernando Cerri, este processo seria levado à frente por meio de uma "personalização" do Estado brasileiro, *e um dos efeitos desse mecanismo é facilitar a identificação entre a vontade da nação e o regime vigente em cada conjuntura, o que transforma a oposição política em um projeto em oposição ao país* (CERRI, 1999: 465).

Foi dessa maneira que os seqüestradores dos embaixadores⁸⁶ e os guerrilheiros foram acusados e procurados como "terroristas". Transferiu-se para a oposição a pecha de lutar contra os interesses do país. Como boa parte destes opositores era de universitários e

⁸⁵ Matéria do *Jornal do Comércio*, de 29 set./ 1999.

⁸⁶ Da Alemanha, Japão, EUA e Suíça, todos trocados por presos políticos que foram exilados em outros países.

de classe média passaram a ser estigmatizados também como "subversivos", drogados, além de corrompidos moralmente, como lembra a exposição das pílulas anticoncepcionais encontradas durante a invasão da residência universitária (CRUSP) dos estudantes da USP, em 1968, mostradas à imprensa como uma prova de "imoralidade", de "devassidão".

Outra brilhante análise do período é "*O bêbado e a equilibrista*", historicamente, o trabalho mais importante da dupla. Tornou-se o "hino da anistia", em especial, por ter citado um dos exilados políticos: "que sonha com a volta do irmão do Henfil" (1944-1988); passou a ser cantada e tocada nos movimentos pela anistia, bem como, quando voltam os anistiados:

O bêbado e a equilibrista

*Caía
A tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos
A lua,
Tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel
E nuvens,
Lá no mata-borrão do céu,
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco
Louco,
E bêbado com chapéu-côco,
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil...
Que sonha
com a volta do irmão do Henfil,
Com tanta gente que partiu
num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria-mãe gentil,
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil
Mas sei
Que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente:
A esperança dança
Na corda bamba de sombrinha
Em cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar,*

*A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar.*

A canção retrata a repressão militar no período - década de 1970 - e denuncia o clima de terror e tensão trazido pelos militares: “chupavam manchas torturadas/ que sufoco/ louco”. Segundo Aldir Blanc, no documentário "Aldir Blanc - Dois pra lá, dois pra cá"⁸⁷, a letra foi inspirada em Charles Chaplin, morto em 1977. No mesmo documentário, João Bosco relata a inspiração melódica da canção *Smile*, de Chaplin, Geofreu Parsons e John Turner. A canção *O bêbado e a equilibrista* narra o assassinato dos opositores ao regime: “com tanta gente que partiu num rabo de foguete(...) choram Marias e Clarisses/ no solo do Brasil”, ai uma referência às mães e viúvas dos mortos ou “desaparecidos”, no caso, "Maria" tanto podemos pensar na mãe do Betinho (1935-1997), quanto na viúva do operário Manoel Fiel Filho, 49 anos, morto nos porões da repressão. Ele estava preso nas dependências do Destacamento de Operações e Informações do Centro de Operações de Defesa Interna, o temido DOI-CODI, do II Exército, sediado em São Paulo, quando foi encontrado enforcado com as próprias meias, no dia 20 de janeiro de 1976. A versão de suicídio não foi aceita pela família, nem pela opinião pública.

Três meses antes, um caso semelhante havia ocorrido com Vladimir Herzog, 38 anos, diretor do Departamento de Telejornalismo da TV Cultura, morto durante um interrogatório nas dependências do DOI- CODI. No início, os militares forjaram um “suicídio”⁸⁸, mais tarde, porém, ficou provada a culpa do Estado na sua morte. Mesmo antes de isso ser julgado, Vlado, como era conhecido, não foi enterrado no setor do cemitério judaico dedicado às prostitutas e suicidas, como manda a tradição judaica. Esta decisão de não aceitar a versão oficial veio do rabino Henri Sobel, conhecido ativista na luta pela anistia e pelos direitos humanos. Um dos médicos legistas que assinou o laudo médico que caracterizava o suicídio era Harry Shibata. Era, por coincidência, o mesmo que assinou o laudo quando da morte da Elis por *overdose* de cocaína. Na época de sua morte,

⁸⁷ Pesquisa, Produção, Roteiro Final e Direção: Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes (2004), da Inventarte / TVE - Rede Brasil / TV Cultura de São Paulo, exibido em 13 de fevereiro de 2005 pela TVE.

⁸⁸ Os documentos do DOI-CODI, como a *Perícia de encontro de cadáver* e o *Exame de corpo delicto* que "atestavam" o suicídio, estão transcritos na obra: *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*, de Hamilton Almeida Filho.

ela era namorada de um dos advogados da família Herzog, Samuel MacDowell, que conseguiu provar a autoria do Estado na morte de Vlado, bem como a invalidade do laudo médico de Shibata.

Em 27 de outubro de 1978, a 7^a Vara da Justiça Federal em São Paulo responsabilizou a União pela prisão, tortura e morte de Vlado, sendo a primeira condenação do Estado por crime político após o golpe. Na audiência de 16 de maio de 1978, pela primeira vez, foram relatados casos de tortura diante de um tribunal. Somente em 1996, a família recebeu uma indenização pela morte de Vlado por meio da *Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos*, debaixo de muitos protestos de setores militares que ainda se encontram na ativa, inclusive, exercendo cargos públicos. O "plano de abolir o passado", de que falava Borges, tem esbarrado na luta de pessoas e grupos que exigem a identificação e a punição dos responsáveis pelos crimes cometidos na ditadura. Constantemente a imprensa tem trazido reportagens sobre o período. Neste ano, a *Revista Imprensa* fez uma matéria especial sobre o caso Herzog, isto, 25 anos depois do crime.

Apesar da luta dos grupos contra a tortura, o Brasil ainda convive com esta prática hedionda e comum nas delegacias, desta vez contra os chamados presos "comuns". A tortura, apesar de ter sido instituída no Brasil durante o *Estado Novo* (já que a Inquisição levava os hereges para Portugal), tornou-se mais comum durante a ditadura militar imposta em 1964. A truculência e impunidade dos órgãos de repressão é uma triste herança. Nas periferias, é comum as pessoas terem mais medo até da polícia do que do ladrão. Como diria Chico Buarque: "chame o ladrão!".

Em 1972, Elis Regina, ao voltar de um show na Holanda, onde teria chamado os militares brasileiros de "gorilas", foi convocada pelo Exército para cantar o Hino Nacional nas festividades da *Semana da Pátria*. Por esse ato, foi enterrada no cemitério dos mortos-vivos do Caboco Mamadô⁸⁹, charge do Henfil publicada no Pasquim e "freqüentada" por aqueles artistas e intelectuais que aderiam à ditadura. Assim, a canção teria sido pedida à dupla Bosco/ Blanc pela Elis como uma maneira de "se desculpar" por ter cantado para um regime que queria matar o irmão do Henfil. A obra *Furacão Elis*, de Regina Echeverria,

⁸⁹ A charge segue em anexo.

traz uma série de depoimentos sobre o episódio. Henfil⁹⁰ faz uma declaração sobre a importância da canção:

" Estávamos no começo da campanha, que mal juntava quinhentas pessoas na rua. Eu tinha todo o cuidado de falar do meu irmão nas cartas da Isto É quando o Aldir Blanc fez a letra que falava do meu irmão, ele nem sabia o nome dele. Eu percebi uma coisa: a ditadura, o governo vai perceber que por trás dessa música não tem quem segure o momento da anistia. Escrevi para o meu irmão Betinho para ele se preparar. 'Agora nós temos um hino e quem tem um hino faz uma revolução' ".
(ECHEVERRIA, 1985: 217)

Mais que uma denúncia, era também um alento à luta pela anistia e pela redemocratização do País: *"a esperança equilibrista/ sabe que o show de todo artista/ tem que continuar"*. O projeto de lei de anistia, Lei n. 6.683, foi aprovado pelo Congresso Nacional e promulgado em 28 de agosto de 1979⁹¹, permitindo a volta dos exilados e dos que viviam clandestinos no país. Porém, como diz João Bosco: *"A anistia hoje é um fato consumado, não anistia ampla, geral e irrestrita, que nenhum de nós esperava que isso acontecesse, embora esse raciocínio seja desagradável, frio"* (FOLHETIM, 1979). Entre os exilados, estava Betinho que foi recebido no Aeroporto de Congonhas com uma grande festa e ao som de *O bêbado e a equilibrista*, até a Rede Globo tocou a canção durante a sua programação. No mesmo dia, Betinho foi ao show da Elis, onde foi homenageado.

Como havia citado na introdução deste texto, a música foi gravada no disco *Elis, essa mulher*, "dedicado à ausência de Tenório Jr.", desaparecido na Argentina, durante uma *turné* de Vinícius de Moraes. Muitos anos depois o caso foi "resolvido"⁹². O pianista Francisco Tenório Cerqueira Júnior havia descido de seu quarto de hotel, no centro da capital, quando foi preso e levado como suspeito pelo seu tipo *hippie*, foi interrogado na Escola Mecânica da Armada, encapuzado e morto com um tiro na cabeça. Esta era uma prática corrente nas ditaduras latino-americanas, com o mesmo tipo de abordagem e de final trágico.

⁹⁰ Em anexo, uma outra charge do Henfil, intitulada: "Zeferino em *O bêbado e a equilibrista*", em que o cartunista transcreve quase toda a letra da canção, elogiando tanto sua literalidade quanto a sua música.

⁹¹ Seguem em anexo: o texto da Lei n. 6.683; os artigos do Ato das Disposições Transitórias da Constituição Federal de 1988 que se referem à anistia; bem como a Lei 9.140, de 05 de dezembro de 1995, que reconhece como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de tal, em atividades políticas de oposição ao regime militar.

⁹² Ver: CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. 1994, p.382-4.

Assim, se pensarmos no contexto em que a canção foi produzida temos uma idéia de sua importância ao ser cantada nos comícios pró-anistia e na volta dos exilados. A canção tem um tom de *Lá* maior, o que remete a uma melodia um pouco diferente das outras músicas analisadas. A melodia e a harmonia expressam um lado lírico, romântico da canção. Além disso, o ritmo de samba condizia com o alento que se buscava, pois a mensagem deveria ser positiva. Na gravação de João Bosco, do disco *Linha de passe*, o arranjo privilegiou esta linguagem do samba e seus instrumentos característicos, como o cavaquinho, a cuíca e a percussão. Além disso, João foi acompanhado por um coro, caracterizando uma coletividade típica do samba-enredo. Outro dado é a citação musical de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, tanto no ritmo, quanto no arranjo de cordas do trecho "No solo do Brasil".

Na versão mais conhecida, gravada pela Elis, apesar de mantido o ritmo de samba, o arranjo dá um tom um pouco diferente, menos alegre, mais melancólico. Outra diferença em relação a gravação de João é o som de caixinha de música (ou seria de uma daquelas de tirar sorte?) incluída, por 30 segundos no início e no final da canção, pelo arranjo de César Camargo, por meio de um acordeon. O acompanhamento musical segue um pouco a ordem das estrofes da letra. Assim, foram entrando os sons do baixo, do piano elétrico (que contribuiu com um tema mais triste), do tamborim, do baixo, da guitarra. Outro diferencial vem da orquestra de cordas que potencializa o sentimento de melancolia. Em alguns trechos da canção ocorre uma maior tensão melódica na interpretação da Elis, como em: "mata-borrão do céu", "que sufoco", "dor assim pungente" e "dança na corda".

A dupla não sabia o nome do irmão do Henfil, o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho. Também, a repressão não o sabia direito. Em 1964, Frei Betto é preso, levado ao Cenimar e torturado. Os policiais estão convencidos que ele era o Betinho. Afinal, além do nome em comum, ambos eram de Belo Horizonte e participavam do movimento universitário dentro da Igreja Católica. Graças à interferência desta, ele é solto após alguns dias. Em entrevista à revista *Palavra*, o próprio Frei Betto ironiza o ocorrido: "Betinho me agradeceu a vida toda por eu ter apanhado no lugar dele: 'Eu não podia levar aquelas porradas, porque sou hemofílico. Eu podia morrer, Beto. Você salvou a minha vida'" (1999: 12).

Betinho ficou conhecido nacionalmente pela *Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida*, conhecida como "a campanha do Betinho"⁹³. Faleceu em 1997, vítima de hepatite C, decorrente da AIDS, a exemplo de seus outros dois irmãos: o músico Chico Mário e o cartunista Henfil, todos hemofílicos⁹⁴. Betinho se notabilizou pela criação e participação em movimentos sociais, inicialmente atuou na JEC - Juventude Estudantil Católica, de Belo Horizonte, em fins da década de 1950. Ingressou na militância política mais radical pela AP - Ação Popular na luta contra a ditadura, o que o levou ao exílio no Chile, Canadá e México. Seu nome virou símbolo depois da homenagem da dupla Bosco/Blanc, sendo freqüentemente lembrado pela imprensa nos debates acerca da anistia.

Em 1996, Betinho participou do CD *Aldir Blanc - 50 anos cantando O bêbado e a equilibrista*, ao lado do *MPB-4*. A canção se inicia com sua fala "Agora quem vai cantar ela sou eu". Esta foi a segunda homenagem de Aldir ao Betinho.

⁹³ Um dos shows musicais da campanha contou com a participação de João Bosco.

⁹⁴ Como diria Aldir Blanc, Betinho (e também seus irmãos) morreu "vítima dos traficantes de sangue contaminados, médicos/comerciantes que fazem do lucro assassino a razão de suas vidas (...)" .

CAPÍTULO 4: *ESSA É SUA VIDA: VISÕES DO COTIDIANO*

Não era apenas a crítica à ditadura que preocupava a Censura, como fora afirmado anteriormente, também a exposição das mazelas sociais eram passíveis de censura. O LP *Tiro de Misericórdia*, de 1977, traz inúmeras leituras da realidade dos subúrbios e seus personagens mais comuns: o menino pobre (*Gênesis* e *Tiro de Misericórdia*), o jogador (*Tabelas e Jogador*), o boêmio (*Me dá a penúltima*), os retirantes (*Vaso ruim não quebra*). Em *Tabelas*, os autores narram as indas e vindas dos três personagens principais do filme *Malagueta, Perus e Bacanaço*⁹⁵, de 1980: "(...) *carregar nossa cruz feito o menino Perus/ cair na sarjeta que nem Malagueta/ ou virar bagaço que nem Bacanaço*".

No samba *O ronco da cuíca*, do disco *Galos de Briga*, temos novamente o tema da fome, a exemplo de *Rancho da Goiabada*, do mesmo disco, de 1976:

O ronco da cuíca

*Roncou, roncou,
roncou de raiva a cuíca,
roncou de fome...
alguém mandou,
mandou parar.
- a cuíca é coisa dos home.
a raiva dá pra parar, pra interromper
a fome não dá pra interromper.
a fome e a raiva é coisa dos home.
a fome tem que ter raiva prá interromper.
a raiva e a fome de interromper.
a fome e a raiva é coisa dos home,
é coisa dos home,
é coisa dos home,
a raiva e a fome
mexendo a cuíca
vai ter que roncar.*

⁹⁵ Eles foram responsáveis pela trilha sonora do filme do qual, por sinal, não encontramos nenhuma cópia. Trata-se de uma adaptação da obra homônima de João Antônio (1937-1996), baseada em suas experiências de boêmio em São Paulo. Ele terminou a história em 1960, mas um incêndio queimou todos os originais e ele levou mais dois anos para reescrevê-la. A exemplo das canções da dupla, o autor traduz sua obra: "Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles" (ANTÔNIO, 1987: 06).

A canção é iniciada com uma espécie de som ambiente de um estádio de futebol, com grito de torcida e os sons característicos do local. E com uma bateria de escola de samba em meio a um som semelhante a uma câmara de eco. Há uma economia de acordes e de palavras, e, portanto, uma constante repetição destes. O futebol e o ritmo de samba identificam tanto o grupo que mais padece de fome nas periferias quanto à cuíca, cujo som seria comparado ao ronco da fome, como é óbvio na canção. A linguagem é popular ao denunciar os responsáveis pela fome (*dos home*) e a repetição dos "r" (*roncou, raiva, parar, interromper, pra, ter*), por ser vibrante, causa na canção um efeito parecido com o som do ronco. No arranjo há uma constante repetição do som da cuíca que, por sinal, também tem seu som vibrante. Desta vez, além de fazer voz de "preto velho", João Bosco faz também com que ela se assemelhe ao som da cuíca.

A obra da dupla centra seu olhar no cotidiano das classes populares e é desta que são extraídos os diferentes problemas por qual elas passam. A música da dupla nos insere, também, na dura realidade vivida pelas crianças mais pobres, como em “*Gênese*”, que traz um cenário suburbano, que pode estar na periferia de qualquer uma das grandes cidades brasileiras. Na vida de um menino diferente de Jesus na manjedoura: “*quando ele nasceu/ nasceu de birra/ barro ao invés de incenso e mirra/ cordão cortado com gilete*”. O ambiente é sempre repleto de acontecimentos, inúmeras imagens que se sobrepõem: “*quando ele nasceu/ sacaram o berro/ meteram a faca/ ergueram ferro...*”.

Gênese (Parto)

*Quando ele nasceu
foi no sufoco...
tinha uma vaca, um burro e um louco
que recebeu seu sete...
quando ele nasceu
foi de teimoso
com a manha e a baba do tinhoso.
chovia canivete...
quando ele nasceu
nasceu de birra...
barro ao invés de incenso e mirra,*

*cordão cortado com gilete...
quando ele nasceu
sacaram o berro,
meteram a faca, ergueram o ferro...
Exu falou: ninguém se mete!
quando ele nasceu
tomaram cana,
um partideiro puxou samba...
Oxum falou: esse promete...*

O nascimento de Jesus sofre uma paródia incisiva no tocante à desigualdade social, pois a criança já nasce no *sufoco, de birra, de teimoso*. E, como numa imagem carnalizada, aquele nascimento é comemorado com cachaça, samba e candomblé. Aliás, seria desta religiosidade africana que viria as sonoridades que fazem parte dos referenciais musicais de João Bosco e do universo literário de Aldir Blanc.

Ao ouvir uma canção como esta, não há como não se reportar a estas influências africanas na cultura do samba. Aliás, não só na música, também numa religiosidade expressa nas falas ao fundo da canção, que nos levam ao terreiro, aos Orixás. Se há na obra da dupla uma transversal do tempo, também há uma transversal do espaço. Afinal, a África também é aqui. Da cultura *iorubá*, em especial, surge todo o sincretismo religioso e a musicalidade brasileira. Esta influência musical é perceptível tanto no canto responsorial quanto na parte rítmica. Os tambores são uma constante nas composições da dupla. E neste samba não é diferente. Apesar de a música trazer um tema triste, a percussão parece dizer uma outra coisa, como se expressasse a força e a resistência do menino ante todas as adversidades. Talvez esta reflexão revele um outro dado da cultura africana que é a convivência com a dualidade da personalidade. Não se desqualifica uma coisa para valorizar outra, como o que foi feito pelos europeus, por exemplo, com Exú.

A relação dos Orixás com a natureza também está presente no trabalho percussivo, como na introdução de *Gênesis*. Ali sons de pássaros, silvos e vozes nos levam a um universo religioso. Entre estas vozes, João Bosco trabalha com aquilo que ele chama de "sonoridades": palavras desconexas que, apesar de não terem um significado para a nossa língua, traduzem parte daquilo que se quer expressar. No verso: "Exu falou: ninguém se mete", João Bosco imita a voz de "preto velho"⁹⁶, que lhe é peculiar. O nascimento do menino é apresentado numa versão brasileira, em meio à violência: à *faca*, ao *berro* (revólver), *gilete*, *canivete*. Qual seria o destino do menino neste ambiente? "Oxum falou: esse promete..."

O samba de João Bosco e Aldir Blanc remete-o toda a riqueza das obras dos grandes mestres do gênero: Noel Rosa, Cartola (1908-1980), Zé Kéti, Carlos Cachaca (1902-1999), Donga (1890-1974), Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho (1911-1986), Candeia (1935-1978), Clementina de Jesus (1901-1987), Clara Nunes, Heitor dos Prazeres

⁹⁶ Entidade cultuada como uma das sete linhas da Umbanda.

(1898-1966), Adoniran Barbosa, Geraldo Babão (1926-1988), Monarco, Wilson das Neves, Nei Lopes, Walter Alfaiate, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho, entre outros. Estes compositores e intérpretes trouxeram lirismo, ironia, ritmo e belas melodias para a música brasileira. Certamente, muitos outros sambistas são esquecidos por aqueles que se intitulam detentores de um saber e que determinam o que se deve ouvir nos meios de comunicação. Sob a égide do lucro, desprezam-se valores que não se encaixam nos padrões da complexa indústria cultural, como foi discutido anteriormente.

A influência africana e a crítica às condições de vida de boa parte das crianças e jovens brasileiros são retomadas em “*Tiro de Misericórdia*”.

Tiro de Misericórdia

*O menino cresceu entre a ronda e a cana
correndo nos becos que nem ratazana.
entre a punça e o afano, entre a carta e a
ficha
subindo em pedreira que nem lagartixa.
Borel, juramento, urubu, catacumba,
nas rodas de samba, no eró da macumba.
matriz, querosene, Sagueiro, turano,
Mangueira, São Carlos, menino mandando,
ídolo de poeira, marafo e farelo,
um Deus de bermuda e pé-de-chinelo,
imperador dos morros, reizinho nagô,
o corpo fechado por babalaôs.*

*baixou oxolufã com as espadas de prata,
com sua coroa de escuro e de vício.
baixou caô-xangô com o machado de asa,
com seu fogo brabo nas mãos de corisco.
Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas
com todos seus ferros, com lança e enxada.
e Oxossi com seu arco e flecha e seus galos
e suas abelhas na beira da mata.
e Oxum trouxe pedra e água da cachoeira
em seu coração de espinhos dourados.
Iemanjá, o alumínio, as sereias do mar
e um batalhão de mil afogados.*

*Iansã trouxe almas e os vendavais,
adagas e ventos, trovões e punhais.
Oxum-maré largou suas cobras no chão.
soltou sua trança, quebrou o arco-íris.
Omolu trouxe o chumbo e chocalho de guizos
lançando a doença pra seus inimigos.*

*e nanã-buruquê trouxe a chuva e a vassoura
pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos.*

*Exus na capa da noite soltaram a gargalhada
e avisaram as ciladas pros orixás.
Exus, orixás, menino lutaram como puderam
mas era muita matraca para pouco berro.
e lá no Horto maldito, no chão de pendura-
saia
Zambi menino lumumba tomba na raia
mandando bala pra baixo contra as falanges
do mal,
arcanjos velhos, coveiros do carnaval.*

*- irmãos, irmãs, irmãozinhos,
por que me abandonaram?
por que nos abandonamos em cada cruz?
- irmãos, irmãs, irmãozinhos,
nem tudo está consumado.
a minha morte é só uma:
ganga, lumumba, lorca, jesus...*

*grampearam o menino de corpo fechado
e barbarizaram com mais de cem tiros.
treze anos de vida sem misericórdia
e a misericórdia no último tiro.*

*morreu como um cachorro e gritou feito um
porco
depois de pular igual a macaco
vou jogar nesses três que nem ele morreu:
num jogo cercado pelos sete lados.*

Nesta canção temos novamente uma concepção musical semelhante: a influência de manifestações rítmicas e vocais da cultura africana. Uma influência musical que se expandiu pela América com o tráfico de escravos africanos, e que possibilitou semelhanças entre os ritmos de diferentes países. A canção traz a história do menino pobre que “*cresceu entre a ronda e a cana/ correndo nos becos que nem ratazana*” e que - como muitos meninos de rua - foi assassinado: “*grampearam o menino de corpo fechado/ e barbarizaram com mais de cem tiros/ treze anos de vida sem misericórdia/ e a misericórdia no último tiro.*”

Porém, a morte do menino representa mais do que o crime em si, aponta para todas as desigualdades e violências cometidas no mundo: “*irmãos, irmãs, irmãozinhos/ nem tudo está consumado/ a minha morte é só uma/ ganga, lumumba, lorca, jesus.*” Neste trecho, o tempo é novamente “diluído” e líderes assassinados em várias épocas são colocados lado a lado: Ganga Zumba, rei dos Palmares; Patrice Lumumba (1925-1961), líder na luta pela independência no Congo (antiga colônia belga); o poeta espanhol García Lorca, morto pelas forças de repressão do general Franco; e o principal líder religioso da história, Jesus Cristo. Este último é sugestionado ainda pela passagem; “Por que me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz?”.

A canção é uma narrativa e está dividida numa parte cantada e numa outra (o trecho em itálico) em que João Bosco discursa boa parte da letra da canção. Esta fala remete a um culto africano, Candomblé ou Umbanda, como se a 3^a pessoa que narra fosse um pai-de-santo, recebendo um Orixá. A canção também refaz o calvário de Jesus através deste menino. Algumas passagens trazem certa dubiedade, por exemplo, *ronda* (polícia?) e *cana* (bebida, prisão), *punga* (produto do roubo ou samba de roda), *carta* (jogo?), *ficha* (policial?). A história deste menino retoma a canção *Gênesis*, como se aquela criança estivesse agora com treze anos.

Até os números são sugestivos: *treze* anos, número do azar; *num jogo cercado pelos sete*⁹⁷ *lados*, um número notadamente cabalístico; *vou jogar nesses três*: a Santíssima Trindade? Neste último, podemos fazer uma ponte com a alusão a Jesus na cruz, “Senhor, por que me abandonaste?”. Chico Buarque fez a mesma alusão em *Minha História*, ao

⁹⁷ Roger Bastide enfatiza a importância dos números no Candomblé e recupera como eles são freqüentes: 7 Ogum, 7 Iemanjá, 14 Omolu (Bastide, R. *O Candomblé na Bahia - rito nagô*, p. 166-8). Ou ainda, as sete linhas e sete falanges na Umbanda.

parodiar a história do menino Jesus, nascido de um caso entre um marinheiro e uma prostituta, por meio de uma versão da canção *Gesubambino*, de Lucio Dalla e Pallotino: "(...) *Minha história, esse nome que ainda carrego comigo/ Quando vou para um bar, / viro a mesa, berro, bebo, brigo/ Os ladrões e as amantes/ meus colegas de copo e de cruz/ me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus*".

A exemplo da Paixão de Cristo, *Tiro de Misericórdia* retoma outros mártires, mesmo que não reconhecidos como tal, como Zambi, Ganga Zumba, Lumumba e Lorca. Se tomarmos como referência a definição de paixão, além daquela do martírio, teremos um outro significado. Afinal, para a música, seria: "um gênero de cantata ou oratório religioso cujo tema são os acontecimentos que precederam e acompanharam a morte de Cristo (...)" (FERREIRA, 1986: 1248). Este significado se aplica bem à trajetória do menino. Da manjedoura improvisada de *Gênesis* até a morte com cem tiros, pondo fim aos *treze anos de vida sem misericórdia e a misericórdia no último tiro*. Ele vivia num dos morros cariocas: Borel, Salgueiro, Mangueira e São Carlos, que por sinal, além de serem ocupados por favelas, também são redutos de escolas de samba.

Se Jesus era o "rei dos judeus", o menino era o deus *tupiniquim*, mais vulnerável, afinal, seria como uma estátua feita de *poeira, marafo* (cachaça) e *farelo*⁹⁸. Era o *imperador dos morros*, com o *corpo fechado* e sob a proteção dos mais diferentes Orixás e suas respectivas armas: Ogunhê (ferros), Oxolufã (espadas de prata), Oxossi (arco e flecha), Iansã (trovões e punhais), Caô-Xangô (machado de asa). Porém, a exemplo de Jesus vencido e abandonado pelo pai; também o menino é derrotado, mesmo tendo a ajuda de Exus e Orixás que, por sua vez, não conseguem vencer o inimigo consubstanciado nas *falanges do mal, arcanjos velhos, coveiros do carnaval*. Para se explorar um pouco mais sobre estas entidades, vale lembrar que na Umbanda, os Orixás principais estão, geralmente, divididos por "sete linhas", sendo que cada uma destas congrega mais "sete falanges ou legiões". Daí a idéia de "falanges do mal".

A canção alude às religiões afro-brasileiras, em especial, o Candomblé e a Umbanda. Apesar de serem confundidas e de possuírem diferenças regionais, guardam muitas particularidades. A Umbanda é bem mais recente, criada na década de 1920, por camadas médias da sociedade ligadas ao kardecismo e constituindo-se a partir da

⁹⁸ O Exu tem como comida preferida: o galo, a cachaça e a farofa.

contribuição das diferentes culturas: negra, indígena e branca. Tem menos ligações com suas raízes africanas, resultado do sincretismo religioso, com o catolicismo, por exemplo, e é mais urbana. É apoiada ainda em certo racionalismo do kardecismo, associando-se a cultos mais universais, como os conhecimentos esotéricos e cabalísticos. O Candomblé, por sua vez, bem mais antigo, tende a valorizar mais os referenciais africanos, mantendo-se o mais próximo possível da música e rituais africanos e buscando recriar e "reinventar a África no Brasil" (SILVA, 1994).

A partir do trecho "- irmãos, irmãs, irmãozinhos (...)", um órgão ao fundo remete à uma marcha fúnebre, a exemplo da canção *Agnus Sei*. Esta escolha foi feita não apenas pelo momento da morte do menino, como também pela lembrança dos outros mártires. A dor também é expressa pelas interjeições de "ai, ai, ai" e pela cuíca ao longo da canção, reproduzindo um som semelhante a gemidos e soluços.

O mesmo tema da morte na periferia está presente em *Escadas da Penha (Por dentro do crime)*, em que a construção do texto relembra a poesia concreta, a exemplo de *Quilombo*.

Escadas da Penha (Por dentro do crime)

*Nas Escadas da Penha
Penou no cotoco da vela,
Velou a doidera da chama,
Chamou o seu anjo-de-guarda,
Guardou o remorso num canto,
Cantou a mentira da nêga,
Negou o ciúme que mata,
Matou o amigo de ala.
Tá lá,
Tá lá o valete
No meio das cartas,
No jogo dos búzios,
Tá lá, no risco da pomba,
No giro da pomba,

No som do atabaque,
Tá lá.
E tá no cigarro, no copo de cana,
Na roda de samba, tá lá
Nos olhos da nêga, na faca do crime,
No caco do espelho, no gol do seu time...
Tá lá o amigo de ala,
O amigo de ala*

*Matou o ciúme que mata,
Negou a mentira da nêga,
Cantou o remorso num canto,
Guardou o seu anjo-de-guarda,
Chamou a doidera da chama,
Velou no cotoco da vela,
Penou nas Escadas da Penha.*

O recurso utilizado faz com que a letra da música reproduza, tanto graficamente quanto semanticamente, a escada (da Penha), onde o leitor/ ouvinte sobe e desce pelos degraus do texto/ igreja da Penha. Assim, nos oito primeiros versos, a última palavra do verso remete à primeira do verso subsequente, por exemplo: Penha - penou/ vela - velou/ chama - chamou/ guarda - guardou/ canto - cantou/ nêga - negou/ mata - matou. Esta forma se repete nos sete últimos, só que no próprio verso e na ordem inversa, tanto verticalmente quanto horizontalmente.

A dupla novamente trabalha com a espacialidade e sua relação com a mensagem do texto. Logo, temos aí três dados marcantes na construção poética: a forma da disposição dos versos, a semântica e a música. Novamente é a ótica do homem comum, numa narrativa em 3^a pessoa, na qual valores e aspectos da cultura popular são expressos: nas crenças (igreja da *Penha*, *cartas*, *búzios*, *pemba*, *pomba-gira*, *anjo de guarda*, *vela*), no futebol (*ala*, *gol do seu time*) e em outros tipos de lazer (*copo de cana*, *roda de samba*). A narrativa retrata o crime passionai envolvendo o próprio amigo e os sentimentos daí advindos: *doidera*, *remorso*, *mentira*, *ciúme* que, por sua vez, levaram o traído pela *nêga* a matar o colega de time de futebol (*ala*) e a própria companheira.

Estas canções parecem ser mais atuais ainda, e não só nos morros. Afinal, estas histórias de crime tornaram-se corriqueiras. Viraram, tão e somente, manchetes de jornal, vazias. Afinal, são tomadas em si mesmas, não se estabelecendo a ligação destas com a estrutura da sociedade. Como em *De frente pro crime*, um samba bem alegre e irônico.

De frente pro crime

*Tá lá um corpo estendido no chão
Em vez de rosto uma foto de um gol
Em vez de reza uma praga de alguém
E um silêncio servindo de amém
O bar mais perto depressa lotou
Malandro junto com trabalhador*

*Um homem subiu na mesa do bar
E fez discurso pra vereador
Veio o camelô vender anel, cordão, perfume barato
E baiana pra fazer pastel e um bom churrasco de gato...
Quatro horas baixou o santo na porta-bandeira,
E a moçada resolveu parar e então...
Tá lá um corpo estendido no chão
Em vez de rosto uma foto de um gol
Em vez de reza uma praga de alguém
E um silêncio servindo de amém
Sem pressa foi cada um pro seu lado
Pensando numa mulher ou num time
Olhei o corpo no chão e fechei
Minha janela de frente pro crime*

A letra tem um viés jornalístico, descrevendo a indiferença ante a mais um crime na periferia: “*Tá lá o corpo estendido no chão/ em vez de um rosto uma foto de um gol/ em vez de reza uma praga de alguém/ e um silêncio servindo de amém.*” A impressão é que a dupla está, realmente, prostrada numa janela observando a situação. Tem um cenário típico de periferia: *bar, camelô, churrasco de gato, pastel, escola de samba, religião afro-brasileira (baixou o santo)*. Não há como não se reportar aos bairros mais pobres. Nestas cenas de assassinato, certamente, os transeuntes buscam logo saber se é um conhecido, se não for, é apenas mais um. É uma imagem recorrente: um morto, um jornal cobrindo-o (*com a foto de um gol*) e talvez no outro dia sua foto saia no jornal para vender mais exemplares. Ao morto, *em vez de uma reza, uma praga de alguém*. Vencida a curiosidade, tudo volta ao normal e já se pensa *numa mulher ou num time*. Explanação do óbvio, mas ajuda a refletir sobre o cotidiano do homem da periferia abordado pela dupla, como bem observa o narrador antes de *fechar sua janela de frente pro crime*.

O mesmo olhar sobre o cotidiano é lançado em inúmeras canções da dupla, a exemplo de: *Incompatibilidade de gênios, Gol anulado, Violeta do Belfort Roxo, Fatalidade (balconista teve morte instantânea), Jandira da Gandaia, Kid Cavaquinho, Feminismo no Estácio, Vaso ruim não quebra, Boca de sapo, Profissionalismo é isso aí, Siri Recheado e o cacete, Foi-se o que era doce*, entre outras. Como no samba abaixo:

Bandalhismo

*Meu coração tem butiquins imundos,
Antros de ronda, vinte-e-um, purrinha,
Onde trêmulas mãos de vagabundo
Batucam samba-enredo na caixinha.*

*Perdigoto, cascata, tosse, escarro,
Um choro soluçante que não pára,
Piada suja, bofetão na cara
E essa vontade de soltar um barro...*

*Como os pobres otários da Central
Já vomitei sem lenço e sonrisal
O P.F. de rabada com agrião...*

*Mais amarelo do que arroz-de-forno,
Voltei pro lar, e em plena dor de corno
Quebrei o vídeo da televisão.*

Vandalhismo

*Meu coração tem catedrais imensas
Templos de priscas e longínquas datas,
Onde um nume de amor, em serenatas,
Canta a aleluia virginal das crenças.*

*Na ogiva fúlgida e nas colunatas
Vertem lustrais irradiações intensas
Cintilações de lâmpadas suspensas
E as ametistas e os florões e as pratas*

*Com os velhos templários medievais
Entrei um dia nessas catedrais
E nesses templos claros e risonhos...*

*E erguendo os gládios e brandindo as hastas,
No desespero dos iconoclastas
Quebrei a imagem de meus próprios sonhos!*

Nesta canção, a dupla faz uma paródia da poesia de Augusto dos Anjos, *Vandalhismo*⁹⁹, para caracterizar parte de problemas que atingem o homem comum, apresentando o universo da periferia: o jogo (*ronda, vinte-e-um, purrinha*), a música (*samba-enredo*), a malandragem (*mãos de vagabundo*), a violência (*bofetão na cara, quebrei o vídeo da televisão*). Todo o submundo em que vive é aludido ao ser expelido de seu organismo tudo aquilo de escatológico que lhe é corriqueiro (*perdigoto, escarro, soltar um barro, vômito*). O homem traído (*dor de corno*) é também caracterizado pelo título da canção. Afinal, além de "bandalho" significar "maltrapilho", também remete à indecência, pois há uma clara diferenciação também entre o sagrado e o profano. Se compararmos os dois textos percebe-se a total degradação humana em *Bandalhismo*, como mostra toda a antítese presente já na primeira estrofe: *butiquins* x *catedrais*, *antros* x *templos*, *nume* (inspiração) x *mãos de vagabundo*, *batucam* x *canta a aleluia*.

O arranjo é marcado por uma forma bem mais ligada à cultura do samba, como mostra o cavaquinho, o violão, a bateria e o piano, como diria Paulinho da Viola, que participou da gravação deste samba: "(...) a chamada cozinha do samba, que é o reco-reco, pandeiro, tamborim, cuíca, essas coisas que dão aquele molho gostoso ao samba" (IANNI,

⁹⁹ ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 39 ed. RJ: Civ. Brasileira, 1985.

1985: 10). A crítica é mais pertinente ainda nos dias atuais, tempo em que os modismos e a "sabonetização", a produção em série, tomam conta da música brasileira.

Em “*Bala com bala*”, temos a monotonia do espectador diante da tela de cinema, que também faz com que a associemos à televisão:

Bala com bala

*A sala cala e o jornal prepara quem está na sala
Com pipoca e bala - e o urubu sai voando, manso
O tempo corre e o suor escorre, vem alguém de porre
E há um corre-corre, e o mocinho chegando, dando*

*Eu esqueço sempre nesta hora linda, loura
Minha velha fuga em todo impasse
Eu esqueço sempre nesta hora linda, loura
Quando me custa dar a outra face*

*O tapa estala no balacobaco, e é fala com fala
E é bala com bala, e o galã se espalhando, dando
No rala-rala, quando acaba a bala, é faca com faca
É rapa com rapa, e eu me realizando, bambo
Quando a luz acende é uma tristeza, trapo presa
Minha coragem muda em cansaço
Toda fita em série que se preza, dizem, reza
Acaba sempre no melhor pedaço.*

O personagem do "filme de mocinho" e o espectador se confundem, até mesmo pela velocidade desta canção que, antes de se chamar *Bala com bala*, era descrita por João Bosco como "um tiroteio", daí o título. A canção aponta a passividade do consumidor ante aos meios de comunicação de massa. Aliás, este período, início dos anos de 1970, é muito marcado pelos estudos sobre os *mass media*. A exemplo da dissertação de Sebastião Chammé, intitulada *Fonemas e vocábulos musicais no comportamento psico-social*, de 1973, baseada na Sociologia da Música e discutindo as relações entre a canção e os meios de comunicação de massa, com toda sua “poluição informativa e sonora”. Chammé se debruça sobre algumas canções da dupla, lançadas pelo próprio João Bosco e por Elis Regina, no momento da escrita de seu trabalho. Essas canções devem ter impressionado muito o autor, como no caso de *Bala com bala*, em que ele destaca a elisão silábica e musical ali presente, a passividade e a subjetividade em que o telespectador é lançado, bem

como aponta o significado do trecho "o urubu sai voando, manso", ou seja, uma alusão à distribuidora *Condor Filmes*.

Apesar da passividade (*a sala cala*), o espectador tenderia a se ver no herói, canalizando assim suas amarguras e revoltas do dia-a-dia, a *velha fuga em todo impasse*. Além disso, este envolvimento na história também o realiza e o confunde com o mocinho: "minha coragem muda em cansaço". Também CLETO analisa a mesma canção, porém já a remetendo à televisão:

"Irônica e criticamente, o sujeito da canção é colocado diante da televisão numa postura passiva (a sala cala com pipoca e bala) para assistir a um filme de banguê-banguê (fita em série). Filme originalmente de ideologia americana, em que é trabalhada de forma maniqueísta a idéia do bem e do mal, do herói e do bandido, do feio e do bonito, sem contar com a violência humana retratada em seus enredos (bala com bala/ faca com faca/ rapa com rapa)" (1996: 35)

Esta canção foi gravada no primeiro disco de João Bosco, de 1973, que leva no título o seu nome. Os arranjos foram feitos por Rogério Duprat e por Luiz Eça (1936-1992). Ouve-se um pouco menos o violão de João Bosco, devido à presença da orquestra. João opina sobre este disco: "*é um disco pré-histórico, porque é um disco com o qual não guardo mais relação formal nenhuma (...)*". E completa: "*é um disco louco, um disco estranho. Eu estava chegando de Ouro Preto, chegando de um lugar barroco e chegando numa coisa metropolitana como São Paulo, quando gravei este disco.*" (CARVALHO, 1994: 173).

Este samba traz um arranjo bem diferente, com a inclusão de uma percussão (até com sinos) que marcaria todo o trabalho posterior de João Bosco. Ouve-se uma espécie de som eletrônico, por exemplo, no trecho "e o urubu sai voando manso", o que não era muito comum naquele período. Em *Bala com bala*, aflora todo o talento de João Bosco ao trabalhar todos os acordes em sétima, com um tom em *Mi maior*, reproduzindo por meio da tensão melódica a idéia de suspense, presente também na letra. A exemplo da letra cantada rápida, realmente, como num tiroteio, o ritmo da canção também é acelerado, como *toda fita em série*. A rapidez seria uma das maneiras de se prender a atenção do (tele) espectador comum, e não resolvendo completamente a trama do enredo, acabando *sempre no melhor pedaço*. Nesse sentido, também contribui o texto de Aldir Blanc ao trabalhar com as

consoantes: *p, q, t, d, c* e *g*, que dão foneticamente o som de tiros, estalos. Ao final João, faz com a voz suas conhecidas "sonoridades".

Um ano depois do êxito de *O bêbado e a equilibrista*, em 1980, a dupla e o país são surpreendidos pela morte de Vinícius de Moraes, grande incentivador da carreira de João Bosco. Menos de dois anos depois, no dia 19 de janeiro de 1982, morre a Elis. Destas lembranças surge uma bela e pouco conhecida canção: *Viena fica na 28 de setembro*. A orquestração, o arranjo, a letra, a melodia, denotam o talento e a originalidade da dupla Bosco/Blanc. A música traz todo um clima de saudade, de nostalgia, de homenagem a importantes compositores e intérpretes da música brasileira, cada um deles associados a uma característica pessoal, por exemplo "com o copo cheio de Vinícius: sem ele...". Até mesmo o ritmo busca homenageá-los por meio de um arranjo com marcha, bossa nova e samba-canção.

A exemplo de outras canções da dupla, imagens são rememoradas pela citação de passagens diretas ou indiretas de obras da Literatura e do Cinema¹⁰⁰, como o romance *O Professor Unrat*, de Henrich Mann (1871-1950), adaptado para o cinema em 1930, com o título *Anjo Azul* (Blaue Engel), pelo diretor Josef von Sternberg (1894-1969). Este belo filme tinha como atriz principal Marlene Dietrich (1901-1992) no papel da cantora de cabaré que seduzia o professor Unrat, vivido por Emil Jannings (1884-1950). Outra obra lembrada é *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), autor que sofreu com um conturbado processo judicial, por ter exposto contradições da sociedade burguesa francesa. Mais tarde, também foi adaptada para o cinema em três versões. Outra citação vem do *Expresso do Oriente*, este, um *best seller* de Agatha Christie (1890-1976), também levado para o cinema, por Sidney Lumet. Outra referência é *Carta de uma desconhecida*, romance de Stefan Zweig (1881-1942)¹⁰¹ que, como não poderia deixar de ser, também se transformou em filme, dirigido por Max Ophuls (1902-1957), em 1948. E, por último, novamente é lembrado o *cavaleiro da triste figura*, *Dom Quixote*, de Cervantes.

¹⁰⁰ Segue, ao final do texto, a filmografia citada.

¹⁰¹ O escritor austríaco e sua esposa suicidam-se em 23 de fevereiro de 1942 em Petrópolis, Rio de Janeiro.

Viena fica na 28 de Setembro

*Morre a luz da noite
o porre acende pra me iluminar
numa outra cena
Zune o vento e valsam os oitis
no velho boulevard:
Bosques de Viena
Escrevo carta à uma desconhecida
com quem tive um flerte, um anjo azul...
pobres balconistas de pacote, de ar infeliz
são novas Bovarys...
Já perdi o expresso do oriente
onde sempre sou
vítima e assassino...
Tomo a carruagem e o cocheiro
de tabela dois
diz que é vascaíno...
Ah, triste figura! D. Quixote
quer mais um traçado
- Cadê o Sancho?
Dá pro santo, bebe e o passado
volta a desfilar
pierrô de marcha-rancho...*

*...com as broncas do Ary Barroso, sem elas...
...com bossa do Ciro Monteiro, sem ela...
...com o copo cheio de Vinícius, sem ele...
...com os nervos de aço Lupicínio, sem eles...
...com as mãos do Antônio Maria, sem elas...
...com a voz do Lamartine Babo, sem ela...
...com a rosa Dolores Duran, sem ela...
...com a majestade da Elis, sem ela....*

Há toda uma ambientação na canção, trazida por lembranças da literatura, bem como do cinema, ambas evocando o passado. As imagens são visuais: "Morre a luz da noite/ E o porre acende pra me iluminar/ numa outra cena", o vento que balança os oitis num boulevard dos bosques de Viena. A lembrança e a saudade são explicitadas por um passado remoto de uma rua européia do século XIX, mas também nas imagens da infância de Aldir Blanc no Boulevard¹⁰² da Vila Isabel, no Rio de Janeiro; na música de Noel Rosa; na rua 28 de Setembro; no táxi de um vascaíno... Não era um cocheiro? Assim, o passado volta a desfilar.

¹⁰² Aldir Blanc fala nos "oitis do Boulevard" em suas memórias presentes em *Vila Isabel: inventário de infância* (1996: 34).

A letra da canção foi composta em 1ª pessoa, cujo eu lírico se diz entorpecido por um "porre" que ilumina suas lembranças, pois, bebendo, o passado volta a desfilar. Apesar de trazer referenciais da infância de Aldir, a canção traz também impressões de João Bosco, como o próprio afirma:

Foi quando a Elis morreu. A energia de Elis, a sua determinação; eu absorvi um pouco esse lado dela. Então comecei a pensar. Lembrei do Abbey Road, da música You never give me your money. Lembrei da história do fim dos Beatles. Lembrei de meu pai cantando samba do Ary Barroso. Eu achei que eram idênticos. Um descobri em Londres. O outro em Ubá. Viena fica na 28 de setembro é bem isso. Elis, Lamartine Babo, o Ary. Eu comecei a viajar e me lembrei de pessoas que foram importantes pra muita gente. Foi uma injeção de vitalidade que essas pessoas me passaram; por tudo o que representaram. (MÚSICA, 1983: 15)

Um outro fundo sonoro para a canção viria da valsa de Johann Strauss¹⁰³, *Contos dos bosques de Viena*, por sinal, uma das músicas que traduzia todo o clima de "felicidade" do mundo burguês europeu, em especial, vienense, clima este também presente nos salões da alta sociedade que a personagem Madame Bovary chegou a frequentar. A música popular européia também influenciou a erudita, e com a valsa não foi diferente: *há expressões de música popular que evadem do conceito precário de consumo para formas requintadas, portadoras de altas mensagens estéticas; tal é o caso, por exemplo, das valsas de Strauss ou das composições pianísticas de Ernesto Nazareth...* (MAGNANI, 1996: 113). A canção tem o arranjo e o piano a cargo de César Camargo Mariano e o violão de João Bosco.

A canção homenageia também Vinícius de Moraes, poeta que determinou uma série de mudanças na música popular brasileira. Com efeito, até então, a canção não era vista com bons olhos pela intelectualidade que, por sinal, enquadrava as letras das canções como fruto de "poetas menores". A partir de Vinícius esta visão cairia por terra, contribuindo inclusive para que outros poetas adentrassem no universo da produção da canção. Mais do que isso, foi Vinícius quem incentivou a carreira de João Bosco ao conhecê-lo em Ouro Preto. Os dois chegaram a compor três canções que não foram gravadas. Vinícius foi quem apresentou João a músicos consagrados no Rio de Janeiro.

¹⁰³ Lembrando que Johann Strauss (1825-1899) teve três filhos: Joseph, Édouard e Johann II, o último foi o autor da mais famosa valsa: *Danúbio Azul*.

Duas marcas são características do compositor e intérprete João Bosco: a versatilidade no violão e na voz. Todas as entrevistas que assistimos pela TV mostram João com seu violão, ele freqüentemente relata que compõe e apura sua técnica durante as madrugadas, quando o silêncio permite uma melhor audição dos sons produzidos. João diz que o violão puxa a voz e que quando a voz vem, ocorre o contrário. Sobre seu trabalho com o violão, ele diz:

Quando estou tocando, penso: "Aqui o baixo faz isso, a guitarra entra assim, a percussão..." Eu vou mais ou menos, construindo um arranjo com vários instrumentos. Eu passei muitos anos sozinho, em Ouro Preto (onde morei onze anos), e acho que fui transferindo pro instrumento idéias que eu tinha de arregimentação e arranjo, fui preenchendo com o instrumento aquilo que eu imaginava e não tinha. Então comecei a fazer no violão o tamborim, o surdo, a batera, o baixo, a guitarra.

(REVISTA B, 2000: 42)

Nas composições de João não encontraremos seqüências fáceis dos acordes, afinal, ele busca o som mais original, mais perfeito, mais puro, com mais personalidade. A influência da música espanhola, caribenha, cubana¹⁰⁴ e africana, é latente. Ele chega a explicar tais relações como uma manifestação sobrenatural. No caso da "africanidade", também é percebida nos sons produzidos pela voz de João Bosco, seguidor confesso de Clementina de Jesus, cantando com um timbre semelhante. Nesse sentido, Gilberto Gil traz uma interessante análise do modo de cantar de Clementina:

"É, Clementina é canto de terreiro, de comunidade negra. Uma forma anasalada, gutural, mais onomatopaica e convulsiva no sentido de que veicula necessariamente uma energia do corpo inteiro. Não é uma forma de cantar buscada no refinamento, no falsete do bel canto, na ascese branca. Canta o corpo todo, passando pela garganta, sacode a voz, sacode as palavras, tudo. É a escola negra." (GIL, 1977: 42)

Esta idéia de Gil aplica-se muito bem à forma de cantar de João Bosco: a voz explorando sons, sonoridades, usando-a como um instrumento a mais. Nesse sentido, estas

¹⁰⁴ Segundo João Bosco, esta influência vem da música divulgada pela mão-de-obra dos canaviais, formada por negros afro-cubanos que se apresentavam em congadas, em Minas Gerais.

sonoridades são percebidas na voz e no modo como produz sons no seu violão. Esta marca pode ser observada até mesmo quando ele interpreta outros compositores, como no seu trabalho *Dá licença meu senhor*¹⁰⁵, de 1995. O arranjo e a forma de cantar dão toda a tônica de um trabalho mais autoral. Em entrevista à pesquisadora Regina Carvalho ele esclarece:

"Não é apenas uma empatia que você tem por uma cultura. Mas eu sinto, sabe, quando eu viajava com Clementina, e ela [canta]: 'joelha, joelha/ joelha e me peça perdão, joelha'. Sabe, aquilo batia. Pra cantar eu às vezes entorto a boca, faço aquelas coisas do negro, mesmo. A minha voz é rascante, é agressiva, é crioula." (CARVALHO, 1994: 209)

A exemplo de João Bosco, Aldir Blanc construiu ao longo de sua carreira uma forma diferente de se relacionar com o público e com a imprensa. Afinal, o letrista raramente é procurado para falar do disco de seu intérprete e parceiro, o que era freqüente com Aldir. Ele foi trilhando um percurso profissional mais eclético à medida que foi abandonando o exercício da Psiquiatria. Além de ter atuado em movimentos culturais e sindicais, também desenvolveu trabalhos com a literatura, em especial, por meio de crônicas publicadas em livros, jornais e revistas de grande circulação. Dirigiu shows, elaborou roteiros, compôs para trilha sonora de filmes, concedeu inúmeras entrevistas sobre os mais variados temas, como a Censura, o direito autoral, a música popular. Desta, Aldir Blanc tem uma posição bem diferente da grande mídia, que resume a MPB a Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Aldir tem divulgado trabalhos de compositores que ficam à margem dos mecanismos de divulgação e produção, como inúmeros sambistas cariocas, entre outros.

Mesmo os "grandes nomes" da MPB da década de 1970 passaram por um período difícil no âmbito da produção musical a partir da década de 1980. Este período passou a ser caracterizado como um "refluxo" da MPB. A sua execução nas rádios diminuiu significativamente. A explicação mais comum é a de que haveria uma queda de qualidade e de "produtividade" de canções com o fim da ditadura. Por exemplo, como afirma o maestro Júlio Medaglia : *Não adianta querer encontrar agora "razões" fora da atividade intelectual ou composicional ou ficar culpando instituições - crítica, censura ou a engrenagem da*

¹⁰⁵ BOSCO, João. *Dá licença meu senhor*. Rio de Janeiro: SONY, 1995. Digital, stereo, 758.230/2-479213. (CD)

televisão - pelo baixíssimo saldo criativo de nossa música nos últimos dez anos (MEDAGLIA, 1988: 223). Talvez esta seja uma conclusão superficial do autor. Há que se considerar: o movimento mundial da indústria fonográfica; a pressão psicológica sofrida pelos compositores durante a ditadura; a ampliação do alcance das rádios e sinais de televisão, porém cada vez mais monopolizados, antidemocráticos e de difícil acesso; o baixo nível escolar da população; a crise econômica de meados da década de 1980.

Um dado decisivo neste "refluxo" pode até ser explicado pela complexificação do mercado fonográfico. Afinal, os festivais e os programas de televisão daí advindos possibilitaram a ascensão de inúmeros músicos, o que não deixou de ser uma estratégia de *marketing* mais segura. No início da década de 1980, porém, não havia mais estas vitrines. Os novos valores foram sendo prejudicados pelas regras do mercado. Por exemplo, o músico pernambucano Lenine ganhou, na metade da década de 1990, uma série de prêmios da crítica, foi convidado a participar de programas de TV, a gravar outros trabalhos com recursos financeiros maiores. Porém, Lenine compõe desde fins da década de 1970. Será que só agora ele tem "qualidade"? Parece haver, no segmento MPB, a necessidade da "coincidência" entre encontrar um músico de talento com a emergência de um determinado estilo, ou gênero musical.

Esta suposta "crise" na música brasileira pode ser observada também em Portugal, quando do fim da ditadura salazarista. Alguns críticos buscaram logo uma resposta mais simples, ou seja: só se produz algo mais rico num regime de exceção porque assim deve-se apurar o texto nas metáforas, ter um trabalho mais minucioso, movido por um sentimento de revolta. Nesse sentido, as semelhanças entre a música portuguesa e a brasileira não param por aqui, a exemplo do que opina o músico português Mário Correia, no início da década de 1980:

"Daí que não aceitemos que se afirme que, no momento atual, a canção de intervenção vive uma 'crise de identidade e de público': primeiro, porque tal afirmativa significa uma absoluta incompreensão da canção de intervenção, sobretudo como uma base da música portuguesa, bem situada no tempo e expressando-se numa determinada situação histórica; em segundo lugar, porque em tal afirmação se condensa um errado princípio de cristalização de intervenção, como se esta não fosse possível através dum belo poema de amor..."

(CORREIA, 1984: 252)

Pensando o disco em sua totalidade, temos um outro dado significativo da obra da dupla Bosco/ Blanc, ou seja, a concepção das capas dos discos¹⁰⁶. Elas são a "comissão de frente" das composições, são capas marcantes e incisivas. Dos discos analisados, de 1973 a 1986, talvez o único que destoa dos demais é o primeiro, que traz um desenho do rosto de João Bosco. No disco *Caça à raposa* temos uma influência marcante do Tropicalismo, com uma obra do pintor Glauco Rodrigues (1929-2004). Nesta capa, temos três figuras: um homem simples tocando um violão, uma arara azul e São Sebastião - padroeiro da cidade do Rio de Janeiro e de Ponte Nova, cidade natal de João Bosco - com suas feridas e lágrimas causadas pelas flechadas. Estas figuras estão envolvidas por uma faixa verde e amarela com a frase "caça à raposa", numa imagem que também remete ao carnaval. Esta capa caracteriza bem o Tropicalismo e sua recriação de elementos nacionais aliados às tendências da *pop art*, bem como, a incorporação de elementos rudes e populares. Glauco iniciou sua carreira com a pintura em 1949, residindo no Rio de Janeiro entre 1958 e 1960, onde se dedicou às artes plásticas. Viveu na Itália, entre 1962 e 1965, retornando ao Brasil onde passou a retratar as paisagens brasileiras.

No disco *Galos de Briga*, Glauco Rodrigues novamente imprime sua marca: a figura do pé de um galo e o instrumento perfurante ali colocado para a briga de galo; São Jorge (ou o orixá Ogum) matando um dragão e um fundo vermelho com um olho lacrimenjante. Com a disposição dessas três imagens temos uma mensagem dura, o vermelho notoriamente sugestionando o sangue e, como tal, a violência que envolve a briga de galo. Esta, por sua vez, serviria como metáfora para o período ditatorial e, talvez, para mais do que isso. Afinal, desfilam neste LP personagens que destoavam do Brasil gigante dos militares: o bóia-fria, o faminto, os opositores políticos. Um período que exigia que se "matasse um dragão por dia", como São Jorge. Nesta obra, os referenciais tropicalistas novamente remetem a temas nacionais, como o ecletismo religioso e as tradições, como a infeliz briga de galo.

Em 1982, Glauco seria o responsável pela capa do disco *Comissão de Frente*, por meio de sua pintura homônima, em óleo sobre madeira, hoje pertencente ao acervo da CEF. No primeiro plano temos João Bosco e ao fundo uma série de imagens do Carnaval: um grupo de comissão de frente, a bateria e um outro músico que aparece novamente na

¹⁰⁶ Seguem em anexo, a partir de cópias feitas da *home page* de João Bosco.

contracapa, tocando repique, onde está grafado "liberdade". Na mesma imagem um homem fantasiado ou o próprio Exú, com seu chifre, capa e ancinho "característicos". Claro que é uma imagem subvertida e estigmatizada pelos europeus quando da colonização africana, em que associaram esta entidade ao diabo, para fins de cristianização e exploração do território. O fundo da imagem é preto e, novamente, vermelho. As pessoas das camadas populares são valorizadas tanto pela capa quanto pelas canções presentes neste disco.

Um outro artista a trabalhar na criação das capas é Mello Menezes. No disco *Tiro de Misericórdia*, inúmeras imagens se sobrepõem. A imagem central é do menino Jesus na manjedoura, só que esta é feita de maçã, tendo em volta: João Bosco e seu violão, um rei caracterizado como um pai de santo, alguns animais, dois grupos de porta-estandartes. Os componentes destes grupos, porém, são completamente diversos, como a moça com a faixa "miss balconista", tão lembrada nas canções da dupla. O fundo tem vários tons de azul e acima da criança um telhado típico dos barracos da periferia e, sobre este, um cometa como na imagem sacralizada do nascimento de Jesus, só que este cometa é uma bala que corta o céu. Esta imagem caracteriza bem as péssimas condições de vida de amplas camadas da população. Algo que não foi criado pela ditadura, mas expandido por ela. Na contracapa, o resultado: não mais um menino, mas agora um homem esquelético pendurado num poste, como uma imagem do calvário, em volta, os mesmos dois grupos, só que assustados, como naquela cena de Pablo Picasso (1881-1973), em sua *Guernica*. Ao pé da "cruz" um homem sentado folheando um livro, algo parecido com um sacerdote.

Outra capa de Mello Menezes é a do disco *Linha de Passe*¹⁰⁷, desta vez com uma pintura menos figurativa, com três corpos disformes e com o rosto de João Bosco desenhado, parecendo cabecear a lua, como num jogo de futebol que sugere o título. Parece que o título remete também ao termo "linha" que, nos candomblés bantos, é sinônimo de nação. Ou ainda, a idéia de "passe" enquanto benção realizada nos terreiros, como na canção homônima: "Água de benzê, linha de passe, chimarrão(...)". A linha de ataque deste disco é explicada na contracapa com uma foto do João Bosco e uma outra com os três compositores jogando futebol: João, Aldir e Paulo Emílio, parceiro em seis músicas deste

¹⁰⁷ Segue em anexo, texto escrito por Aldir Blanc e publicado no *Jornal do Brasil*, de 04 abril/ 1979, sobre o disco e a relação entre um jogo de futebol e a vida.

disco. É também de Mello a capa do CD *Aldir Blanc - 50 anos*, pela gravadora de Aldir Blanc, a ALMA.

Um outro artista a compor as capas dos discos de João Bosco é o artista gráfico Elifas Andreato, um dos profissionais mais conceituados na área. Seus trabalhos são bem autorais. Esta "marca" de Elifas é mais conhecida pelas caricaturas que ele criou de inúmeros cantores e cantoras como Elis Regina, Clara Nunes, Paulinho da Viola, Jessé (1952-1993), entre outros. O artista assina a capa do disco *Bandalhismo*, um disco mais temático, como que feito a partir de notícias de jornais. À frente temos uma página com as feições do rosto de João Bosco, em frente e verso, e ao abri-la temos mais cinco pessoas na mesma posição só que gritando. Ao fundo inúmeros recortes de notícias de jornais, com anúncios de emprego e páginas policiais, além de três fotos bem objetivas quanto à sua mensagem: um copo de cachaça, um pãozinho francês cortado e uma moeda. Na contracapa, figuras variadas, como uma charge sobre a canção *Siri recheado e o cacete*, fotos de Paulinho da Viola (que participa na faixa *Bandalhismo*), de Aldir Blanc, entre outros.

Outro trabalho de Elifas foi feito no disco *Essa é sua vida*, desta vez com um argumento um pouco mais simples. É uma capa toda branca com o nome de João e do disco, além do nome da gravadora, RCA. Um corte em forma de círculo, no meio da capa, permite ver o disco e as faixas que o compõem. Possui um desenho em baixo relevo, pouco perceptível, onde está impresso um anjo com uma flor, laureado por molduras de influência barroca. A partir de 1987, as capas dos discos de João Bosco ficam mais centradas em sua imagem, fato explicado, talvez, pelo fim da dupla com Aldir e pela existência de um caráter um pouco mais romântico de suas canções com os novos parceiros, como José Carlos Capinam, Abel Silva, Antonio Cícero e Waly Salomão (1945-2003). Este lado romântico passa a se refletir até nas roupas, no chapéu, nas poses, num jeito latino nas capas desses discos.

O fim da dupla, por volta de 1986, levou Aldir Blanc também a trabalhar com outros parceiros - o que já vinha ocorrendo mais esporadicamente dez anos antes, por exemplo, com Sueli Costa¹⁰⁸ - como Maurício Tapajós, Guinga, Moacyr Luz, entre outros.

¹⁰⁸ Aliás, a produção das compositoras e letristas que iniciaram suas carreiras na década de 1970 ainda está por ser analisada: além de Sueli Costa, Fátima Guedes, Luli e Lucina, Ana Terra, Rosinha de Valença, Joyce, Rosa Passos, Kátia de França, Teca Calazans, entre outras.

Suas canções são gravadas por inúmeros intérpretes e Aldir Blanc, ganhador de prêmios de "melhor letrista", tem feito jus ao reconhecimento da crítica mais séria. Frequentemente podemos ouvir algumas de suas canções que ocupam o exíguo espaço deixado para a "MPB", já que a maior parte da programação das rádios, como afirmado anteriormente, é preenchida por "hits internacionais", por vezes, de qualidade duvidosa, não por serem estrangeiros, além das canções brasileiras "do momento" que a indústria cultural impõe àqueles que, quando podem, não fazem uso da tecla ou do botão de desligar dos aparelhos de vídeo ou áudio.

CAPÍTULO 5: *E O PASSADO VOLTA A DESFILAR: AS RELAÇÕES ENTRE CANÇÃO E O ENSINO DE HISTÓRIA*

Ao se efetuar a escolha de determinada canção para o desenvolvimento de algum tema há que se lembrar que a canção traz muito mais do que informações. Raramente ela é feita com um intuito meramente informativo. Como diria Jorge Luis Borges: "*(...) as palavras não são apenas um meio de comunicação mas também símbolos mágicos e música.*" (BORGES, 1987: 18). Logo, o que é realizado neste trabalho com a canção na sala de aula se dá por meio de uma apropriação. Não há o objetivo de fazer com que o aluno leia todas as canções com as quais ele tenha contato, pois não haveria algo mais enfadonho. Há, sim, um intuito de desenvolver, se for o caso, a sensibilidade ante a tal manifestação artística. Não se pretende dar à canção um caráter instrumental, prático, mas sim, nela perceber elementos que multipliquem e/ou evidenciem diferentes leituras da realidade.

Uma das dificuldades relacionadas ao trabalho com a canção na sala de aula está ligada ao cuidado em não tomar a canção como um mero instrumento, como uma receita. A idéia de "utilizar" ou "usar" a música em sala contradiz a essência do objeto artístico. É possível pensar a música em sua relação com um determinado contexto, mas não só a partir deste prisma. Afinal, ela traz em seu âmago, a exemplo da história, mudanças e permanências, a idéia do "novo" presente no "velho", e o contrário. Mais do que isso, permite ao professor/ ouvinte:

(...) estudar a relação com o social não em termos simplistas de aproveitamento temático, mas em termos de homologia estrutural; não aquilo que o autor quis fazer, mas nas fraturas e impasses de sua consciência de sua classe social, a que a obra dá corpo e revela. (MENESES, 1982: 18)

A discussão quanto à leitura da canção em sala de aula efetuada até aqui não se restringe ao ensino de História. Toda a caracterização da música, suas relações com a indústria cultural, com a poesia, com o lúdico, pode ser estendida a outras temáticas que não pertencem estritamente ao que se convencionou denominar "matéria" ou "série", ou seja, não pode ser compartimentada. Ademais, não cabe entendê-la dentro do que atualmente se convencionou chamar de "temas transversais". Não há esta desarticulação entre os saberes

construídos também na escola. Contudo, fazendo uso da convenção, tal trabalho com a canção pode ser realizado com outras disciplinas como a Literatura/ Língua Portuguesa, Ciências/ Biologia, Geografia, Filosofia e Matemática. A escolha da canção para tais aulas requer, é claro, um mergulho na produção musical brasileira, e não só contemporânea. Um outro dado significativo: não perder este lado lúdico da canção por meio de exigências junto ao aluno. Inicialmente, cobranças do tipo "analise tal ponto" são por demais desestimuladoras. Toda a carga de criatividade que pode envolver a canção tende a se esmorecer face à obrigatoriedade.

Mais do que entender a canção como documento, há que se considerar o trabalho com música também como construção do conhecimento. Imaginar, interpretar, recriar e subverter a canção também é produzir conhecimento e arte. Afinal, é possível pensar também a imaginação enquanto:

(...) instrumento de saber, segundo a qual a imaginação, embora seguindo outros caminhos que não os do conhecimento científico, pode coexistir com esse último, e até coadjuvá-lo, chegando mesmo a representar para o cientista um momento necessário na formulação de suas hipóteses.

(CALVINO, 1990: 103)

A música não é exclusiva de seus produtores, não envolve uma aura que só permite aos iluminados a sua compreensão e produção. Ela toca a todos e sua polissemia pode ser percebida mesmo por aqueles que não lêem partituras. Até mesmo os bebês podem ser tocados pela mensagem da música. Provavelmente, não há quem não tenha sido embalado por uma canção de ninar, exceção feita a quem não possui o sentido auditivo.

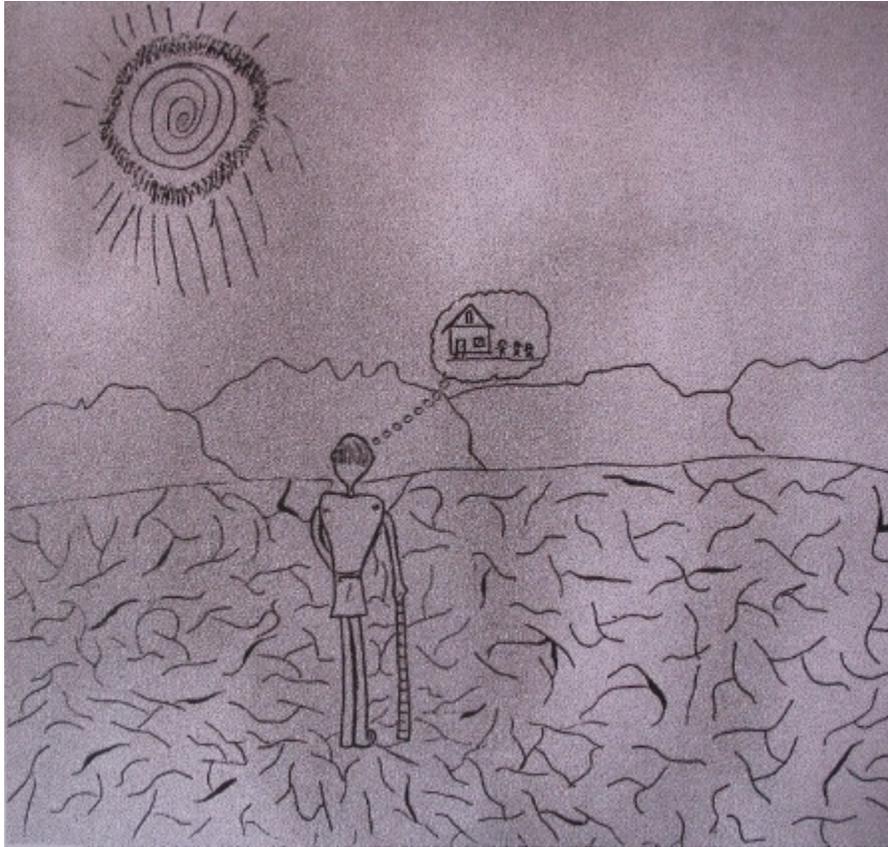
Em 1998, realizamos um trabalho com canções junto a turmas de 6^a à 8^a séries do Ensino Fundamental, numa escola particular, *Colégio Viver*, de Itanhaém, litoral paulista. Eram aulas de Geografia e História, e para tanto trabalhamos, por exemplo, com a canção *Rancho da Goiabada*, da dupla Bosco/Blanc. Os alunos ouviram a canção com a letra em mãos. Depois foi proposta uma atividade individual ou em grupo para a recriação daquele tema. Daí surgiram poemas, desenhos, redações, debates. O que se pode observar é que a canção não era vista de forma datada. Ela não estava circunscrita ao momento de sua produção. Os trabalhos produzidos pelos alunos remetiam diretamente à problemática - para eles, mais atual - dos "sem-terra", ou da pobreza a que tinham contato. Houve muito

interesse por parte dos alunos em poder recriar. Tal proposta foi estendida por meio da canção *O Ronco da Cuíca*, também da dupla. Os resultados não foram diferentes. Em ambos os casos, os alunos preferiram representar a canção por meio da pintura. Infere-se que as imagens presentes na canção levam a tal escolha. É claro que isto também é reflexo de uma sociedade imagética. Vamos a algumas das criações dos alunos da 7^a série sobre a canções *O Rancho da Goiabada* e *O Ronco da Cuíca*:

*Foi nesse solo em que eu nasci
Nesse chão que eu cresci
Debaixo dessa jaqueira
Em que eu fazia tanta brincadeira
Sendo que hoje,
Vendo minhas mãos cortadas e calejadas
Minhas costas marcadas e açoitadas
Meus lábios calados e costurados
Não sou o único a passar
A escrever no chão
Com o meu próprio suor e
Meu próprio sangue
Nessa terra em que eu nasci e pichei:
TRABALHO. (Fernanda, 13 anos)*

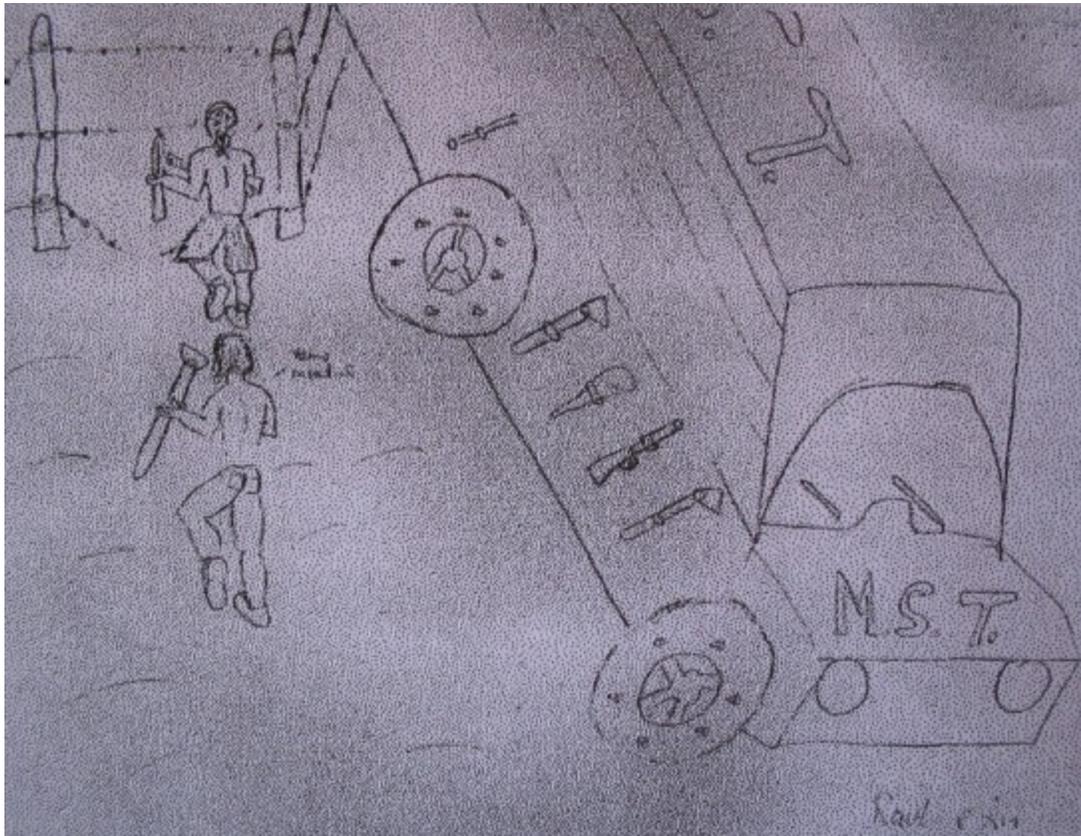
Acima, temos o exemplo de como a canção serviu de inspiração à criação poética. A aluna pôde aliar referenciais que já possuía ao tema sugestionado, não apenas pela letra das canções, mas também pela música que lhe dá sentido. O professor teve que expor o que as gravadoras chamam de "story board" da canção, ou seja, informações que a canção não tem como esgotar. Fazer um histórico da canção, situá-la, datá-la. Tais informações tendem a aguçar a curiosidade do aluno, potencializando os sentidos expressos na canção. O poema acima traz passagens que remetem a um certo *lugar-comum* quando se trata de questão agrária, como: solo, chão e terra, bem como palavras relacionadas à exploração física e do sofrimento daí advindos: "mãos cortadas e calejadas", "costas marcadas e açoitadas", "lábios calados e costurados", "suor" e "sangue". O oposto a tal situação estaria no passado, na infância, nas brincadeiras, na sombra de uma árvore frutífera. A resistência está expressa na consciência que leva a "escrever no chão" e na palavra "pichei" com toda sua carga de transgressão, até mais característica em relação aos jovens, como é o caso da aluna. Aqui o "trabalho" não é visto em sua forma alienada, mas enquanto libertador, talvez

pensado como o que permite a sobrevivência, não aquela apontada no *ronco da fome*, ou no *rancho da goiabada*, mas numa vida sem exploração, justa.



Acima temos um desenho de dois alunos que reforça as idéias do poema anterior. Novamente as canções trabalhadas suscitaram uma crítica da vida do homem no campo. Desta vez, há menos a denúncia da exploração e mais a percepção da vida do homem da região das secas. Temos o sol abrasador, o solo rachado, o cajado que remete ao cansaço, a idealização da felicidade - como a goiabada com queijo - no sonho do homem em ter uma casa, com a mulher e filhos. Fugindo ao naturalismo que norteia os desenhos nesta idade, eles buscaram uma forma um pouco mais abstrata ao retratar a dureza da vida do trabalhador rural, a solidão em meio a imensidão, o sol atípico, as montanhas ao fundo.

A figura seguinte aponta mais uma vez o que havíamos observado anteriormente, ou seja, a ligação estabelecida entre a situação do bóia-fria descrita em *O Rancho da Goiabada* e a estrutura fundiária no Brasil, em especial, a luta pela terra do *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra* -MST. Aqui há uma preocupação maior com os conflitos e com as ocupações de terra:



Percebe-se uma visão mais ligada ao senso comum trazido pelas reportagens, por vezes tendenciosas, dos canais de televisão. Isto pode ser percebido pelas armas penduradas no caminhão, na cerca sendo derrubada, no movimento dos corpos e na violência daí advinda. Na seqüência mais um desenho que explora a idealização da felicidade do trabalhador rural, simbolizada no desejo de comer uma goiabada com queijo. Algo que foi recorrente nos desenhos e nos textos era a revolta com o fato de estes trabalhadores serem privados das suas necessidades mais básicas de sobrevivência:



Aqui houve a preocupação em apontar os desejos do bóia-fria expressos na canção, bem como a intenção de simbolizar - por meio da bola de ferro e do suor no rosto - a causa destes sonhos, ou seja, a exploração sofrida pelos trabalhadores rurais, historicamente mais alijados dos "avanços" das leis trabalhistas. Esta produção dos alunos pode também fazer parte do material a ser utilizado em sala, ser pensados como documentos, como novas formas de problematização dos temas inicialmente propostos. A canção como pretexto, como:

Fruto da imaginação poética, e não apenas retrato fiel de uma realidade histórica (mas insisto em repetir aqui que ele é também um documento dessa realidade), há que se examinar, sobretudo através das escolhas imagéticas, como opera essa imaginação em atividade.

(MENESES, 1982: 96)

A maior parte dos estudos sobre a canção na sala de aula aponta a dificuldade em se trabalhar com a sua particularidade. Ou seja, há um consenso: a canção não pode ser analisada, tão e somente, na sua literalidade. Tais trabalhos apontam a necessidade de se observar na canção: o arranjo, a melodia, o gênero, a letra e a interpretação, e, nesse sentido, é uma preocupação pertinente. Afinal, como fora afirmado anteriormente, a letra de música tende a ser transformada, potencializada e, às vezes, até mudada quando "musicada". Quando cantadas, até mesmo as palavras são acentuadas de forma diferente. O

tempo delas pode ser estendido ou diminuído e, as vezes, podem até ser suprimidas algumas sílabas, já que a familiaridade pode levar o ouvinte a completá-la.

A escala diatônica tende a reproduzir uma melodia em que, comumente, a tensão dos intervalos musicais se resolvem harmonicamente. Porém, na canção, esta resolução vai estar também dependente da letra, que pode, ou não, reforçá-la. Logo, é importante observar na sala de aula como se dá esta relação. Lembremos que a escala diatônica é a mais usada nas canções populares e isto se explica na facilidade que o ouvinte tem em memorizar certas melodias, algo semelhante ao que ocorre com a letra. Esta canção deve fazer com que o próprio ouvinte saiba qual acorde e qual palavra vêm a seguir. Como afirmado anteriormente, a partir de Adorno, esta seria uma das fórmulas do sucesso fácil. Na MPB, por sua vez, há uma série de músicos que compõem numa outra perspectiva, menos ligada ao "senso comum" da música pasteurizada. São inúmeros os artistas que conseguem reunir belas letras e melodias em suas obras.

A história temática, por exemplo, tende a ser enriquecida com a análise destas canções. Poderíamos aqui elencar uma série de temas contraditórios e passíveis de discussão a partir da MPB, como: a questão da mulher, os movimentos populares, as ditaduras latino-americanas, as relações de produção, o nacionalismo, as religiões, o negro na sociedade brasileira, a estrutura fundiária, entre outros. O trabalho com a música exige, nesse sentido, uma criatividade e um processo de pesquisa semelhante a qualquer área do conhecimento, tanto da parte do professor quanto do aluno. Este processo está descrito ao longo de todo este texto, não se restringindo apenas a este capítulo. As canções de João Bosco a Aldir Blanc apontam as inúmeras possibilidades da música como opção metodológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A *QUEM A HISTÓRIA NÃO ESQUECEU*

Conclui-se que as composições da dupla e as particularidades da MPB, por si só, já se apresentam como uma alternativa a mais no entendimento do nosso passado recente. Nesse sentido, o ensino de história tende a ter, com a música, uma proposta metodológica muito rica, significativa, atraente, inquiridora para quem nela mergulhar para desvendar suas particularidades. Enfim, propus-me com esta pesquisa levantar e discutir dados de diferentes áreas do conhecimento, buscando a superação do compartimento dos saberes, com o intento de contribuir na discussão sobre as relações entre Música e História.

A leitura da obra da dupla, como não poderia deixar de ser, foi perpassada por preocupações preestabelecidas em perceber como a sociedade, suas contradições e injustiças eram vistas pela lente pouco comum da dupla Bosco/Blanc. Não havia a preocupação em remeter a obra da dupla à década de 1950 e todo seu clima característico. Foi por meio da pesquisa que este passado falava ao meu ouvido, sugestionava a necessidade da leitura daquele momento. Mais do que a necessidade de alargar o corte temporal presente no projeto inicial, ou seja, as décadas de 1970 e 1980, surgia sempre um interlocutor que exigia espaço, tanto poderia ser uma obra literária, como uma composição musical, um filme, uma pintura.

Tais intertextos costuram este texto não por mera conveniência, ou por esnobismo acadêmico, mas porque eles também podem ter influenciado neste percurso da criação artística, criação esta que não tem apenas seu lado mágico, da inspiração, mas também do trato da palavra e do som, do ofício do ourives, do pedreiro e do *desenho mágico* de sua obra. Seguir um caminho que já se perdeu, afinal é uma outra época, é um olhar do presente que se lança ao já percorrido, é sempre um trajeto de risco de não trilhar caminhos mais cruciais. Contudo, é possível guiar-nos por pistas que não estão apenas nos documentos, estão em nós mesmos, em nossa sociedade, nas permanências, no fazer falar *as pedras pisadas no cais*.

A música e o aluno foram outros dois motores que me impulsionaram neste trabalho. Não posso esquecer o brilho nos olhos das crianças da 4^a série do ensino fundamental, quando ouvíamos e cantávamos algumas canções que remetiam, ou não, ao assunto estudado, como as canções presentes no disco *Arca de Noé 1 e 2*, compostas por

Toquinho e Vinícius de Moraes; nas canções presentes na peça infantil *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez. Não posso, da mesma maneira, esquecer da cara feia dos alunos ante uma canção "velha" que eu levava à sala de aula, canção esta que, depois, era pedida por muitos para ser ouvida novamente.

Ao reproduzir as falas de João Bosco e Aldir Blanc, bem como de outros interlocutores, não os tomei enquanto a expressão única da realidade, mesmo porque não houve esta preocupação. Está implícita em suas obras e em seus depoimentos uma forma privilegiada e sensível de ver o mundo e de representá-lo. Trabalhei na perspectiva de que a história é construída também por formas não escritas, com o "nosso" passado sendo revelado também pela arte, entendendo que este passado não se resume ao que "passou", afinal, o que passou ainda está presente. Perceber que este presente não se resume da decorrência da história mais imediata, é também resultado de um processo mais longo e que não é evolutivo, mas que imprime características que vão e vem ao sabor das "circunstâncias" de que nos falam Marx e Friedrich Engels (1830-1904).

Assim, ainda vemos o trabalho escravo no interior do Brasil; o preconceito racial herdado da escravidão e ainda arraigado na sociedade brasileira; um policiamento moral que remete à Inquisição; a violência em todos os níveis; uma capacidade tecnológica sem precedentes e a falta desta na resolução dos problemas sociais; a censura das rádios e das gravadoras. Nesse sentido, o que é o passado? Vemos o homem atual, como diria o filósofo Ortega y Gasset (1883-1955), que *ainda vive o drama do sujeito tendo que bracejar náufrago pelo mundo* (1989: 36).

A dupla produziu cerca de 200 canções, sendo inúmeras delas de excelente qualidade. Logo, ao se optar por uma parte, há uma tendência em se descaracterizar tal produção. Contudo, foi feita uma opção pelas canções passíveis de serem um "pretexto", um fundo sonoro, de parte da história deste século que se findou. Inúmeras outras poderiam ter sido trabalhadas, mas seria uma tese extensa por demais. Outra dificuldade é a de transformar uma linguagem que é musical e verbal, numa outra escrita. Sempre se perde algo. Mesmo se os próprios compositores opinassem sobre elas, certamente, não esgotariam seu sentido. Esta apropriação não deixou de ser, neste sentido, também uma recriação a partir de uma lente que é coletiva, mas também individual, possível pelas particularidades que diferenciam as trajetórias de cada um.

As canções da dupla, infelizmente, não são simplesmente obras de ficção. Se fossem, seriam acusadas de fantásticas, dantescas e carnavalizadas. São mais do que isso. Elas coincidem com os contrastes do Brasil, são também suas faces. Elas falam dele por meio de palavras e sons: por vezes lírica, por vezes ferina. Lembram nossa alegria e nossa riqueza humana. Colocam na mesma tela São Sebastião flechado e um desfile de carnaval. Parafraseando Aldir Blanc, Moacyr Luz e Paulo César Pinheiro, elas também falam do sonho de um dia serem tiradas as flechas do peito do Brasil, a exemplo do Padroeiro do Rio de Janeiro. Ajudam a refletir sobre nossa história, nossas mazelas, nossa alegria e nossa teimosa *esperança equilibrista*. *O tempo vence toda a ilusão?*

DISCOGRAFIA

De João Bosco e Aldir Blanc:

- *Disco de Bolso*. PASQUIM, 1972.
- *João Bosco*. Rio de Janeiro: RCA, 1973. 33 rpm, stereo.
- *Caça à Raposa*. Rio de Janeiro: RCA, 1975. 33 rpm, stereo, n ° 103.01112.
- *Galos de Briga*. Rio de Janeiro: RCA, 1976. 33 rpm, stereo, n ° 103.0171.
- *João Bosco e Aldir Blanc*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 33 rpm, n° HMPB-04, stereo, (Nova História da MPB)
- *Tiro de Misericórdia*. Rio de Janeiro: RCA, 1977. 33 rpm, stereo, n ° 103.0228.
- *Linha de Passe*. Rio de Janeiro: RCA, 1979. 33 rpm, stereo, n ° 103.0294.
- *Bandalhismo*. Rio de Janeiro: RCA, 1980. 33 rpm, stereo, n ° 110.0022.
- *Essa é Sua Vida*. Rio de Janeiro: RCA, 1981. 33 rpm, stereo, n ° 110.0023.
- *Comissão de Frente*. Rio de Janeiro: ARIOLA, 1982. 33 rpm, stereo, n ° 201.905.
- *100ª Apresentação*. Rio de Janeiro: ARIOLA, 1983. 33 rpm, stereo, n ° 817.282.
- *Gagabirô*. Rio de Janeiro: Barclay, 1984. 33 rpm, stereo, n° 823.694-1.
- *Cabeça de Nego*. Rio de Janeiro: Barclay/ Polygram, 1986. 33 rpm, stereo, n° 829.660-1.

Outros:

BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Inglaterra: Odeon. Mono, BTX 1004.

BLANC, Aldir. *Aldir Blanc - 50 anos*. Rio de Janeiro: ALMA, 1996. Digital, stereo, n. 001. (CD).

BLANC, Aldir; GUINGA. *Simples e Absurdo*. São Paulo: Velas, [s.d.]. Digital, stereo, n ° V 20001.

BLANC, Aldir; TAPAJÓS, Maurício. Rio de Janeiro: SACI, 1994. Digital, stereo, M8010/S.
(CD)

DOCUMENTOS Sonoros: *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 33 rpm,
stereo/mono (excertos de fonogramas diversos).

GUINGA. *Cheio de dedos*. São Paulo: Velas, 1996. Digital, stereo, n. 11-V199.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira. *Ivan Lins*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. 33
rpm, stereo.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira. *Noel Rosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 33
rpm, stereo, MPB 01.

LUZ, Moacyr. *Moacyr Luz - 1988*. Rio de Janeiro: Dabliú Discos, 1998. Digital, stereo, n.
DB 0053.

_____ *Vitória da Ilusão*. Rio de Janeiro: Dabliú Discos, 1994. Digital, stereo, n.
DB 0085.

MORAES, Vinícius de. *A mulher, o amor, o sorriso e a flor*. Rio de Janeiro: Polygram
Discos, 1980. 33 rpm, stereo, nº 6685112.

NOVA História da Música Popular Brasileira. *Donga e os primitivos*. 2 ed. – rev. e
ampliada. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 33 rpm, stereo, nº HMPB-36.

NOVA História da Música Popular Brasileira. *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini*. São
Paulo: Abril Cultural, 1978. 33 rpm, stereo, nº HMPB-49.

NUNES, Clara. *Nação*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1982. 33 rpm, stereo, n ° 31C-
062.421236.

- REGINA, Elis. *Ela*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 33 rpm, stereo, n° 81146916.
- _____ *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 33 rpm, stereo, n° 6349.032.
- _____ *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 33 rpm, stereo.
- _____ *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 33 rpm, stereo, n° 6349.121.
- _____ *Falso Brilhante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1976. 33 rpm, stereo, n° 6349.159
- _____ *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 33 rpm, stereo, n° 6349.334.
- _____ *Transversal do Tempo*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 33 rpm, stereo.
- _____ *Elis Especial*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 33 rpm, stereo.
- _____ *Elis, essa mulher*. Rio de Janeiro: WEA, 1979. 33 rpm, stereo, n° BR-36.113.
- _____ *Saudade do Brasil*. Rio de Janeiro: WEA, 1980. 33 rpm, stereo, n° BR-52.003/004.
- _____ *Elis Regina – Montreux Jazz Festival*. WEA, 1982. (LP)
- _____ *A música de João Bosco e Aldir Blanc - Elis Regina*. Rio de Janeiro: Polygram, 1981. 33 rpm, stereo, n° 6488.106.
- _____ *Elis – Luz das estrelas*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. 33 rpm, stereo, n° 403.6316.

VELHA Guarda da Portela. *Tudo azul*. Rio de Janeiro: EMI, 1999. Digital, stereo, n. 525335 2. (CD)

VIVA o Festival de Música Popular Brasileira. São Paulo: Artistas Unidos, 1966. 33 rpm, mono, nº 70.000.

BIBLIOGRAFIA

- **Específica da Música:**

ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____ “Idéias para uma sociologia da música.” In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

_____ “O fetichismo na música e a regressão na audição”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

_____ “Sobre música popular” In: *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Os Grandes Cientistas Sociais).

ARASHIRO, Osny. *Elis Regina: por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 1995

ARAÚJO, Lauro Gomes de. *Roberto Martins: Uma legenda na música popular*. Sorocaba, SP: Fund. Ubaldino do Amaral, 1995.

BAGGIO, Marco Aurélio. *Os concertos da vida: música popular brasileira*. Campinas, SP: Editorial PSY/ Workshopsy, 1996.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

BETTI, Maria Sílvia. "De Dylan Thomas a Bob Dylan". In: *Revista Cultura Vozes*, n. 3, ano 92, v. 92, 1998, pp. 143-58.

BOSCO, João. "João Bosco: os maiores sucessos". In: *Coro de Cordas*. Curitiba, PR: Editora Braga, v.XV, ago./ 1990.

_____ *Músicas Cifradas. Fermata do Brasil*, 1997 [s.l.].

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1989. (Série Princípios)

_____ *Luz neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: SESC/ Stúdio Nobel, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras/ Secr. Mun. de Cultura, 1992.

_____ *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998. – (Coleção Essência).

CORREIA, Mário. *Música Popular Portuguesa: um ponto de partida*. Coimbra: Centelha, 1984.

COSTA, Armando; VIANA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. – (Debates Literatura).

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Nórdica, 1985.

FERNANDES, Millôr. *Bons tempos, hein?!* Porto Alegre: LP&M, 1979. (Coleção Teatro de Millôr Fernandes; 6).

FRANCO, Aléxia Pádua. *Álbum musical para o ensino de História e Geografia*. Uberlândia: UFUB, 1995.

GAGNARD, Madeleine. *Iniciação Musical dos jovens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, Lunfardo e Tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

HARNANCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HILL, Joe. "Poesia: Joe Hill, o cantor da rebeldia". In: *Revista Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n. 3, ano 93, v. 93, 1999, pp. 129-47.

HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Chico B. de. "Entrevista". In: *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. (Col. Edições do Pasquim, v.6).

_____ *Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1980. – (Literatura Comentada).

HOWARD, Walter. *A Música e a Criança*. São Paulo: SUMMUS, 1984.

JOU, Ramon Aguado. *Música durante el trabajo: aplicación de la música a la industria*. Barcelona: Editorial Dirección y Productividad, 1957.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas/SP: UNICAMP, 1995. – (Col. Viagens da Voz).

LETRIA, José Jorge. *A canção política em Portugal*. Porto: Almagráfica, 1978.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MATOS, Maria Izilda Santos de, FARIA, Fernando Antonio. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988. - (Col. Navio Pirata)

MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril Educação, 1980. - (Literatura Comentada)

_____ *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política: alguns problemas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. – (Col. Brasil: os anos de autoritarismo).

MUGGIATI, Roberto. O grito e o mito. In: *O poder da música*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 1996.

NEVES, Paulo. *Mixagem: ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984. (Série A Ciência da Abelha)

PAES, José Paulo. "Música e democracia: 'populismo' x 'elitismo' - argumento falacioso". In: *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 126-8.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996. – (Ponto de Apoio).

PERRONE, Charles *A Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 2 ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958- 1985*. São Paulo: Editora 34, 1998. – (Coleção Ouvido Musical).

SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. "O orfeão do estado novo/esse coqueiro dá coco". In: *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.178-90.

SUZIGAN, Geraldo. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990. – (Col. Primeiros Passos; 238).

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Escuta, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. rev. e aum. – São Paulo: Art Editora, 1991.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil.” In: *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp.114-23.

_____ “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

_____ *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do livro, 1989.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR, Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In: *História geral da civilização brasileira*. (org. por Bóris Fausto) – Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 4^o vol., tomo III, 1984, pp. 501-23.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Grall, 1977.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Prefeitura, 1999. - (Perfis do Rio; 26)

- **Geral:**

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *Temas básicos da Sociologia*. 2 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

ALENCAR, Francisco. (et.al.). *História da Sociedade Brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

ALMEIDA, Milton José de. “Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema.” In: *Representações do Espaço: Multidisciplinaridade na Educação*. Campinas, SP: Autores Associados, 1996.

_____ *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994. - (Questões de nossa época; 32).

ANDRADE, Mário, BANDEIRA, Manuel, DRUMMOND, Carlos. *Fotobiografias*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 2000.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 39 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. – (Coleção Poesia Sempre; 6).

ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987. – (Série Rosa dos Ventos).

ARIÈS, Philippe. “A História das Mentalidades”. In: *A História Nova*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASSOUN, Paul-Laurent. *A escola de Frankfurt*. Trad. Helena de Castro, São Paulo:

Ática, 1991.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: História e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995. - (Série Princípios).

BACK, Silvio. *República Guarani*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. - (Coleção Cinema; 14).

BAKHTIN, Mikhail. “Crítica da arte e estética geral”. In: *Questões de literatura e de estética*. 2 ed., São Paulo: Hucitec, 1990, p.12-44.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. 2 ed. Trad. Maria Isaura de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ MEC, 1978.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Textos escolhidos/ Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas: Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

_____ *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BERLINCK, Manoel. *CPC: Centro Popular de Cultura*. Campinas: Papyrus, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

BITTENCOURT, Circe (org.). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997. - (Repensando o Ensino).

BLANC, Aldir. *Brasil passado a sujo: a trajetória de uma porrada de farsantes*. São Paulo: Geração, 1993. 167 p.

_____ *Cara bacana na 19^a*. 3 ed. – Rio de Janeiro: Record, 1997. 240 p.

_____ *Porta de tinturaria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____ *Rua dos Artistas e Arredores*. São Paulo: Codecri, 1978, 199 p.

_____ *Vila Isabel: inventário de infância*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará: Prefeitura, 1996. (Cantos do Rio; 5).

BLINKHORN, Martin. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo: Ática, 1994. - (Série Princípios)

BLOCH, Marc. *Introdução à História*. 4 ed. Mem Martins: Europa- América, [s.d.]. – (Coleção Saber; 59).

BORGES, Jorge Luis. *La cifra*. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1964, p.71.

_____ *O pensamento vivo de Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

BORGES, Paulo Porto. *Ymã, ano mil e quinhentos: relatos e memórias sobre a conquista*. Campinas, SP: Mercado das Letras/ Unipar, 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____ Poesia de Resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1977, pp. 141-92.

_____ *Reflexões sobre a arte*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Fundamentos).

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1987.

BOIS, Guy. “Marxismo e História Nova”. In: *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRASIL: Nunca Mais. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes/ Arquidiocese de São Paulo, 1985.

BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva de um rio*. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

BRUM, Argemiro J. *O desenvolvimento econômico brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, [s.d.].

BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____ *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa na Historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 2 ed., São Paulo: Ática, 1986. - (Série Fundamentos).

_____ *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: FAPESP, [s.d.].

CARR, Edward Hallet. *Que é História ?* 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAVALCANTI, Maria Helena (et. al.). *Uma História de Pedras de Fogo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. O trabalho da Crítica do Pensamento. In: *Metodologia Científica*. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990, pp. 18-20.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1993. – (Série Princípios).

COSTA, Eduardo Alves da. *No caminho com Maiakóvski*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

COSTA, Valdeli Carvalho da. *Umbanda: os 'seres superiores' e os orixás/santos*. São Paulo: Edições Loyola, v.2, 1983.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL ROIO, José Luiz. *O que todo cidadão precisa saber sobre movimentos populares no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Global, 1986. – (Cadernos de Educação Política/ Série Trabalho e Capital; 8).

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. 3 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ *Guerreiros e camponeses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ERBOLATO, Mário L. “A radiodifusão brasileira”. In: *Comunicação e cotidiano*. Campinas: Papirus, 1984, pp.81- 98.

FERNANDES, Millôr. *Bons tempos, hein?!* Porto Alegre: LP&M, 1979. (Coleção Teatro de Millôr Fernandes; 6).

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1990. – (Série Princípios).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 29 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. – (Estudos latino-americanos; 12).

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____ “Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas.” In: *Rebeldes e Contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. 12 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. (Coleção Prestígio)

GUILHERME, Wanderley. *Quem dará o golpe no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. – (Cadernos do Povo).

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992. (trad. de Carlos N. Coutinho e Leandro Konder)

HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ *Sobre História*. Trad. Cid Knipel Moreira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. – (Tudo é história; 41).

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUNT, Lynn (org.) *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOTHE, Flavio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. “História, Política e Ensino.” In: *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997, pp. 42-53. - (Repensando o Ensino).

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. “O tempo e o espaço”. In: *Montaillou: cátaros e católicos numa aldeia francesa, 1294-1324*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____ “As mentalidades: uma história ambígua”. In: *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

_____ “Estruturas Espaciais e temporais”. In: *A Civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Estampa, v.1, 1983.

_____ *História e Memória*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____ “ O historiador e o homem quotidiano”. In: *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1993, pp. 313-23.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Foco narrativo*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1993.

LORCA, Federico García. *Antologia Poética*. 2 ed. - Barcelona, Espanha: Plaza & Janés Editores, 1998.

_____ *Bodas de Sangre*. 4 ed. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1981.

MAKLOUF, Luís. "A guerra da censura". In: *Retrato do Brasil*. São Paulo: Política Editora, v. 1, 1984, pp. 142-4.

MARCONDES FILHO, Ciro Marcondes. *Quem manipula quem? Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

MARIA, Antonio. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

MARX, Karl, ENGELS, F. *A Ideologia Alemã (Feuerbach)*. 6 ed., São Paulo, HUCITEC, 1987.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico- filosóficos e outros textos escolhidos*. 4 ed. Trad. José Carlos Bruni. – São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

MELLO, José Roberto. *As Cruzadas*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

MOURA, Clóvis. *Os Quilombos e a Rebelião Negra*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. – (Tudo é História; 12)

MORAES, Paulo Ricardo. *João Cândido*. 2 ed. Porto Alegre: Unidade Editorial/ Secretaria Municipal da Cultura, 2000. - (Outra História)

MOREL, Edmar. *A Revolta da Chibata*. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

NADAI, Elza. “O ensino de história e a pedagogia do cidadão.” In: *O ensino de História e a criação do fato*. São Paulo: Contexto, 1991.

NIDELCOFF, Maria Teresa. *As Ciências Sociais na Escola*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

NIKITIUK, Sônia L. (org.). *Repensando o ensino de História*. São Paulo: Cortez, 1996. – (Questões de Nossa Época; 53)

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. *A geografia das lutas no campo*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1990.

OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira; crítica à razão dualista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____ *Mundialização e Cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____ *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'água, [s.d.].

PEREIRA, Alberto; HOLLANDA, Heloísa B. de. *Patrulhas Ideológicas - marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cultrix. [s.d.].

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e Cultura Brasileira*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995. – (Série Princípios).

PRIOLLI, Gabriel. “A tela pequena no Brasil grande”. In: *Televisão e Vídeo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Brasil: os anos de autoritarismo).

RETRATO do Brasil (Da Monarquia ao Estado Militar). São Paulo: Política Editora, v. I e II, 1985. – (Acompanha fascículos).

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1998. - (Série Princípios)

SARAIWA, Antonio José; LOPES, Óscar. “1^a Época: das origens a Fernão Lopes”. In: *História da Literatura Portuguesa*. 6 ed. Porto: Porto Editora, [s.d.], pp.41-98.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. “A formação do professor de História e o cotidiano da sala de aula”. In: *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997. (Repensando o Ensino)

SHARPE, Jim. “A História Vista de Baixo.” In: *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SILVA, Marco A. “A Vida e o Cemitério dos Vivos” In: *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1986.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: Caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 1994.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 5^a reimpr. Trad. Mariano Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Brasil: radiografia de um modelo*. Petrópolis, RJ: Vozes, [s.d.].

_____ *História da Literatura Brasileira*. 7 ed. São Paulo: Difel, 1982.

SOUZA, Tárík de. "Fora de Ritmo". In: *Retrato do Brasil*. São Paulo: Política Editora, v. 1, 1984, pp. 445-8.

THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

VIEIRA, Maria do Pilar de A. (et. al.) *A pesquisa em história*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991.
– (Série Princípios)

VOVELLE, Michel. “Ideologias e mentalidades: um esclarecimento necessário”. In: *Ideologias e Mentalidades*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- **Teses e Dissertações não publicadas:**

CARVALHO, Regina. *O amor e o amendoim (Da poética de João Bosco à leitura da MPB)*. Florianópolis, SC, 1994, 232 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão/ UFSC.

CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco arte e resistência*. (sob orientação de Luiz Tatit). São Paulo: Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mimeo, 1996. (Dissertação de Mestrado).

CHAMMÉ, Sebastião Jorge. *Fonemas e vocábulos musicais no comportamento psico-social*. São Paulo: Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escolar de Sociologia e Política de São Paulo, mimeo, 1973. – (Dissertação de Mestrado)

EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Nós, que amávamos tanto a democracia: protestos de rua contra o regime militar na Grande São Paulo – 1977/1984*. Orientador: Maria Helena Capelato. Dissertação – USP/ FFLCH, 1994.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha. Dissertação. UNICAMP/IFCH, 1990. T/UNICAMP

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, SP: [s.n.], 1997. (Orientador: Renato Ortiz, , tese de Doutorado, IFCH/ UNICAMP).

PERIÓDICOS

- **Artigos em Revistas:**

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. “ In: *História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea*. - coord. geral Fernando Novais; org. do vol. Lilia Schwarz – São Paulo: Cia das Letras, v. 4, 1998, pp. 319-409.

ALMEIDA, Milton José de. “A linguagem da Nova Oralidade – Imagens e Sons.” In: *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE: Dir. Técnica, v.2, 1994.

_____ “Linguagens e Ensino de História.” In: *Anais do III Encontro Nacional de Pesquisadores do Ensino de História*. Campinas, SP: Gráfica da FE/ UNICAMP, 1999, pp. 127-37.

ASCHER, Nelson. “MPB: Esplendor e Glória” In: *Livro Aberto: MPB e Literatura*. Ano II, nº 7, março/ abril de 1998.

AUGUSTO, Maurício Liberal. “A dignidade do documento: a canção popular” In: *Bolando Aula*. Santos, GRUHBAS Projetos Educacionais, nº 11, março de 1992.

AUTRAN, Margarida. “O estado e o músico popular: de marginal a instrumento”. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

_____ “Samba, artigo de consumo nacional”. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

BAHIANA, Ana Maria. “A ‘linha evolutiva’ prossegue – a música dos universitários”. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

BARREIRA, Solange. "Os piratas da música". In: *Galileu*. São Paulo: Editora Globo, ano 8, n. 94, mai./1999, pp.36-43.

BETTO, Frei. Entrevista. In: *Palavra*. Belo Horizonte: Editora da Palavra, ano 1, n. 6, set. 1999.

BLIKSTEIN, Izidoro. “Depoimento – Nota sobre o artigo ‘Sérgio Ricardo na Praça do Povo: Uma obra aberta e conseqüente’” In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, vol.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.

BURKE, Peter. “Entrevista”. In: *Pós- História*. Assis, SP: Ed. da UNESP, n.3, 1995, pp.11-23.

CABRAL, Ana Beatriz. “O cão andaluz e o passarinho: o Surrealismo em Mário Quintana”. In: *Cerrados: Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: Thesaurus, n.7, ano 7, 1998, pp. 62-79.

CAMINHANDO: “30 anos”. In: *Esquerda, Volver a los 17..* 2 ed., ampliada e revisada, Campinas, jul./97, mimeo.

CASO Herzog. In: *Revista Imprensa*. São Paulo: Imprensa Editorial, ano 14, n. 153, out./2000, pp. 20-41.

CERRI, Luis Fernando. “Non ducor, duco: A Ideologia da Paulistanidade e a Escola.” In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Humanitas, v.18, n. 36, 1998, pp. 115-36.

_____ "Uma escola do Brasil: o trabalho educativo das imagens da nação no 'milagre brasileiro' (1969 - 1973) e na comemoração dos 500 anos do Descobrimento (1998 - 2000). In: *III Encontro: Perspectivas do Ensino de História*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

CHARTIER, Roger. "O mundo como representação". In: *Estudos Avançados*. São Paulo: EDUSP, v.5, n. 11, jan.- abr. / 1991.

CHAVES, Celso Loureiro. "Como uma placa de trânsito: a música brasileira no meio acadêmico internacional." In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, ano 86, v.89, n.6. nov.-dez./ 1992.

CÍCERO, Antonio. "Um poema pode ser letra e uma letra, poema". In: *Livro Aberto: MPB e Literatura*. Ano II, n.7, mar.- abril/ 1998.

CONTIER, Arnaldo D. "Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30" In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, vol.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.

_____ "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)" In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Humanitas Publicações, vol.18, nº 35, 1998.(Dossiê: Arte e Linguagens).

_____ "O ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos da vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928)". In: *Revista Música*. São Paulo, v.6, n.1/2, maio/nov., 1995.

_____ "Mário de Andrade e a música brasileira". In: *Revista Música*. São Paulo, v.5, n.1, maio/1994.

_____ "Memória, História e Poder: a Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50)." In: *Revista Música*. São Paulo:[s.n.], v.2, n.1, mai./1991.

_____ “Música e História” In: *Revista de História*. São Paulo: Dep. de História/ FFCHL/ USP, nº 119, jul./1985.

_____ “Villa- Lobos: o selvagem da modernidade” In: *Revista de História*. São Paulo: USP, nº 135, 2º semestre de 1996.

CRIME da ditadura: Herzog. In: *Já - Diário Popular*. Ano 2, n. 72, 22 mar./1998, pp. 20-3.

DE FRENTE pro crime. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano 1, n.6, nov. 1976, p. 40.

DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte.” In: *Novos Estudos do CEBRAP*, n. 33, jul./ 1992, pp. 65-75.

EGYDIO, Sylvia; OLIVEIRA, Kiusam Regina de. “Yabas: mulheres negras, deusas, heroínas e orixás: personalidades sem fronteiras”. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis, RJ: Vozes, n.4, ano 93, v. 93, pp. 28-41.

ENTREVISTA – Aldir Blanc. In: *E – Publicação do SESC*. São Paulo: Globo Cochrane, ano 5, n. 8, fev. 1999, pp. 09-11.

ENTREVISTA - Elza Soares. In: *Bundas*. Rio de Janeiro: Editora Pererê, ano 1, n. 33, 01-07 fev. 2000, pp. 06-11.

ENTREVISTA – Hermínio Bello de Carvalho. In: *Palavra*. Belo Horizonte, MG:L Editora Gaia, ano 1, n. 11, 11 mar. 2000, pp. 08-18.

ENTREVISTA - Jamelão. In: *Bundas*. Rio de Janeiro: Editora Pererê, ano 1, n. 37, 29 fev.-06 mar. 2000, pp. 06-12.

ENTREVISTA - João Bosco. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano VII, n. 66, 1983, pp. 14-5.

FIUZA, Alexandre Felipe. “Experiências de um aluno de Licenciatura no Campo da Pesquisa Histórica” In: *SAECULUM: Revista de História*. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 1995, v.1, n.1. 151 p.

_____ "Multiculturalismo: Educação e produtos culturais" In: *CD ROM: III Seminário Pesquisa em Educação - Região Sul*. Porto Alegre: UFRGS/ Pós-Graduação em Educação, 2000.

_____ “Música Popular Brasileira: Memória e Metodologia nas Aulas de História”. In: *Revista de Educação*. Pirassununga: Faculdade de Educação de Pirassununga, v.1, n.1, set./1998, pp. 53-70.

_____ “Resgate do Processo Histórico e Cultural do Município de Areia/ PB” In: *INICIADOS/ org. Maria José Lima Silva*. João Pessoa: Ed. Universitária/ UFPB, 1995. 216 p. - (Série Iniciados; 1)

FURTADO, João Pinto. “A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: Apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais.” In: *Pós- História*. Assis/SP, v. 5, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “De onde veio o Carnaval.” In: *LEITURA*. São Paulo: Imprensa Oficial, ano 18, n.2, fev./ 2000, p. 41-6.

GIL, Gilberto. Entrevista. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, ano 71, n. 9, nov./ 1977, pp. 37-45.

GIRON, Luís Antonio. “Crítica que te quero crítica.” In: *SOMTRÊS*. n. 103, julho/ 1987, pp. 68-9.

GOLDFEDER, Miriam. "A cultura musical na década de 50: uma análise ideológica". In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, ano 70, v.20, n.8, out./1976.

GOMES, Plínio Freire. "O Ciclo dos Meninos Cantores (1550-1552) – Música e Aculturação nos Primórdios da Colônia". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero: América, Américas, v. 11, n.21, set. 90/ fev.91, pp. 187-98.

GRILLO, Maria Ângela. "O cancionário popular nordestino a serviço do ensino de história". In: *III Encontro: Perspectivas do Ensino de História*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, pp.502-4.

HERSCHMANN, Micael M. "Música jovem e violência na cultura urbana – o hip-hop invade a cena." In: *A Encenação dos Sentidos: Mídia, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995. (Compós).

HILL, Joe. "Poesia: Joe Hill, o cantor da rebeldia." In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, RJ: Vozes, n. 3, ano 93, v. 93, 1999, pp. 129-47.

IACocca, Angelo. "Música latino-americana". In: *MÚSICA*. São Paulo: Imprima, Ano V, n. 52, 1981, p. 40.

_____ "O lado político da canção latino-americana". In: *MÚSICA*. São Paulo: Imprima, Ano III, n. 32, 1979, pp. 12-3.

IANNI, Octávio. "O popular, o burguês e suas fontes de expressão." In: *Pau-Brasil*. São Paulo, n. 9, ano III, nov./ dez. – 1985, pp. 06-10.

INSTITUTO Cultural Itaú/ Banco de dados culturais – informatizado/ Módulo Literatura/ Setor Poesia Brasileira: Aldir Blanc. São Paulo, 1997.

IVAN Lins: chega de mentiras. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano III, n. 36, 1979, p. 18-22.

JOÃO Bosco e Aldir Blanc. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano VII, n. 66, 1983.

JOÃO Bosco – MPB Compositores. São Paulo: Globo, 1997. 22pp. (Fascículo).

JOÃO Bosco. Entrevista. In: *Revista B*. Rio de Janeiro: Editora Pererê, ano 2, n. 68, 10 out. 2000.

KUBRUSLY, Maurício. "É nego na cabeça". In: *SOMTRÊS*. n. 103, set./ 1986, pp. 94.

LACERDA JR., José Américo de. "Projeto Nacional – Indústria musical e música popular: indagações críticas." In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, RJ: Vozes, ano 83, v.83, n.4, jul.- ago./ 1989, pp. 466-79.

LENHARO, Alcir. *Luzes da cidade*. In: Revista. [S.n.t.].

LUCAS, Maria Elizabeth. "Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural." In: *Em Pauta: Revista do Curso de Pós- Graduação em Música*. Porto Alegre: UFRGS, ano VI- VII, n. 9/10, dez./94 – abr./95, pp. 16-21.

MARCONDES FILHO, Ciro. "O Estado e a ação cultural: a imponente linguagem ideológica da música". In: *Caderno de Música. Boletim de Documentação Musical*. São Paulo, n.10, set./ 1982.

MATOS, Maria Izilda S. de, FARIA, Fernando A. "No cotidiano da boêmia: o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues" In: *Revista Brasileira de História: Confrontos e Perspectivas*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.16, nº 31 e 32, 1996.

MENDONÇA, Mary Enice R. de. “Produção Cultural e Resistência Após-64: o papel das camadas médias intelectuais.” In: *Revista de Comunicação e Artes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, ano 15, n. 24, set. – dez./ 1990.

MORENO, Antonio. "João Cândido e a história oficial". In: *Caderno de Crítica 6*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, mai./1989, pp. 36-7.

MORIN, Edgar. “Não se conhece a canção”. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis RJ: Revista Novas Perspectivas em Comunicação, nº 6, 1973.

MUGGIATI, Roberto. “O grito e o mito.” In: *O poder da música*. São Paulo: Martin Claret, 1996. – (Coleção O poder do poder; 32).

NADAI, Elza. “O Ensino de História no Brasil: trajetória e perspectivas.” in. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 13, nº 25/26, Set. 92/Ago 96.

NAPOLITANO, Marcos, VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate” In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Humanitas Publicações, vol.18, nº 35, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. Et. al. “Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História” In: *Revista Brasileira de História: Cultura e Linguagens*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol.7, nº 13, set. de 1986/ fev. de 1987, pp. 177-88.

NAPOLITANO, Marcos. “Representações Políticas no Movimento Diretas- Já” In: *Revista Brasileira de História: Representações*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1955.

NEVES, Joana. “Como se Estuda História” In. *Revista de Ciências Humanas*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 1980, Trimestral, Ano 2, nº 4.

_____ "Perspectivas do ensino de história: desafios político educacionais e historiográficos". In: *III Encontro: Perspectivas do Ensino de História*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, pp. 708-32.

NO AR... música popular brasileira. In: *Revista Rodovia*. n.º 236, mar.- abril/ 1977, [S.l.n.].

PAES, José Paulo. "Música e Democracia: populismo x elitismo – argumento falacioso." In: *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 126-8.

PAHLEN, Kurt. "A música na vida humana." In: *O poder da música*. São Paulo: Martin Claret, 1996. – (Coleção O poder do poder; 32).

PARANHOS, Adalberto. "O coro da unanimidade nacional: o culto ao 'Estado Novo'". In: *Revista de Sociologia e Política*. UFPR, n.9, [s.d.]. (Dossiê Estado Novo)

_____ "Saber e Prazer: a Música e o Ensino de História." In: *Caderno de Cultura/ Educação e Arte*. Campinas, Sinpro – Sindicato dos Professores de Campinas e Região, ano XVI, n. 37, nov./98.

PELEGRINI, Sandra C. "Ação cultural no pós-golpe: um destaque à produção musical contestadora." In: *Anais do V Encontro Regional de História da ANPUH-PR*. Ponta Grossa: Imprensa Universitária, 1997, pp. 49-63.

_____ "Vinte e poucos anos de Tropicalismo e outros tantos de Modernismo." In: *Pós- História: Revista de Pós- Graduação em História/ UNESP – Assis*. V.1, 1993, pp. 61-9.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Em busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário" In: *Revista Brasileira de História: Representações*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, n.º 29, 1995.

PESCATORE, Ettore. “Breve história da música”. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano 1, n. 6, nov./79.

PRIOLLI, Gabriel. “A tela pequena no Brasil grande”. In: *Televisão e Vídeo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Brasil: os anos de autoritarismo).

RIBEIRO, Denise. “Os limites da crítica”. In: *Música*. São Paulo: Imprima, ano VII, n. 66, 1983, p. 38.

SALVADORI, Maria Ângela B. “Malandras canções brasileiras” In: *Revista Brasileira de História: Cultura e Linguagens*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, vol.7, nº 13, set. de 1986/ fev. de 1987, pp. 103-24.

SANTORO, Claudio. Entrevista: “O Humanismo segundo Santoro”. In: *Pau- Brasil – Publicação Bimestral sobre Ecologia e Cultura*. São Paulo, n.14, ano 3, set./ out. 1986.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Do estruço às escolas de samba: a ocupação do espaço das ruas pelo carnaval carioca” In: *História e Cidadania*. São Paulo: Humanitas Publicações/ FFLCH- USP, ANPUH, 1998, 2 v.

SEVCENKO, Nicolau. “Rock: o pesadelo começou.” In: *LEIA*. Ano VI, n. 59, 15 jul./ 14 ago. – 19873, p. 03.

SILVA, Janice Theodoro da. “Música e História nos anos 60 e 70.” In: *Revista Goiana de Artes*. UFGO, v. 10, n. 1, jan./ dez. 1989.

SILVA, Joaquim Pires da. “Canções do festival subconsciente do Brasil?” In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, ano 63, n. 1, jan. 1969, pp. 50-3.

SILVA, Marcos A. da. “Fases do Mesmo – Algumas Histórias na Indústria Cultural” In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, vol.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.

SILVA, Suylan Midlej e. “Sociabilidade e identidade: domingos de funk no *Black Bahia* do Periperi.” In: *A Encenação dos Sentidos: Mídia, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995. (Compós).

SOARES, Astréia. “Notas sobre música popular e pesquisa social brasileira.” In: *Música Hoje*. Belo Horizonte: UFMG, n.3, 1994.

SOUSA, Oscar. “Música, Psicologia e Aprendizagem.” In: *Cadernos do Projeto Museológico sobre Educação e Infância*. Santarém/ Portugal: Escola Superior de Educação de Santarém, 1993.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. “Cultura rock e arte de massa”. In: *A Encenação dos Sentidos: Mídia, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995. (Compós).

SOUZA, Tárík de. “Vinte anos de MPB: as principais tendências da discografia entre 1964 e 1984.” In: *Retrato do Brasil*. São Paulo: Política Editora, v. 3, 1984.

SQUEFF, Enio. “Música erudita em alta.” In: *LEIA*. Ano VI, n. 59, 15 jul. – 14 ago. / 1983, p.05.

TATIT, Luiz. “Canção, estúdio e tensividade.” In: *Revista USP: Dossiê Música Brasileira*. São Paulo: USP, dez. – fev./ 1989-90, pp. 41-4.

_____ “Música Popular Urbana” In: *Livro Aberto: MPB e Literatura*. ano II, nº 7, março/ abril de 1998.

TINHORÃO, José Ramos. "Música Popular no Século XXI: uma profecia antecipada." In: *Revista USP*. São Paulo: USP, n.40, dez./ fev. 1998-9, pp. 26-31.

_____ "Obsessivo e maldito." In: *Atenção*. São Paulo: Ed. Página Aberta, ano 2, n.8, 1996, pp. 54-61.

VILAR, Pierre. Entrevista. In: *Reflexões sobre o saber histórico*. Org. Marcia D'Alessio. São Paulo: Fund. Ed. da UNESP, 1998.

VINÍCIUS, Marcus. "Música e política: pontos de uma discussão que a gente gostaria de ter". In: *Revista de Cultura Vozes*, n.7, set. [s.d.].

ZAMBONI, Ernesta. "As linguagens e a produção do conhecimento histórico no ensino fundamental de história". In: *III Encontro: Perspectivas do Ensino de História*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, pp. 422-33.

_____ "Representações e Linguagens no Ensino de História." In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Humanitas, v.18, n.36, 1998, p. 89-101.

WROSZ, Walerian. "Poesia e música no Ensino/ Aprendizagem. In: *Anais do V Encontro Regional de História da ANPUH-PR*. Ponta Grossa: Imprensa Universitária, 1997, pp.281-91.

- **Matérias em Jornais:**

BRASIL não tem sistema de aferição. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 jan. 1999. 4 cad. Ilustrada, p.01.

CAMINHA, Edmilson. No país dos ianques: Adolfo Caminha. *DO Leitura*. São Paulo, 13 jun. 1994, pp. 10-1.

CARVALHO, Mario Cesar. Regime militar – Ato Institucional n ° 5. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 dez. 1998. Cad. Brasil, p.01.

CONEXÃO americana. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 ago. 1998, Cad.Mais, pp.04- 7.

COSTA, Donizeti. Herzog. *Já- Diário Popular*, ano2, n. 72, 22 mar. 1998, pp. 20-3.

D. QUIXOTE une poemas de Drummond e obras de Portinari. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 dez. 1998, 4 cad. Ilustrada, p. 05.

FINOTTI, Ivan. BMG quer comprar EMI e ser a maior gravadora do mundo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1998. 4 cad. Ilustrada, p.05.

FREITAS, Jânio de. A memória não se anistia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 ago. 1999. Cad. Brasil.

GERALDO Azevedo quase perde o gosto pela música. *Jornal do Comércio*. Recife, 29 set. 1999.

GIANNETTI, Eduardo. Que mistério tem a palavra cantada? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 ago. 1998. 5. cad. Ilustrada, p.07.

JOÃO, de república em república. *Folhetim*. n. 137, São Paulo, 02 set. 1979.

LEILA, Ed Motta e Jazz Sinfônica, Luiz Melodia, Moraes e MPB-4. *O Estado de São Paulo*, 21 jan. 2000, Caderno 2, p.D3.

NOGUEIRA, Rui. Revolução dos Cravos. *F. de S. P.* São Paulo, 25 abr. 1999, p. 26.

O “INIMIGO” da MPB está de volta: José Ramos Tinhorão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 fev. 1998, 4 cad. Ilustrada, p. 01.

PENA, Afonso. "Dez anos depois." In: *Pasquim*, R.J. n.179, de 05 a 11/12/1972, p.13.

REVOLUÇÃO. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31 dez. 1998, 4 cad. Ilustrada, p. 01.

ROUCHOU, Joelle. "João Bosco: mais à frente, na mesma linha." In: *Jornal do Brasil*, São Paulo, 28 set. 1980.

SANCHES, Pedro Alexandre. Marlene quebra isolamento de 21 anos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 fev. 1999, 4 cad. Ilustrada, p. 06.

KUBRUSLY, Maurício. SÓ a voz e um violão contra as FMs da vida. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 jan. 1984, Folha Ilustrada, p. 68.

UM país de censores malucos. *Jornal do Comércio*. Recife. 29 set. 1999.

DICIONÁRIOS:

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989. – (Manuais de Estudo).

CIRLOT, Juan- Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. 2 ed. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1999.

DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DICIONÁRIO de vídeos. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. – rev. e aum., 18^a impr. – Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1986.

FILMOGRAFIA CITADA

Anjo Azul, O. Dir. Josef von Sternberg. Alemanha, P.B., 98 min., 1930.

Assassinato no Expresso Oriente. Dir. Sidney Lumet. Inglaterra, COR, 127 min., 1974.

Carta de uma desconhecida. Dir. Max Ophuls. EUA, P.B., 90 min., 1948.

Madame Bovary. Dir. Jean Renoir. França, P.B., 1949.

Tango. Dir. Carlos Saura. Argentina: Europa Filmes, NTSC-VHS, 2000.

Tempos Modernos. Dir. Charles Chaplin. EUA, P.B., 85 min., 1936.

FONTES DA INTERNET

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. In: <http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.badesc.gov.br/espaco/mueuviajante/glauco.htm>

<http://www.bn.br/servicos/atendimento/eda/lei9610.htm>

<http://www.cifrantiga.hpg.com.br>

<http://www.fpabramo.org.br>

<http://geocities.com/altafidelidade>

<http://www.intelecto.net/anistia>

http://www.jb.com.br/inter/musicali/teia_29.html

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

EDITORAS DAS CANÇÕES

- da dupla, analisadas no presente trabalho:

Agnus Sei. 61457531. Warner. (P) 1972.

Bala com Bala. 60033819. Warner. (P) 1973.

Bandalhismo. 61246352. Zumbido. (P) 1980

Cabaré. 61457574. BMG Arabella. (P) 1981.

Caça à Raposa. 60763442. BMG Arabella. (P) 1975.

Casa de Marimbondo. 60033908. BMG Arabella. (P) 1975.

Corsário. 61457582. BMG Arabella. (P) 1981.

De Frente pro Crime. 60033878. BMG Arabella. (P) 1975.

Escadas da Penha. 60033940. BMG Arabella. (P) 1975.

Essa é a sua Vida. 61457566. BMG Arabella. (P) 1981.

Galos de Briga. 63659379. BMG Arabella. (P) 1976.

Gênesis (parto). 60290366. BMG Arabella. (P) 1977.

Mestre-Sala dos Mares. 60033886. BMG Arabella. (P) 1975.

Nação. 61699160. Zumbido (Sony) Mercury. (P) 1982.

O Bêbado e a Equilibrista. 60806613. Saci/ RCA. Jaguaré. (P) 1979.

O Caçador de Esmeraldas. 61457558. BMG Arabella. (P) 1981.

O Cavaleiro e os Moinhos. 63659352. BMG Arabella. (P) 1976.

O Ronco da Cuíca. 60763469. BMG Arabella. (P) 1976.

O Rancho da Goiabada. 60033835. BMG Arabella. (P) 1976.

Patrulhando (Masmorra). 60806672. BMG Arabella. (P) 1979.

Patrulhando (Mara). 60806591. BMG Arabella. (P) 1979.

Plataforma. 60290234. BMG Arabella. (P) 1977.

Quilombo. 62904299. BMG Arabella. (P) 1986.

Tiro de Misericórdia. 60290153. BMG Arabella. (P) 1977.

Transversal do Tempo. 60347694. BMG Arabella. (P) 1976.

Um Por Todos. 6349.159. BMG Arabella. (P) 1976.

Viena Fica na 28 de Setembro. 61699217. Zumbido (Sony) Mercury. (P) 1982.

Lista das canções presentes no texto (na mesma ordem) e incluídas no registro sonoro

- 01 - *O Bêbado e a Equilibrista*. 60806613. Com Elis Regina. Saci/ RCA. Jaguaré. (P) 1979.
- 02 - *O Rancho da Goiabada*. 60033835. BMG Arabella. (P) 1976.
- 03 - *Quilombo*. 62904299. BMG Arabella. (P) 1986.
- 04 - *Vinheta do Programa César de Alencar/ Rádio Nacional*. Polygram, (P) 1950.
- 05 - *Retrato do Velho* (H. Lobo/ Marino Pinto), com Chico Alves. Odeon, (P) 1951.
- 06 - *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). 61045128. Com Elis Regina. WEA, (P) 1980.
- 07 - *Nação*. 61699160. Com Clara Nunes. Zumbido (Sony) Mercury. (P) 1982.
- 08 - *Nação*. 61699160. Com João Bosco. Zumbido (Sony) Mercury. (P) 1982.
- 09 - *Presidente Bossa Nova* (Juca Chaves). 61045195. Com Elis Regina. WEA, (P) 1980.
- 10 - *Lata d'Água* (Luiz Antonio/ J. Junior). Com Marlene. Continental, (P) 1952.
- 11 - *Vida de Bailarina* (Américo Seixas/ Dorival Silva). 64659739. Elis, ADDAF, (P) 1972.
- 12 - *Cabaré*. 61457574. BMG Arabella. Com João Bosco (P) 1981.
- 13 - *Cabaré*. 61457574. BMG Arabella. Com Elis Regina (P) 1973.
- 14 - *Essa é a sua Vida*. 61457566. BMG Arabella. (P) 1981.
- 15 - *Agnus Sei*. 61457531. Warner. (P) 1972.
- 16 - *O Cavaleiro e os Moinhos*. 63659352. BMG Arabella. (P) 1976.
- 17 - *Um Por Todos*. 6349.159. Com Elis Regina. BMG Arabella. (P) 1976.
- 18 - *A day in the life*. BTX 1004. Beatles. Odeon. (P) 1967.
- 19 - *Caça à Raposa*. 60763442. BMG Arabella. (P) 1975.
- 20 - *Corsário*. 61457582. BMG Arabella. (P) 1981.
- 21 - *O Caçador de Esmeraldas*. 61457558. BMG Arabella. (P) 1981.
- 22 - *Mestre-Sala dos Mares*. 60033886. BMG Arabella. (P) 1975.
- 23 - *Casa de Marimbondo*. 60033908. BMG Arabella. (P) 1975.
- 24 - *Plataforma*. 60290234. BMG Arabella. (P) 1977.
- 25 - *Galos de Briga*. 63659379. BMG Arabella. (P) 1976.
- 26 - *Patrulhando (Masmorra)*. 60806672. BMG Arabella. (P) 1979.
- 27 - *Patrulhando (Mara)*. 60806591. BMG Arabella. (P) 1979.
- 28 - *O Bêbado e a Equilibrista*. 60806613. Com João Bosco. Saci/ RCA. Jaguaré. (P) 1979.
- 29 - *O Ronco da Cuíca*. 60763469. BMG Arabella. (P) 1976.
- 30 - *Gênesis (parto)*. 60290366. BMG Arabella. (P) 1977.
- 31 - *Tiro de Misericórdia*. 60290153. BMG Arabella. (P) 1977.
- 32 - *Escadas da Penha*. 60033940. BMG Arabella. (P) 1975.
- 33 - *De Frente pro Crime*. 60033878. BMG Arabella. (P) 1975.
- 34 - *Bandalhismo*. 61246352. Zumbido. (P) 1980.
- 35 - *Bala com Bala*. 60033819. Warner. (P) 1973.
- 36 - *Viena Fica na 28 de Setembro*. 61699217. Zumbido (Sony) Mercury. (P) 1982.

DISCOGRAFIA DETALHADA (Somente os discos de João Bosco, trabalhados no livro):

DISCO DE BOLSO. PASQUIM, 1972

- Agnus sei

JOÃO BOSCO. RCA, 1973

- Tristeza de uma Embolada
- Nada a Desculpar
- Boi
- Angra
- Quilombo
- Bala com Bala
- Bernardo, o Eremita
- Quem será?
- Fatalidade (Balconista Teve Morte Instantânea)
- Alferes
- Amon Rá e o Cavalo de Tróia

CAÇA À RAPOSA. RCA, 1975

- O Mestre-Sala dos Mares
- De Frente pro Crime
- Dois pra Lá, Dois pra Cá
- Jardins de Infância
- Jandira da Gandaia
- Escadas da Penha
- Casa de Marimbondo
- Nessa Data
- Bodas de Prata
- Caça à Raposa
- Kid Cavaquinho
- Violeta de Belfort Roxo

GALOS DE BRIGA. RCA, 1976

- Incompatibilidade de Gênios
- Gol Anulado
- O Cavaleiro e os Moinhos
- Rumbando
- Vida Noturna

- O Ronco da Cuíca
- Miss Sueter
- Latin Lover
- Galos de Briga
- Feminismo no Estácio
- Transversal do Tempo
- Rancho da Goiabada

TIRO DE MISERICÓRDIA. RCA, 1977

- Gênese (Parto)
- Jogador
- Falso Brilhante
- Tempos do Onça e da Fera (Quarador)
- Sinal de Caim
- Vaso Ruim Não Quebra
- Plataforma
- Me Dá a Penúltima
- Bijuterias
- Tabelas
- Tiro de Misericórdia

LINHA DE PASSE. RCA, 1979.

- Linha de Passe
- Conto de Fada
- Sudoeste
- Parati
- Patrulhando (Mara)
- O Bêbado e a Equilibrista
- Boca de Sapo
- Cobra Criada
- Ai, Aydée
- Natureza Viva
- Patrulhando (Masmorra)

BANDALHISMO. RCA, 1980

- Profissionalismo é Isso Aí
- Trilha Sonora
- Tal Mãe, Tal Filha
- Anjo Torto
- Vitral da 6ª Estação
- Sai, Azar!

- 100 Anos Instituto - Anais
- Siri Recheado e o Cacete
- Denúncia Vazia
- Bandalhismo

ESSA É A SUA VIDA. RCA, 1981

- Amigos Novos e Antigos
- Perversa
- Essa é sua Vida
- Cabaré
- Agnus Sei
- Corsário
- De Partida
- Foi se o que Era Doce
- Títulos de Nobreza
- O Caçador de Esmeraldas

COMISSÃO DE FRENTE. ARIOLA, 1982

- Nação
- A Nível de...
- Abigail Caiu do Céu
- Viena Fica na 28 de Setembro
- Coisa Feita
- Siameses
- Na Venda
- Galo, Grilo e Pavão
- Comissão de Frente

100ª APRESENTAÇÃO. ARIOLA, 1983

- Nação
- Aquarela do Brasil
- O Mestre-Sala dos Mares
- Linha de Passe
- Siri Recheado e o Cacete
- Coisa Feita
- A Nível de...
- Kid Cavaquinho
- Gênesis
- O Ronco da Cuíca
- Tiro de Misericórdia
- Escadas da Penha

- Comissão de Frente
- Rancho da Goiabada
- O Bêbado e a Equilibrista

JOÃO BOSCO - ACÚSTICO MTV, 1992.

- Odilê Odilá/ Zona de Fronteira
- Holofotes
- Papel Marché
- Granito/ Jade
- Quilombo/ Tiro de Misericórdia/ Escadas da Penha
- Memória da Pele
- E Então que Quereis...?/ Corsário
- Eleagnor Rigby/ Fita Amarela/ Trem Bala.

Obs: Este disco tem canções de inúmeros compositores. A única canção analisada na dissertação é *Quilombo*.

ANEXOS
DIVERSOS

**BILHETE DEIXADO POR ZUZU ANGEL NA CASA DE CHICO BUARQUE,
ANTES DELA MORRER NUM "ACIDENTE" AUTOMOBILÍSTICO.**

Declaração
ZUZU ANGEL
Há dias recebi documento
descrevendo com pormenores
as torturas e o assassinato
de que foi vítima meu filho
Stuart A. Gomes, pelo governo
militar brasileiro.
Este documento está fora do
paiz, em mãos de um dos
parentes americanos do meu
filho mártir.
Se algo vier a acontecer co.
meu filho, ~~se~~ se eu aparecer
morta, por acidente, assalto ou
outro qualquer meio, terá si-
do obra dos mesmos assas-
sinos do meu amado filho.
Zuleica Angel Gomes, Rio de Janeiro,
23 de abril 1975

Diz o bilhete acima: "Declaração - Zuzu Angel - Há dias recebi documento descrevendo com pormenores as torturas e o assassinato de que foi vítima meu filho Stuart A. Gomes, pelo governo militar brasileiro. Este documento está fora do paiz, em mãos de um dos parentes americanos de meu filho mártir. Se algo acontecer comigo, se eu aparecer morta, por acidente, assalto ou outro qualquer meio, terá sido obra dos mesmos assassinos do meu amado filho. Zuleica Angel Gomes. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1975."

Fonte: ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p.82.

Novel do alto da Cantiga
SEBADO
 em
**O SEBADO E A
 EQUILIBRISTA**

Cap. 1 - PÁG. 2

<p>SOB A BRANCA AO REJE- USE LAMIA!</p> <p>MAIS UM DE SEBADO TEU!</p>	<p>MAIS UM QUE NUNCA DO CEMAS</p> <p>ISTO É FELICIA PULO!</p> <p>ESPERA O É</p>	<p>ISTO É FELICIA PULO!</p> <p>IN FALOU</p>	<p>ESSA MULHER!</p> <p>ESSA MULHER!</p> <p>É UMA MULHER!</p> <p>É UMA MULHER!</p> <p>É UMA MULHER!</p>
<p>BOA O MUNDO DE NOVO REINAR DE DEUS?</p>			<p>CRIA A TARE FEITO UM VIADUO E UM SEBADO TRAJANDO LUTO ME LEMBROU CABLITOS</p> <p>A BOLA AREA CHUVADO MOLAN VALIA, TUM QUE TA...</p> <p>É A CANTIGA DE SEBADO</p>

<p>EU SEBADO COM A BOLA TA BACONHINA, EU SIMO!</p> <p>ALIAS TA BACONHINA, EU SIMO!</p> <p>ALIAS UMAS FOLAS, ALIAS ETÉ BISS!</p> <p>ATENÇÃO! ESTÁ BACIL ZANA COM.</p>	<p>QUE SONHA COM A VOLTA DO IRMÃO DO HEAFIL COM TANTA GENTE QUE PARTIU NUM RABO DE FOGUETE</p>	<p>MAI TEI QUE UMA DOR ASSIAI PUNGEANTE ALMO HA' DE SER INUTILMENTE A ESPERANCA DANSA</p> <p>ESPERANÇAS QUE VOU MORRER DE MORRER DE MORRER DE</p> <p>VE DITE DE E... E... E...</p>	<p>TAO ARRAUO O QUE? BAI LA DINDO JAI CORPO DO A... ADMIRAR??</p>
<p>EU SEBADO COM A BOLA TA BACONHINA, EU SIMO!</p> <p>ALIAS TA BACONHINA, EU SIMO!</p> <p>ALIAS UMAS FOLAS, ALIAS ETÉ BISS!</p> <p>ATENÇÃO! ESTÁ BACIL ZANA COM.</p>	<p>QUE SONHA COM A VOLTA DO IRMÃO DO HEAFIL COM TANTA GENTE QUE PARTIU NUM RABO DE FOGUETE</p>	<p>MAI TEI QUE UMA DOR ASSIAI PUNGEANTE ALMO HA' DE SER INUTILMENTE A ESPERANCA DANSA</p> <p>ESPERANÇAS QUE VOU MORRER DE MORRER DE MORRER DE</p> <p>VE DITE DE E... E... E...</p>	<p>TAO ARRAUO O QUE? BAI LA DINDO JAI CORPO DO A... ADMIRAR??</p>

ROMANCE SONÁMBULO, de Federico García Lorca

A Gloria Giner y a Fernando de los Ríos

VERDE que te quiero verde
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
Ella sueña en su baranda,
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
Las cosas la están mirando
y ella, no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato guarduño,
eriza sus pitas agrias.
¿ Pero quién vendrá? ¿ Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
Desde los puertos de Cabra,
Si yo pudiera, mocito,
este trato cerraba.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
Decentemente em mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de Holanda.
¿ No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.

Pero ya no soy yo
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir!, dejadme
hasta las altas barandas,
dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre,
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿ Donde está tu niña amarga?
Cuántas veces te esperó!
Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
Con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

In: LORCA, Federico García. *Antología Poética*. 2 ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1998, pp. 161-3.

LINHA DE PASSE

Uma forma de jogar o jogo da vida. O toque pessoal. As composições rigorosas e descontraídas. Artesanais. A consciência e o prazer de risco: ninguém chuta a bola pra fora impunemente. Comemora-se o gol como conseqüência da troca de passes. Quanto mais gente jogando, mais bonito fica. O campo é o mundo: rua, quarto, quintal, praça, cela; a bola é de couro, de borracha, de jornal, de chapinha, de sonho; meus parceiros são meus irmãos e meu irmão é aquele desconhecido ali que entre no jogo e fica sendo meu parceiro, minha alma gêmea, minha sombra... não tem hora pra começar nem pra acabar; a troca de passes dura a vida inteira. Todo mundo é platéia, todo mundo critica, aplaude, vaia, 120 milhões de técnicos. Um aprendizado fundamental: quem não sabe passar por si próprio não pode querer driblar. O drible mais desconcertante é aquele que é dado quando a bola parecia perdida. Ao contrário do que muita gente pensa, numa linha de passe você dribla o tempo inteirinho - pedra, caco de vidro, poste, carro, cachorro, velhice, polícia... e tem a pergunta: Valeu? Geralmente fica sem resposta e o jogo continua. É isso: as perguntas pintam o tempo todo, pausa entre os compassos da peleja, que, como o *show*, tem que continuar.

Assinado: Aldir Blanc (parceiro mais constante e autor do roteiro e textos do atual *show* de João Bosco, no teatro Clara Nunes, Rio).

Fonte: *Jornal do Brasil*, 04 abril/ 1979, p.30.

ANEXO
COM
A
LEI
DO
DIREITO AUTORAL

LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.
Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei :

Título I

Disposições Preliminares

Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.

Art. 2º Os estrangeiros domiciliados no exterior gozarão da proteção assegurada nos acordos, convenções e tratados em vigor no Brasil.

Parágrafo único. Aplica-se o disposto nesta Lei aos nacionais ou pessoas domiciliadas em país que assegure aos brasileiros ou pessoas domiciliadas no Brasil a reciprocidade na proteção aos direitos autorais ou equivalentes.

Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais.

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - publicação - o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

II - transmissão ou emissão - a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético;

III - retransmissão - a emissão simultânea da transmissão de uma empresa por outra;

IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

V - comunicação ao público - ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares;

VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer

armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;

VII - contrafação - a reprodução não autorizada;

VIII - obra:

- a) em co-autoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;
- b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;
- c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;
- d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;
- e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;
- f) originária - a criação primígena;
- g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;
- h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a pública sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;
- i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

IX - fonograma - toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não sejam uma fixação incluída em uma obra audiovisual;

X - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

XII - radiodifusão - a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento;

XIII - artistas intérpretes ou executantes - todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.

Art. 6º Não serão de domínio da União, dos Estados, do Distrito Federal ou dos Municípios as obras por eles simplesmente subvencionadas.

Título II Das Obras Intelectuais

Capítulo I Das Obras Protegidas

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixa por escrito ou por outra qualquer forma;
- V - as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII - os programas de computador;
- XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

- I - as idéias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;
- II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;

III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;

IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;

V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;

VI - os nomes e títulos isolados;

VII - o aproveitamento industrial ou comercial das idéias contidas nas obras.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.

Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos.

Capítulo II

Da Autoria das Obras Intelectuais

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

Art. 15. A co-autoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada.

§ 1º Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio.

§ 2º Ao co-autor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum.

Art. 16. São co-autores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor.

Parágrafo único. Consideram-se co-autores de desenhos animados os que criam os desenhos utilizados na obra audiovisual.

Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 3º O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.

Capítulo III

Do Registro das Obras Intelectuais

Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público definido no caput e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Art. 20. Para os serviços de registro previstos nesta Lei será cobrada retribuição, cujo valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do titular do órgão da administração pública federal a que estiver vinculado o registro das obras intelectuais.

Art. 21. Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Título III

Dos Direitos do Autor

Capítulo I

Disposições Preliminares

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

Art. 23. Os co-autores da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário.

Capítulo II

Dos Direitos Morais do Autor

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma,

possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

Capítulo III

Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

- I - a reprodução parcial ou integral;
- II - a edição;
- III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;
- IV - a tradução para qualquer idioma;
- V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
- VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;
- VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, onda ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
- VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

- a) representação, recitação ou declamação;
- b) execução musical;
- c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
- d) radiodifusão sonora ou televisiva;
- e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
- f) sonorização ambiental;
- g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
- h) emprego de satélites artificiais;
- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
- j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de co-autoria não for divisível, nenhum dos co-autores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

§ 1º Havendo divergência, os co-autores decidirão por maioria.

§ 2º Ao co-autor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra.

§ 3º Cada co-autor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

Art. 33. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor.

Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente.

Art. 34. As cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais.

Art. 35. Quando o autor, em virtude de revisão, tiver dado à obra versão definitiva, não poderão seus sucessores reproduzir versões anteriores.

Art. 36. O direito de utilização econômica dos escritos publicados pela imprensa, diária ou periódica, com exceção dos assinados ou que apresentem sinal de reserva, pertence ao editor, salvo convenção em contrário.

Parágrafo único. A autorização para utilização econômica de artigos assinados, para publicação em diárias e periódicos, não produz efeito além do prazo da periodicidade acrescido de vinte dias, a contar de sua publicação, findo o qual recobra o autor o seu direito.

Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.

Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.

Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de seqüência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

Art. 39. Os direitos patrimoniais do autor, executados os rendimentos resultantes de sua exploração, não se comunicam, salvo pacto antenupcial em contrário.

Art. 40. Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, caberá a quem publicá-la o exercício dos direitos patrimoniais do autor.

Parágrafo único. O autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros.

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o caput deste artigo.

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em co-autoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos co-autores sobreviventes.

Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do co-autor que falecer sem sucessores.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação.

Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no caput deste artigo.

Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecidos, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

Capítulo IV

Das Limitações aos Direitos Autorais

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa nele representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braile ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aquelas a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para a reproduzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

Capítulo V

Da Transferência dos Direitos de Autor

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para os país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto a modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de co-autor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos.

Título IV

Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas

Capítulo I

Da Edição

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

Parágrafo único. Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

I - o título da obra e seu autor;

II - no caso de tradução, o título original e o nome do tradutor;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Art. 54. Pelo mesmo contrato pode o autor obrigar-se à feitura de obra literária, artística ou científica em cuja publicação e divulgação se empenha o editor.

Art. 55. Em caso de falecimento ou de impedimento do autor para concluir a obra, o editor poderá:

I - considerar resolvido o contrato, mesmo que tenha sido entregue parte considerável da obra;

II - editar a obra, sendo autônoma, mediante pagamento proporcional do preço;

III - mandar que outro a termine, desde que consintam os sucessores e seja o fato indicado na edição.

Parágrafo único. É vedada a publicação parcial, se o autor manifestou a vontade de só publicá-la por inteiro ou se assim o decidirem seus sucessores.

Art. 56. Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário.

Parágrafo único. No silêncio do contrato, considera-se que cada edição se constitui de três mil exemplares.

Art. 57. O preço da retribuição será arbitrado, com base nos usos e costumes, sempre que no contrato não a tiver estipulado expressamente o autor.

Art. 58. Se os originais forem entregues em desacordo com o ajustado e o editor não os recusar nos trinta dias seguintes ao do recebimento, ter-se-ão por aceitas as alterações introduzidas pelo autor.

Art. 59. Quaisquer que sejam as condições do contrato, o editor é obrigado a facultar ao autor o exame da escrituração na parte que lhe corresponde, bem como a informá-lo sobre o estado da edição.

Art. 60. Ao editor compete fixar o preço da venda, sem, todavia, poder elevá-lo a ponto de embarçar a circulação da obra.

Art. 61. O editor será obrigado a prestar contas mensais ao autor sempre que a retribuição deste estiver condicionada à venda da obra, salvo se prazo diferente houver sido convencionado.

Art. 62. A obra deverá ser editada em dois anos da celebração do contrato, salvo prazo diverso estipulado em convenção.

Parágrafo único. Não havendo edição da obra no prazo legal ou contratual, poderá ser rescindido o contrato, respondendo o editor por danos causados.

Art. 63. Enquanto não se esgotarem as edições a que tiver direito o editor, não poderá o autor dispor de sua obra, cabendo ao editor o ônus da prova.

§ 1º Na vigência do contrato de edição, assiste ao editor o direito de exigir que se retire de circulação edição da mesma obra feita por outrem.

§ 2º Considere-se esgotada a edição quando restarem em estoque, em poder do editor, exemplares em número inferior a dez por cento do total da edição.

Art. 64. Somente decorrido um ano de lançamento da edição, o editor poderá vender, como saldo, os exemplares restantes, desde que o autor seja notificado de que, no prazo de trinta dias, terá prioridade na aquisição dos referidos exemplares pelo preço de saldo.

Art. 65. Esgotada a edição, e o editor, com direito a outra, não a publicar, poderá o autor notificá-lo a que o faça em certo prazo, sob pena de perder aquele direito, além de responder por danos.

Art. 66. O autor tem o direito de fazer, nas edições sucessivas de suas obras, as emendas e alterações que bem lhe aprouver.

Parágrafo único. O editor poderá opor-se às alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam sua reputação ou aumentem sua responsabilidade.

Art. 67. Se, em virtude de sua natureza, for imprescindível a atualização da obra em novas edições, o editor, negando-se o autor a fazê-la, dela poderá encarregar outrem, mencionando o fato na edição.

Capítulo II

Da Comunicação ao Público

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, ou quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

§ 4º Previamente à realização da execução pública, o empresário deverá apresentar ao escritório central, previsto no art. 99, a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais.

§ 5º Quando a remuneração depender da frequência do público, poderá o empresário, por convênio com o escritório central, pagar o preço após a realização da execução pública.

§ 6º O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores.

§ 7º As empresas cinematográficas e de radiodifusão manterão à imediata disposição dos interessados, cópia autêntica dos contratos, ajustes ou acordos, individuais ou coletivos, autorizando e disciplinando a remuneração por execução pública das obras musicais e fonogramas contidas em seus programas ou obras audiovisuais.

Art. 69. O autor, observados os usos locais, notificará o empresário do prazo para a representação ou execução, salvo prévia estipulação convencional.

Art. 70. Ao autor assiste o direito de opor-se à representação ou execução que não seja suficientemente ensaiada, bem como fiscalizá-la, tendo, para isso, livre acesso durante as representações ou execuções, no local onde se realizam.

Art. 71. O autor da obra não pode alterar-lhe a substância, sem acordo com o empresário que a faz representar.

Art. 72. O empresário, sem licença do autor, não pode entregar a obra a pessoa estranha à representação ou à execução.

Art. 73. Os principais intérpretes e os diretores de orquestras ou coro, escolhidos de comum acordo pelo autor e pelo produtor, não podem ser substituídos por ordem deste, sem que aquele consinta.

Art. 74. O autor de obra teatral, ao autorizar a sua tradução ou adaptação, poderá fixar prazo para utilização dela em representações públicas.

Parágrafo único. Após o decurso do prazo a que se refere este artigo, não poderá opor-se o tradutor ou adaptador à utilização de outra tradução ou adaptação autorizada, salvo se for cópia da sua.

Art. 75. Autorizada a representação de obra teatral feita em co-autoria, não poderá qualquer dos co-autores revogar a autorização dada, provocando a suspensão da temporada contratualmente ajustada.

Art. 76. É impenhorável a parte do produto dos espetáculos reservada ao autor e aos artistas.

Capítulo III

Da Utilização da Obra de Arte Plástica

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

Art. 78. A autorização para reproduzir obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

Capítulo IV

Da Utilização da Obra Fotográfica

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

Capítulo V

Da Utilização de Fonograma

Art. 80. Ao publicar o fonograma, o produtor mencionará em cada exemplar:

- I - o título da obra incluída e seu autor;
- II - o nome ou pseudônimo do intérprete;
- III - o ano de publicação;
- IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Capítulo VI

Da Utilização da Obra Audiovisual

Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica.

§ 1º A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.

§ 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:

- I - o título da obra audiovisual;
- II - os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais co-autores;
- III - o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso;
- IV - os artistas intérpretes;
- V - o ano de publicação;
- VI - o seu nome ou marca que o identifique.

Art. 82. O contrato de produção audiovisual deve estabelecer:

- I - a remuneração devida pelo produtor aos co-autores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento;
- II - o prazo de conclusão da obra;
- III - a responsabilidade do produtor para com os co-autores, artistas intérpretes ou executantes, no caso de co-produção.

Art. 83. O participante da produção da obra audiovisual que interromper, temporária ou definitivamente, sua atuação, não poderá opor-se a que esta seja utilizada na obra nem a que terceiro o substitua, resguardados os direitos que adquiriu quanto à parte já executada.

Art. 84. Caso a remuneração dos co-autores da obra audiovisual dependa dos rendimentos de sua utilização econômica, o produtor lhes prestará contas semestralmente, se outro prazo não houver sido pactuado.

Art. 85. Não havendo disposição em contrário, poderão os co-autores da obra audiovisual utilizar-se, em gênero diverso, da parte que constitua sua contribuição pessoal.

Parágrafo único. Se o produtor não concluir a obra audiovisual no prazo ajustado ou não iniciar sua exploração dentro de dois anos, a contar de sua conclusão, a utilização a que se refere este artigo será livre.

Art. 86. Os direitos autorais de execução musical relativos a obras musicais, lítero-musicais e fonogramas incluídos em obras audiovisuais serão devidos aos seus titulares pelos responsáveis dos locais ou estabelecimentos a que alude o § 3º do art. 68 desta Lei, que as exibirem, ou pelas emissoras de televisão que as transmitirem.

Capítulo VII

Da Utilização de Bases de Dados

Art. 87. O titular do direito patrimonial sobre uma base de dados terá o direito exclusivo, a respeito da forma da expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir:

- I - sua reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo;
- II - sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação;
- III - a distribuição do original ou cópias da base de dados ou a sua comunicação ao público;
- IV - a reprodução, distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas no inciso II deste artigo.

Capítulo VIII

Da Utilização da Obra Coletiva

Art. 88. Ao publicar a obra coletiva, o organizador mencionará em cada exemplar:

- I - o título da obra;
- II - a relação de todos os participantes, em ordem alfabética, se outra não houver sido convencionada;
- III - o ano de publicação;
- IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Parágrafo único. Para valer-se do disposto no § 1º do art. 17, deverá o participante notificar o organizador, por escrito, até a entrega de sua participação.

Título V Dos Direitos Conexos

Capítulo I Disposições Preliminares

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Capítulo II Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

- I - a fixação de suas interpretações ou execuções;
- II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;
- III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;
- IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;
- V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Capítulo III

Dos Direitos dos Produtores Fonográficos

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;

IV - (VETADO)

V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 94. Cabe ao produtor fonográfico perceber dos usuários a que se refere o art. 68, e parágrafos, desta Lei os proventos pecuniários resultantes da execução pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas, na forma convencionada entre eles ou suas associações.

Capítulo IV

Dos Direitos das Empresas de Radiodifusão

Art. 95. Cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

Capítulo V

Da Duração dos Direitos Conexos

Art. 96. É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.

Título VI

Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhes são Conexos

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.

Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

§ 5º A inobservância da norma do parágrafo anterior tornará o faltoso inabilitado à função de fiscal, sem prejuízo das sanções civis e penais cabíveis.

Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos de um terço dos filiados de uma associação autoral poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas a seus representados.

Título VII

Das Sanções às Violações do Direitos Autorais

Capítulo I

Disposição Preliminar

Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis.

Capítulo II

Das Sanções Cíveis

Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 104. Quem vender, expuser a venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior.

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I - alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;

II - alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III - suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV - distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos;

II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.

Art. 109. A execução pública feita em desacordo com os art. 68, 97, 98 e 99 desta Lei sujeitará os responsáveis a multa de vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.

Art. 110. Pelo violação de direitos autorais nos espetáculos e audições públicas, realizados nos locais ou estabelecimentos a que alude o art. 68, seus proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários respondem solidariamente com os organizadores do espetáculos.

Capítulo III Da Prescrição da Ação

Art. 111. (VETADO)

Título VIII Disposições Finais e Transitórias

Art. 112. Se uma obra, em conseqüência de ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido pelo § 2º do art. 42 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, caiu no domínio público, não terá o prazo de proteção dos direitos patrimoniais ampliado por força do art. 41 desta Lei.

Art. 113. Os fonogramas, os livros e as obras audiovisuais sujeitar-se-ão a selos ou sinais de identificação sob a responsabilidade do produtor, distribuidor ou importador, sem ônus

para o consumidor, com o fim de atestar o cumprimento das normas legais vigentes, conforme dispuser o regulamento.

Art. 114. Esta Lei entra em vigor cento e vinte dias após sua publicação.

Art. 115. Ficam revogados os arts. 649 a 673 e 1.346 a 1.362 do Código Civil e as Leis nºs 4.944, de 6 de abril de 1966; 5.988, de 14 de dezembro de 1973, excetuando-se o art. 17 e seus §§ 1º e 2º; 6.800, de 25 de junho de 1980; 7.123, de 12 de setembro de 1983; 9.045, de 18 de maio de 1995, e demais disposições em contrário, mantidos em vigor as Lei nºs 6.533, de 24 de maio de 1978 e 6.615, de 16 de dezembro de 1978.

Brasília, 19 de fevereiro de 1998; 177º da Independência e 110º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
Francisco Weffort

Publicada no D.O.U. de 20.02.98, Seção I, Pág. 3.

FONTE: <http://www.bn.br/servicos/atendimento/eda/lei9610.htm>

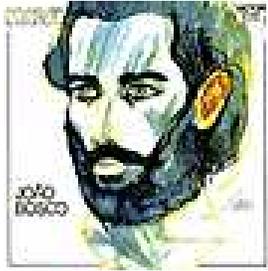
ANEXO DAS CAPAS
DOS
DISCOS ANALISADOS



1. Disco de Bolso (1972)



6. Linha de Passe (1979)



2. João Bosco (1973)



7. Bandalhismo (1980)



3. Caça à Raposa (1975)



8. Essa é sua vida (1981)



4. Galos de Briga (1976)



9. Comissão de Frente (1982)



5. Tiro de Misericórdia (1977)



10. 100^a Apresentação (1983)

ANEXOS
RELATIVOS
À
LEI
DA
ANISTIA
(1979)

LEI N. 6.683 - DE 28 DE AGOSTO DE 1979
Concede anistia, e dá outras providências

O Presidente da República.

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de Fundações vinculadas ao Poder Público, aos servidores dos Poderes Legislativos e Judiciário, aos militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (vetado).

§º 1 Consideram-se conexos, para efeito desse artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.

§ 2º Excetuam-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, seqüestro e atentado pessoal.

§ 3º Terá direito à reversão ao Serviço Público a esposa do militar demitido por Ato Institucional, que foi obrigada a pedir exoneração do respectivo cargo para poder habilitar-se ao montepio militar, obedecidas as exigências do artigo 3º.

Art. 2º Os servidores civis e militares demitidos, postos em disponibilidade, aposentados, transferidos para a reserva ou reformados, poderão nos 120 (cento e vinte) dias seguintes à publicação desta lei, requerer o seu retorno ou reversão ao serviço ativo:

se servidor civil ou militar, ao respectivo Ministro de Estado;
se servidor da Câmara dos Deputados, do Senado Federal, de Assembléia Legislativa e de Câmara Municipal, aos respectivos Presidentes;
se servidor do Poder Judiciário, ao Presidente do respectivo Tribunal;
se servidor de Estado, do Distrito Federal, de Território ou de Município, ao Governador ou Prefeito.

Parágrafo único. A decisão, nos requerimentos de ex-integrantes das Polícias Militares ou dos Corpos de Bombeiros, será precedida de parecer de comissões presididas pelos respectivos Comandantes.

Art. 3º O retorno ou a reversão ao serviço ativo somente será deferido para o mesmo cargo ou emprego, posto ou graduação que o servidor, civil ou militar, ocupava na data de seu afastamento, condicionado, necessariamente, à existência de vaga e ao interesse da Administração.

§ 1º Os requerimentos serão processados e instruídos por comissões especialmente designadas pela autoridade a qual caiba apreciá-los

§ 2º O despacho decisório será proferido nos 180 (cento e oitenta) dias seguintes ao recebimento do pedido.

§ 3º No caso de deferimento, o servidor civil será incluído em Quadro Suplementar e o militar de acordo com o que estabelecer o decreto a que se refere o artigo 13 desta Lei.

§ 4º O retorno e a reversão ao serviço ativo não serão permitidos se o afastamento tiver sido motivado por improbidade do servidor.

§ 5º Se o destinatário da anistia houver falecido, fica garantido aos seus dependentes o direito às vantagens que lhe seriam devidas se estivesse vivo na data da entrada em vigor da presente Lei.

Art. 4º Os servidores que, no prazo fixado no artigo 2º não requererem o retorno ou a reversão à atividade ou tiverem seu pedido indeferido, serão considerados aposentados, transferidos para a reserva ou reformados, contando-se o tempo de afastamento do serviço ativo para efeito de cálculo de proventos da inatividade ou da pensão.

Art. 5º Nos casos em que a aplicação do artigo anterior acarretar proventos em total inferior à importância percebida, a título de pensão, pela família do servidor, será garantido a este pagamento da diferença respectiva como vantagem individual.

Art. 6º O cônjuge, qualquer parente, ou afim na linha reta, ou na colateral, ou o Ministério Público, poderá requerer a declaração de ausência de pessoa que, envolvida em atividades políticas, esteja, até a data de vigência desta Lei, desaparecida do seu domicílio, sem que dela haja notícias por mais de 1 (um) ano.

§ 1º Na petição, o requerente, exibindo a prova de sua legitimidade, oferecerá rol de, no mínimo, 3 (três) testemunhas e os documentos relativos ao desaparecimento, se existentes.

§ 2º O juiz designará audiência, que, na presença do órgão do Ministério Público, será realizada nos 10 (dez) dias seguintes ao da apresentação do requerimento e proferirá, tanto que concluída a instrução, no prazo máximo de 5 (cinco) dias, sentença, da qual, se concessiva do pedido, não caberá recurso.

§ 3º Se os documentos apresentados pelo requerente constituírem prova suficiente do desaparecimento, o Juiz, ouvido o Ministério Público em 24 (vinte e quatro) horas, proferirá, no prazo de 5 (cinco) dias e independentemente de audiência, sentença, da qual, se concessiva, não caberá recurso.

§ 4º Depois de averbada no registro civil, a sentença que declarar a ausência, gera a presunção de morte do desaparecido, para os fins de dissolução do casamento e de abertura de sucessão definitiva.

Art. 7º É concedida anistia aos empregados das empresas privadas que, por motivo de participação em greve ou em quaisquer movimentos reivindicatórios ou de reclamação de direitos regidos pela legislação social, hajam sido despedidos do trabalho, ou destituídos de cargos administrativos ou de representação sindical.

Art. 8º São anistiados, em relação às infrações e penalidades decorrentes do não-cumprimento das obrigações do serviço militar, os que, na época do recrutamento, se encontravam, por motivos políticos, exilados ou impossibilitados de se apresentarem.

Parágrafo único. O disposto neste artigo aplica-se aos dependentes do anistiado.

Art. 9º Terão os benefícios da anistia os dirigentes e representantes sindicais punidos pelos Atos a que se refere o artigo 1º, ou que tenham sofrido punições disciplinares ou incorrido em faltas ao serviço naquele período, desde que não excedentes de 30 (trinta) dias, bem como os estudantes.

Art. 10. Aos servidores civis e militares reaproveitados, nos termos do artigo 2º, será contado o tempo de afastamento do serviço ativo, respeitado o disposto no artigo 11.

Art. 11. Esta Lei, além dos direitos nela expressos, não gera quaisquer outros, inclusive aqueles relativos a vencimentos, soldos, salários, proventos, restituições, atrasados, indenizações, promoções ou ressarcimentos.

Art. 12. Os anistiados que se inscreveram em partido político legalmente constituído poderão votar e ser votados nas convenções partidárias a se realizarem no prazo de 1 (um) ano a partir da vigência desta Lei.

Art. 13. O poder executivo, dentro de 30 (trinta) dias, baixará decreto regulamentando esta Lei.

Art. 14. Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 15. Revogam-se as disposições em contrário.

João Baptista de Figueiredo – Presidente da República.

Petrônio Portella.

Maximiano Fonseca.

Walter Pires.

R. S. Guerreiro.

Karlos Rischbieter.

Eliseu Resende.

Ângelo Amaury Stábile.

E. Portella.

Murillo Macedo.

Délio Jardim de Mattos.

Mário Augusto de Castro Lima.

João Camilo Penna.

Cesar Cals Filho.

Mário David Andrezza.

H. C. Mattos.

Jair Soares.

Danilo Venturini.

Golbery do Couto e Silva.

Octávio Aguiar de Medeiros.

Samuel Augusto Alves Corrêa.
Delfim Neto.
Said Farhat
Hélio Beltrão

Artigos do Ato das disposições Transitórias (ADCT) da Constituição Federal de 1988 que se referem à Anistia

Art. 8o - É concedida anistia aos que, no período de 18 de setembro de 1946 até a data da promulgação da Constituição, foram atingidos, em decorrência de motivação exclusivamente política, por atos de exceção, institucionais ou complementares, aos que foram abrangidos pelo Decreto Legislativo nº 18, de 15 de dezembro de 1961, e aos atingidos pelo Decreto-Lei nº 864, de 12 de setembro de 1969, asseguradas as promoções, na inatividade, ao cargo, emprego, posto ou graduação a que teriam direito se estivessem em serviço ativo, obedecidos os prazos de permanência em atividade previstos nas leis e regulamentos vigentes, respeitadas as características e peculiaridades das carreiras dos servidores públicos civis e militares e observados os respectivos regimes jurídicos.

§ 1o- O disposto neste artigo somente gerará efeitos financeiros a partir da promulgação da Constituição, vedada a remuneração de qualquer espécie em caráter retroativo.

§ 2o – Ficam assegurados os benefícios estabelecidos neste artigo aos trabalhadores do setor privado, dirigentes e representantes sindicais, que, por motivos exclusivamente políticos, tenham sido punidos, demitidos ou compelidos ao afastamento das atividades remuneradas que exerciam, bem como aos que foram impedidos de exercer atividades profissionais em virtude de pressões ostensivas ou expedientes oficiais sigilosos.

§ 3o – Aos cidadãos que foram impedidos de exercer, na vida civil, atividade profissional específica, em decorrência das Portarias Reservadas do Ministério da Aeronáutica n. S-50-GM5, de 19 de junho de 1964, e nº S-285-GM5 será concedida reparação de natureza econômica, na forma que dispuser lei de iniciativa do Congresso Nacional e a entrar em vigor no prazo de doze meses a contar da promulgação da Constituição.

§ 4o – Aos que, por força de atos institucionais, tenham exercido gratuitamente mandato eletivo de vereador serão computados, para efeito de aposentadoria no serviço público e previdência social, os respectivos períodos.

§ 5o – A anistia concedida nos termos deste artigo aplica-se aos servidores públicos civis e aos empregados em todos os níveis do governo ou em suas fundações, empresas públicas ou empresas mistas sob controle estatal, exceto nos Ministérios militares, que tenham sido punidos ou demitidos por atividades profissionais interrompidas em virtude de decisão de seus trabalhadores, bem como em decorrência do Decreto-Lei nº 1.632, de 4 de agosto de 1978, ou por motivos exclusivamente políticos, assegurada a readmissão dos que foram atingidos a partir de 1979, observado o disposto no § 1o .

Art. 9o – Os que, por motivos exclusivamente políticos, foram cassados ou tiveram seus direitos políticos suspensos no período de 15 de julho a 31 de dezembro de 1969, por ato do então Presidente da República, poderão requerer ao Supremo Tribunal Federal o reconhecimento dos direitos e vantagens interrompidos pelos atos punitivos, desde que comprovem terem sido estes afetados de vício grave.

Parágrafo único – O Supremo Tribunal Federal proferirá a decisão no prazo de cento e vinte dias, a contar do pedido do interessado.

LEI 9.140, DE 05/12/95

Lei n. 9.140, de dezembro de 1995

Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 02 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art.1o - São reconhecidas como mortas, para todos os efeitos legais, as pessoas relacionadas no Anexo I desta Lei, por terem participado, ou terem sido acusadas de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e que, por este motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, desde então, desaparecidas sem que delas haja notícias.

Art.2o – A aplicação das disposições desta Lei e todos os seus efeitos orientar-se-ão pelo princípio de reconciliação e de pacificação nacional, expresso na Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979 – Lei de Anistia.

Art.3o – O cônjuge, o companheiro ou a companheira, descendente, ascendente, ou colateral até quarto grau, das pessoas nominadas na lista referida no art.1o , comprovando essa condição, poderão requerer a oficial de registro civil das pessoas naturais de seu domicílio a lavratura do assento de óbito, instruindo o pedido com original ou cópia da publicação desta Lei e de seus anexos.

Parágrafo único - Em caso de dúvida, será admitida justificação judicial

Art.4o – Fica criada Comissão Especial que, face à situação política mencionada no art.1o e, em conformidade com este, tem as seguintes atribuições:

I – proceder ao reconhecimento de pessoas:

desaparecidas, não relacionadas no Anexo I desta Lei;

que, por terem participado, ou por terem sido acusadas de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, tenham falecido, por causas não naturais, em dependências policiais ou assemelhadas;

II – envidar esforços para a localização dos corpos de pessoas desaparecidas no caso de existência de indícios quanto ao local em que possam estar depositados; e

III – emitir parecer sobre os requerimentos relativos à indenização que venham a ser formulados pelas pessoas mencionadas no art. 10 desta Lei.

Art.5o . A Comissão Especial será composta por sete membros, de livre escolha e designação do Presidente da República, que indicará, dentre eles, quem irá presidi-la, com voto de qualidade.

§ 1o - Dos sete membros da Comissão, quatro serão escolhidos:

I - dentre os membros da Comissão de Direitos Humanos da Câmara de Deputados;

II- dentre as pessoas com vínculo com os familiares das pessoas referidas na lista constante do Anexo I;

III –dentre os membros do Ministério Público Federal; e

IV – dentre os integrantes das Forças Armadas.

§ 2o - A Comissão Especial poderá ser assessorada por funcionários públicos federais, designados pelo Presidente da República, podendo, ainda, solicitar o auxílio das Secretarias de Justiça dos Estados, mediante convênio com o Ministério da Justiça, se necessário.

Art. 6o – A Comissão Especial funcionará junto ao Ministério da Justiça, que lhe dará o apoio necessário.

Art. 7o – Para fins de reconhecimento de pessoas desaparecidas não relacionadas no Anexo I desta Lei, os requerimentos, por qualquer das pessoas mencionadas no art. 3, serão apresentados perante a Comissão Especial no prazo de cento e vinte dias, contado a partir da data da publicação desta Lei, e serão instruídos com informações e documentos que possam comprovar a pretensão.

§ 1o – Idêntico procedimento deverá ser observado nos casos baseados na alínea b do inciso I do art.4o

§ 2 – Os deferimentos, pela Comissão Especial, dos pedidos de reconhecimento de pessoas não mencionadas no Anexo I desta Lei instruirão os pedidos de assento de óbito de que trata o art.3o , contado o prazo de cento e vinte dias, a partir da ciência da decisão deferitória.

Art.8o – A Comissão Especial no prazo de cento e vinte dias de sua instalação, mediante solicitação expressa de qualquer das pessoas mencionadas no art.3o , e concluindo pela existência de indícios suficientes, poderá diligenciar no sentido da localização dos restos mortais do desaparecido.

Art.9o - Para os fins previstos nos arts. 4o e 7o , a Comissão Especial poderá solicitar:

I – documentos de qualquer órgão público;

II – a realização de perícias;

III – a colaboração de testemunhas; e

IV – a intermediação do Ministério das Relações Exteriores para a obtenção de informações junto a governos e a entidades estrangeiras.

Art.10o - A indenização prevista nesta Lei é deferida às pessoas abaixo indicadas, na seguinte ordem:

I – ao cônjuge;

II – ao companheiro ou companheira, definidos pela Lei n. 8.971, de 29 de dezembro de 1994;

III – aos descendentes;

IV – aos ascendentes;

V – aos colaterais, até o quarto grau.

§ 1o –O pedido de indenização poderá ser formulado até cento e vinte dias a contar da publicação desta Lei. No caso de reconhecimento pela Comissão Especial, o prazo se conta da data do reconhecimento.

§ 2o - Havendo acordo entre as pessoas nominadas no caput deste artigo, a indenização poderá ser requerida independentemente da ordem nele prevista.

§ 3o - Reconhecida a morte, nos termos da alínea b do inciso I do Art.4o , poderão as pessoas mencionadas no caput, na mesma ordem e condições, requerer à Comissão Especial a indenização.

Art.11o - A indenização, a título reparatório, consistirá no pagamento de valor único igual a R\$ 3.000,00 (três mil reais) multiplicado pelo número de anos correspondentes à expectativa de sobrevivência do desaparecido levando-se em consideração a idade à época do desaparecimento e os critérios e valores traduzidos na tabela constante do Anexo II desta Lei.

§ 1o – Em nenhuma hipótese o valor da indenização será inferior a R\$ 100.000,00 (cem mil reais).

§ 2o – A indenização será concedida mediante decreto do Presidente da República, após parecer favorável da Comissão especial criada por esta Lei

Art.12o - No caso de localização, com vida, de pessoa desaparecida, ou de existência de provas contrárias às apresentadas, serão revogados os respectivos atos decorrentes da aplicação desta Lei, não cabendo ação regressiva para o ressarcimento do pagamento já efetuado, salvo na hipótese de comprovada má-fé.

Art.13o - Finda a apreciação dos requerimentos, a Comissão Especial elaborará relatório circunstanciado, que encaminhará, para publicação, ao Presidente da República, e encerrará seus trabalhos.

Parágrafo único - Enquanto durarem seus trabalhos, a Comissão Especial deverá apresentar trimestralmente relatórios de avaliação.

Art. 14o - Nas ações judiciais indenizatórias fundadas em fatos decorrentes da situação política mencionada no art. 1o , os recursos das sentenças condenatórias serão recebidos somente no efeito devolutivo

Art. 15o - As despesas decorrentes da aplicação desta Lei correrão à conta de dotações consignadas no orçamento da União pela Lei Orçamentária.

Art.16o - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 4 de dezembro de 1995, 174o da Independência e 107o da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO.

Nelson A. Jobim

ANEXOS
RELATIVOS
À
REVOLTA
DA
CHIBATA

**COMPANHIA CORRECIONAL
QUE REGULA OS CASTIGOS NA MARINHA**

"Decreta:

"É criada uma Companhia Correccional que se regerá pelas instruções que a este acompanha.

"Artigo 1º - A Companhia Correccional tem por objeto submeter a um regime de disciplina especial as praças que forem de má conduta habitual e punir faltas em casos que não exijam conselho de guerra.

"O último artigo, o 8º diz textualmente:

"Pelas faltas que cometerem serão punidos do seguinte modo:

- a) faltas leves: prisão e ferro na solitária, a pão e água, por três dias.
- b) faltas leves repetidas, idem, idem, por seis dias.
- c) faltas graves: 25 chibatadas."

Fonte: MOREL, Edmar. *A revolta da chibata*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1970, p.100.

**PROJETO DE ANISTIA AOS MARUJOS DA REVOLTA DA
CHIBATA
AUTORIA DO SENADOR SEVERINO VIEIRA**

Artigo 1 - É concedida anistia aos insurretos da parte dos navios da Armada Nacional, se os mesmos, dentro do prazo que lhes for marcado pelo Governo, se submeterem às autoridades constituídas.

Artigo 2 - Revogam-se as disposições em contrário. 24 - 11 - 1910.

(a) Francisco Glicério, Severino Vieira, J. L. Coelho e Campos, Rui Barbosa, Campos Sales, Alfredo Elis, Generoso Marques, Alvaro Machado, Walfredo Leal, Oliveira Figueiredo, Bernardino Monteiro, F. Mendes de Almeida, Urbano Santos, José Eusébio e Sá Freire.

Fonte: GRANATO, Fernando. *O Negro da Chibata: o marinheiro que colocou a República na mira dos canhões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 62.

DECRETO N ° 8.400

"Atendendo ao que lhe expôs o ministro de Estado dos Negócios da Marinha, resolve autorizar a baixa, por exclusão, das praças do Corpo de Marinheiros Navais, cuja permanência se tornar inconveniente à disciplina; dispensando-se a formalidade exigida pelo artigo 150 do Regulamento anexo ao Decreto número 7.124, de 24 de setembro de 1908, e revogando-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1910. 89º da Independência e 22º da República.

(assinados) Hermes Rodrigues da Fonseca - Joaquim Marques Batista Leão."

Fonte: GRANATO, Fernando. *O Negro da Chibata: o marinheiro que colocou a República na mira dos canhões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 67.

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