

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MARLI APARECIDA ROSA

**AQUARELAS DE UM PAÍS TROPICAL:
BRASIL, QUE PAÍS É ESSE?**

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA AO INSTITUTO
DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS, PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTOR EM LINGÜÍSTICA APLICADA.

Área de Concentração: Língua Materna

ORIENTADORA: PROFA. DRA. CARMEN ZINK BOLONHINI



**CAMPINAS
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

R71a	<p>Rosa, Marli, 1974- Aquarelas de um país tropical : Brasil, que país é esse? / Marli Aparecida Rosa. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador : Carmen Zink Bolonhini. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Barroso, Ari, 1903-1964. 2. Ben Jor, Jorge, 1942-. 3. Russo, Renato, 1960-1996. 4. Representações do Brasil. 5. Música brasileira. I. Bolonhini, Carmen Zink. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Watercolors of a Tropical Country: Brazil, what country is this?

Palavras-chave em inglês:

Ari Barroso

Jorge Ben

Renato Russo

Representations of Brazil

Brazilian Music

Área de concentração: Língua Materna.

Titulação: Doutor em Linguística Aplicada.

Banca examinadora:

Carmen Zink Bolonhini [Orientador]

José Roberto Zan

Mariana Martins Villaça

Cláudia Souza Nunes de Azevedo

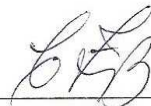
Anselmo Peres Alós

Data da defesa: 07-11-2011.

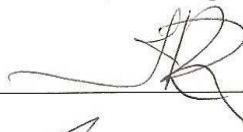
Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

Carmen Zink Bolonhini



José Roberto Zan



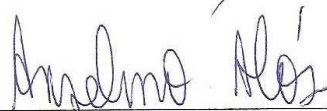
Mariana Martins Villaça



Cláudia Souza Nunes de Azevedo



Anselmo Peres Alós



Rosana do Carmo Novaes Pinto

Débora Cristina Mantelli Baghin Spinelli

José Adriano Fenerick

Para Francisco Rosa e Glória de Freitas Rosa,
meu pai e minha mãe,
que teimaram em ir embora cedo demais.
Cada um do seu jeito, eles contribuíram
para que eu fosse o que sou hoje.
Me deixaram saudade e o amor pela música.

Para o Fábio e o nosso Panchito,
meus dois amores.

Para o Ari, o Jorge, o Agenor e o Renato,
que, com suas obras,
deram matéria, vida e ânimo
para que eu realizasse este trabalho.

Para Amy, a última diva,
voz sangrando amor de mulher.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por ter financiado a presente pesquisa (Processo 2008/52464-2) e ter, assim, tornado meu sonho possível.

À Professora Doutora Carmen Zink Bolonhini, pelo apoio nos momentos decisivos e por ter aceitado o desafio de ser a orientadora deste trabalho, mesmo quando este era ainda um desejo.

Aos membros da banca, Professores Doutores José Roberto Zan, Mariana Martins Villaça, Cláudia Souza Nunes de Azevedo e Anselmo Peres Alós, pela valiosa contribuição, interesse, diálogo, sugestões e críticas, que possibilitaram uma revisão geral e uma reescrita de aspectos pontuais do texto. Aos Professores Doutores Rosana do Carmo Novaes Pinto, Débora Cristina Mantelli Baghin Spinelli e José Adriano Fenerick, pelo interesse em contribuir com meu trabalho e pela disponibilidade. À Débora, em especial, agradeço pelo imenso interesse em colaborar com a pesquisa, pelo diálogo acadêmico e sugestões feitas visando enriquecer o trabalho.

Ao Professor Mário Luiz Frungillo agradeço pela leitura interessante e aberta ao diálogo, pelas várias sugestões e críticas no exame de qualificação.

Agradeço aos meus orientadores de estágio de pesquisa na *University of Florida*, os professores Charles A. Perrone e Welson Tremura, pelo profissionalismo, interesse e contribuições várias que enriqueceram a pesquisa, no tocante ao trabalho com a letra e a música, respectivamente, e a minha formação. Ao Prof. Perrone, em especial, agradeço por ter vislumbrado um caminho ousado e original para esta tese.

Do fundo do coração, agradeço às pessoas que foram essenciais para poder seguir em frente:

A minha mãe, por ter sempre acreditado em mim, pela garra, pelas orações. A ela devo o amor pela música e pelo canto. “Quem canta seus males espanta!”, fecho os olhos e tento ouvir sua voz.

Ao meu pai, que a vida toda me incentivou de um jeito muito próprio e eficiente.

A toda a minha família, pela aprendizagem e convivência, fundamentais para o meu crescimento.

Ao Fernando Passos, meu professor de cinema no Instituto de Artes da UNICAMP, agradeço por ter me proporcionado um espaço verdadeiro de subjetivação, criatividade e resistência à mesmice;

Ao Zé Fenerick, pelos incentivos e dicas para o trabalho, grande estudioso da música que é;

Ao historiador Fábio da Silva Sousa, meu parceiro de vida, professor e interlocutor nas questões históricas e meu ouvinte nas de música, agradeço pela revisão nas questões históricas da tese e, sobretudo, pela maravilhosa convivência diária, pelo apoio e incentivo, sempre;

Agradeço aos queridos Delio Figueroa, de Porto Rico, e Glauber Damiani, do Brasil, meus professores de música, pela imensa paciência e incentivo nos estudos;

Ao Fabiano Negri, meu professor de canto, em Campinas, ainda nos tempos do mestrado;

Aos meus colegas de apartamento e condomínio nos USA: Juan, Steve e Tim, pela convivência;
Às minhas terapeutas Ivete Marques e Lilian Brunetti, pelas orientações e incentivos decisivos em momentos em que a única saída que eu via era desistir do doutorado;
A todos os espíritos bondosos que cuidaram de mim nesses três anos e nove meses de tormenta;
Às minhas amigas Maria Inês Leal, Samira Kraide e Celiane Mendes: que suas ausências em minha vida terminem juntamente com o doutorado!;

Aos meus amigos Daniel Albuquerque e Nora Fragalá, pela amizade sincera e apoio, sempre;
Às pessoas que facilitaram meu trabalho: funcionários da UNICAMP (do IA, do IEL e do IFCH), da Biblioteca Nacional e do Museu da Imagem e do Som (MIS), ambos no Rio de Janeiro, do Arquivo do Estado de São Paulo, na cidade da garoa, e do MIS de Campinas. No IEL, agradeço em especial à Rose, da pós, pelas dicas e palavras de incentivo. Agradeço também à professora Teca, pelo apoio, confiança e reconhecimento do meu potencial;
A todos os colegas maravilhosos que conheci nas matérias cursadas no Instituto de Artes, e em especial ao Diogo Cavalcanti Velasco, meu colega cineasta;
Aos excelentes funcionários da *University of Florida*, pela atenção durante o estágio;
Aos compositores e intérpretes que povoam nossa vitrola de casa, e que com seu trabalho tornaram o meu trabalho menos solitário;
A Você Leitor, por estar lendo este meu trabalho (the book is coming!);
Agradeço aos lugares maravilhosos por onde passei, respirei, vivi. Gainesville para sempre estará dentro de mim. A luz entorpecedora e melancólica de Lisboa também me acompanha. O estranhamento monstruoso de Brasília também está aqui.

Mas as árvores com flores vermelhas e rosas da UNICAMP...

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração

Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão não se faz um samba não

Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não

(“Samba da Bênção”,
Baden Powell e Vinícius de Moraes)

2 + 2 = 4

RESUMO

A presente tese de doutorado consiste de um estudo qualitativo de natureza interdisciplinar, ancorado na teoria da Análise do Discurso Materialista e com contribuições decisivas de trabalhos das Artes e Humanidades (em especial da História, Antropologia, Sociologia da Cultura e Música). O objetivo central do trabalho foi investigar as condições de produção e as representações de Brasil presentes em três letras de canções que abordam essa temática: “Aquarela do Brasil” (1939), de Ari Barroso; “País Tropical” (1968), de Jorge Ben; e “Que país é este” (1978/1987), de Renato Russo. Tais obras foram compostas e veiculadas em momentos políticos e culturais de grande importância para a compreensão do Brasil atual e de nossa história ao longo do Século XX, em momentos cujos temas mais recorrentes giravam em torno da (re)construção ou (in)viabilidade de projetos nacionalistas e de modernização para o país.

O trabalho foi organizado da seguinte forma: na introdução temos o delineamento e o percurso da pesquisa, com o aprofundamento do tema, objetivos, justificativas, *corpus* de pesquisa e aparato teórico-metodológico; no primeiro capítulo, temos uma exposição sobre a relação entre música e política, com destaque para o papel da música na construção do nacionalismo, além das representações de Brasil em *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; os capítulos 2, 3 e 4 referem-se ao trabalho de análise com cada uma das três canções do *corpus*, respectivamente; e, fechando o trabalho, temos as considerações finais, a bibliografia consultada e um anexo com as letras das canções.

Como contribuição desse estudo está a importância de compreendermos o papel do funcionamento discursivo de canções de música popular na constituição identitária do povo brasileiro. Essa importância se dá na medida em que a MPB desempenhou, ao longo do Século XX, um papel crucial na constituição do que hoje se entende por “Nação Brasileira”.

ABSTRACT

This doctoral dissertation consists of a qualitative study with an interdisciplinary approach, based on the theory of the materialist discourse analysis with key contributions from works developed by authors from Arts and Humanities (mainly in the fields of History, Anthropology, Sociology of Culture and Music). The main objective of this study was to investigate the conditions of production and the representations of Brazil in three songs that address this theme: "Brazil" ("Aquarela do Brasil") by Ary Barroso, "País Tropical" by Jorge Ben, and "Que País É Este" by Renato Russo. These songs were composed and launched in political and cultural moments of great importance for the understanding of contemporaneous Brazil and its history throughout the twentieth century, when the most frequent political issues were related to the (re)construction and (in)viability of nationalist and modernization projects for the country.

The dissertation was organized as follows: in the introduction it is presented the first steps taken and choices made in order to have a theme focus and to develop the study, besides the objectives, justification, corpus and theoretical background. In the first chapter, it is presented the relationship between music and politics, with an emphasis on the role of music in the construction of nationalism, besides the representations of Brazil in *The masters and the slaves*, by Gilberto Freyre, and *Raízes do Brasil*, by Sérgio Buarque de Holanda. Chapters 2, 3 and 4 refer to the work of analysis with each of the three songs, respectively. Finally, it is presented the final considerations, the bibliography and an appendix with the lyrics.

This study aims to contribute to the understanding of the discursive meaning construction of some very known Brazilian songs and its role in the development of an identity for the Brazilian people. This importance relies on the very presence and importance that Brazilian songs had over the twentieth century, with an eminent role in the formation of what today is portrayed as the "Brazilian nation".

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Do <i>Corpus</i>	6
Do Aparato Teórico-Methodológico.....	11
Da Estrutura da Tese.....	20
1. MÚSICA POPULAR, NACIONALISMO E REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO.....	23
1.1 O Conceito de Nação e a Ascensão do Nacionalismo.....	25
1.2 Representações de Brasil: Duas Obras Fundadoras na Década de 1930.....	32
1.2.1 <i>Casa-Grande & Senzala</i> : Uma Aquarela do Brasil que Valoriza as Raízes....	33
1.2.2 <i>Raízes do Brasil</i> : Cortar o Mal Pela Raiz.....	39
1.2.3 Sobre Democracia(s): Visões de Freyre e Holanda.....	45
2. “AQUARELA DO BRASIL”, DE ARI BARROSO.....	49
2.1 Contexto Histórico, Político e Musical de “Aquarela do Brasil”.....	52
2.2 A “Aquarela do Brasil” Abre a Cortina do Passado em <i>Joujoux e Balangandans</i>	58
2.3 “Aquarela do Brasil” no Batuque dos “Bons Amigos”.....	72
2.4 “Aquarela do Brasil”, a Canção.....	85
2.4.1 “Aquarela do Brasil” com Francisco Alves.....	87
2.4.2 Sílvio Caldas, Ari Barroso e “Aquarela do Brasil”.....	96
3. “PAÍS TROPICAL”, DE JORGE BEN.....	101
3.1 O Contexto Histórico, Político e Musical de “País Tropical”.....	102
3.2 Três Gravações de “País Tropical”.....	116
3.2.1 O Deboche do Brasil na Performance de Jorge Ben.....	118
3.2.2 O Brasil Caótico dos Tropicalistas com Gal Costa.....	128
3.2.3 O Ufanismo pelo Brasil com Wilson Simonal.....	134

4. “QUE PAÍS É ESTE”, DE RENATO RUSSO.....	147
4.1 Contexto Histórico, Político e Musical de “Que País É Este”	153
4.2 Três Gravações de “Que País É Este”	163
4.2.1 “Que País É Este”, pela banda Legião Urbana.....	163
4.2.2 “Que País É Este”, pela banda Os Paralamas do Sucesso.....	176
4.2.3 “Que País É Este”, pela banda Capital Inicial.....	181
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
6. BIBLIOGRAFIA.....	199
6.1 Fonogramas.....	199
6.2 Filmografia.....	200
6.3 Fontes Impressas.....	200
6.4 Referências Bibliográficas.....	201
7. ANEXOS.....	213
7.1 “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso).....	213
7.2 “País Tropical” (Jorge Ben).....	214
7.3 “Que País É Este” (Renato Russo).....	215

ÍNDICE DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1: Possível Cenário de “Aquarela do Brasil” em <i>Joujoux e Balangandans</i>	63
Figura 2: Cena de Ensaio em <i>Joujoux e Balangandans</i>	68

INTRODUÇÃO

[...], a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é ela que atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais e forças psíquicas. (WISNIK, 2004a, p. 199).

Desde que comecei minha graduação na UNICAMP, primeiro em Química e depois em Letras, sempre tive interesse em ter uma formação interdisciplinar. E foi com esse espírito, visando diversificar e enriquecer meus conhecimentos, que, no ano 2000, entrei em contato com os estudos de outra área do conhecimento que não a minha específica ao cursar a disciplina *Introdução à percepção musical*.

Numa das salas com isolamento acústico no Instituto de Artes da UNICAMP, tive o prazer de ser aluna de Moacyr Del Picchia, mestre e maestro, além de violinista desde os três anos de idade, dono de um legítimo *stradivarius*, que fez questão de apresentar e tocar para nós em uma de suas aulas. Nessa disciplina, cursada por alunos dos mais diversos cursos de graduação da UNICAMP, pude discutir e experimentar (no nível dos sentidos, do espírito, do corpo e da mente) aspectos musicais mesmo sem dominar a linguagem musical, que estudamos brevemente, apesar de não ser este o foco central da disciplina.

Depois, no final do mestrado, em 2003, decidi começar a fazer aulas de canto popular, que me ajudaram a entender melhor a música e minha relação com ela, além de desenvolver uma escuta diferente da própria performance dos

meus intérpretes favoritos, em termos de técnica vocal e postura artística. As aulas foram interrompidas antes de um ano, devido a uma pneumonia que afetou minha respiração e, conseqüentemente, meu canto. Mas, ainda assim, a música continuava a me acompanhar, e, como professora universitária, sempre buscava uma oportunidade de inserir música nas discussões realizadas em minhas aulas.

Em 2006, quando lecionava em Porto Seguro, Bahia, decidi montar um curso de extensão que discutisse o significado de ser brasileiro – uma questão que sempre me acompanhou desde o colégio, mesmo período do início do meu contato com o rock, na década de 1980. Acredito que não foi uma coincidência o interesse e a necessidade de trabalhar o tema da brasilidade terem irrompido com força especial quando estava morando na região onde o primeiro contato entre nativos e portugueses ocorreu, dada a grande força simbólica e histórica até hoje lá presente. Nomeei o curso de extensão com o título provocativo “O que é ser brasileiro?” – que refletia de fato minhas indagações -, e, dos textos selecionados, um em especial me tocava na época: “Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil”, do italiano Contardo Calligaris.

Logo no início do livro, quando apresenta sua primeira experiência de viagem ao Brasil, nos anos 1980, Calligaris (2000, p. 13) aponta a recorrência do enunciado “este país não presta” em seu contato com brasileiros, que tentavam dissuadi-lo a não se mudar para cá.

Nesta dissuasão volta assiduamente uma frase: “Este país não presta”. É uma frase comum até a banalidade; ela aparece na conversa ocasional com cada motorista de táxi, e inevitavelmente ressoa nas palavras das pessoas mesmas que deveriam ter e têm o maior interesse na minha presença no Brasil. Estranha-me ainda

a facilidade com a qual, em situações não extremas, é enunciado – um projeto de emigrar: aqui não presta, vamos embora para onde preste.

Apesar de terem sido marcados pelo processo de redemocratização em vários países latino-americanos, entre os economistas, os anos 1980 foram denominados e ficaram conhecidos por meio do termo trágico “década perdida”. Este foi cunhado tendo em conta as crises financeiras emergidas em vários pontos do globo, alavancadas, do ponto de vista dos economistas, por quebraadeiras nos então denominados “países de terceiro mundo”, com destaque para o México e o Brasil (Cf. BUENO, 1996; e GONZÁLEZ CASANOVA E AGUILAR CAMÍN, 1985).

Também em função da crise - fruto do modelo econômico delineado “de fora” para a América Latina e que desde os anos 1970 já apresentava sinais de ineficiência -, Bueno (Ibid.) destaca que, com o final do regime militar e a abertura do processo pela redemocratização do país, o povo brasileiro se viu em meio a vários planos econômicos e teve sua história marcada pelos (já instalados) anterior crescente desemprego e grave crise econômica, embalados pelos níveis altíssimos de inflação.

Esse conjunto de problemas levou muitos brasileiros, principalmente de classe média, a emigrar do Brasil, sendo seu principal destino os Estados Unidos da América. Nesse contexto econômico, histórico, político, social e cultural, um psicanalista europeu querer se mudar para o Brasil parecia um contrassenso para os brasileiros descontentes com os rumos do país. Para Calligaris (Ibid., p. 13-14), a perplexidade em relação à frase estava na sua enunciação em si, na possibilidade (e facilidade) de fazê-la:

E finalmente entendo por que essa frase me deixa a cada vez perplexo. Pouco importam, com efeito, as razões que cada um agrega para justificar que o país não presta: a enunciação mesma da frase configura um enigma. Pois como é possível enunciá-la? De onde será que se pode dizer “Este país não presta”? A frase pareceria natural se fosse de um estrangeiro, mas como enunciação dos brasileiros mesmos, ela surpreende.

Parece-me que um europeu poderia afirmar que um governo não presta, que a situação econômica não presta, ou mesmo que o povo não presta, mas dificilmente diria que o seu país não presta. Deve haver alguma razão que coloca os brasileiros, com respeito a sua própria identidade nacional, em uma curiosa exclusão interna, que permite articular a frase que me interpela. Esta razão não deve datar de hoje.

Em relação à música popular, é interessante notar que foi nesse cenário negativo – momento em que Calligaris conheceu o Brasil - que o rock nacional teve seu auge, tanto em termos de produção como de veiculação. Curiosamente, apesar da crise econômica, foi responsável por vendas altíssimas, tendo aquecido o mercado fonográfico da época¹ e furado o bloqueio artístico do que pode ser entendido como um verdadeiro monopólio criado pela chamada MPB (Música Popular Brasileira), que insistia em não se renovar artisticamente (Cf. GROPPPO, 1996). São dessa época sucessos como “Que país é este”, de Renato Russo (da banda Legião Urbana), “Brasil”, de Cazuza (em parceria com Nilo Romero e George Israel), “Pátria amada”, da banda *punk* paulistana Inocentes, “Inútil”, do Ultrage a Rigor, entre tantos outros sucessos que criticavam o Brasil e o povo brasileiro.

No entanto, essas canções nos remetem e têm seus sentidos (re)contruídos na relação interdiscursiva com outras, anteriores, e igualmente

¹ Isso nos coloca a seguinte questão: década perdida para quem?

importantes do ponto de vista da enunciação sobre o Brasil – uma enunciação que foi sendo construída e reconstruída na música popular ao longo do século XX.

A partir dessas inquietações em torno da problemática nacional – o que seria ou representaria o Brasil - a presente tese de doutorado, iniciada em março de 2008 e defendida em novembro de 2011, teve como proposta inicial em seu projeto de pesquisa a realização de uma análise discursiva de canções de grande repercussão, no Brasil e no exterior, que retratam o país e o povo brasileiro. Uma experiência anterior (ROSA, 2007) me motivou a continuar e aprofundar meu trabalho com canções.

O objetivo geral apresentado no projeto inicial foi investigar o funcionamento discursivo das canções selecionadas, através, especialmente, da análise das condições de produção em que foram compostas e veiculadas originalmente, a fim de compreender como o Brasil foi representado e (re)significado nesses produtos culturais. Essa investigação possibilitaria compreender como foram significados, em três momentos históricos diferentes, a ascensão e o declínio do discurso do Brasil como Estado-Nação na canção popular brasileira.

A escolha deste produto cultural para constituição do *corpus* de investigação se justificou por ter tido, ao longo do Século XX, papel eminente na consolidação de um discurso nacionalista e de uma identidade homogênea para o Brasil, com especial ênfase a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Do Corpus

Para atingir os objetivos da pesquisa, a seleção final das canções² foi feita considerando a grande repercussão que elas alcançaram, cada uma em sua época, bem como o sucesso que ainda desfrutam, sendo que até hoje são lembradas e continuam circulando na sociedade brasileira, quando não internacionalmente.

Para tanto, foram selecionadas “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, composta em 1939 e gravada nesse mesmo ano por Francisco Alves; “País tropical”, de Jorge Ben, composta em 1968 e gravada por ele em 1969; e “Que país é este”, de Renato Russo, composta em 1978 e gravada em 1987 pela sua banda Legião Urbana. Assim, procurei trabalhar com canções produzidas em três períodos distintos da história contemporânea brasileira: a primeira foi composta durante o Estado Novo de Getúlio Vargas; a segunda, durante a fase de maior repressão da ditadura militar; e a terceira, composta no período de reabertura política e gravada durante a redemocratização do país³.

² O modelo para citação de canções utilizado neste trabalho é o da *MLA (Modern Language Association)*, que prevê o uso de aspas nos títulos das canções. Esclareço de antemão que as citações diretas de textos de séculos anteriores foram feitas mantendo a ortografia e acentuação original.

³ Inicialmente a canção “Brasil”, de Cazuza em parceria com Nilo Romero e George Israel, também fazia parte do *corpus* desta pesquisa. Porém, por sugestão da banca de qualificação do projeto, foi excluída, considerando que, assim como “Que país é este”, também pertence ao rock nacional dos anos 1980. Além disso, a banca argumentou que, pelo fato de terem sido produzidas e veiculadas em um intervalo temporal curto, ambas estariam enquadradas no mesmo período histórico: o de abertura democrática e redemocratização do país. Dada essa proximidade histórica, manter a análise de ambas seria, segundo a banca, desnecessário e destoante em comparação com a análise de “Aquarela do Brasil” e de “País Tropical”, que foram produzidas em momentos distintos e distantes da história do Brasil. Com base nessa sugestão e considerando que a presente pesquisa consiste de uma análise qualitativa e não quantitativa, optei pela eliminação de “Brasil” do *corpus* de pesquisa e pela permanência de “Que país é este”, composta em 1978, por ser esta precursora do que viria a ser o rock nacional dos anos 1980, inclusive antecipando o sentimento de uma geração, por meio de seus versos distópicos.

Para complementar a análise das três gravações citadas, foram inseridas gravações com outros intérpretes, o que possibilitou analisar efeitos de sentido diversos em diferentes registros das canções do *corpus*. Além das mudanças nos contextos históricos das gravações propriamente, um novo intérprete pode conferir a uma dada canção outra direção de sentido, como ressalta Paranhos (2004a, p. 25). O autor afirma a possibilidade de uma “migração de sentidos” através da interpretação realizada pelo artista, que, assim como o compositor, também tem sua parcela na composição, uma vez que toda interpretação é (re)construtora de sentido. Nas palavras de Tatit (2002, p. 14), na música popular,

Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. [...]

Assim, de “Aquarela do Brasil” selecionamos duas gravações para análise: a sua primeira gravação em disco, feita em 1939 por Francisco Alves, conhecido pelas alcunhas de Chico Viola e “a voz do Brasil”; e a segunda, realizada em 1942 por Sílvio Caldas, o “seresteiro”, compositor de, entre outras, “Chão de estrelas” (em parceria com Orestes Barbosa).

De “País Tropical” foram selecionadas três gravações, todas lançadas em 1969: a do próprio compositor, Jorge Ben, a de Gal Costa (com participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil), e a de Wilson Simonal.

A terceira canção do *corpus*, “Que país é este”, também teve três versões analisadas neste trabalho: a gravada pela Legião Urbana em 1987, a dos Paralamas do Sucesso, de 1999 (Acústico MTV), e a versão do Capital Inicial, de 2005 (DVD Aborto Elétrico MTV Especial).

Passemos agora às justificativas para a escolha das três canções que formam o *corpus* desta pesquisa.

“Aquarela do Brasil”, composta em 1939 por Ari Barroso, se destacou pelos elementos de alusão nacionalista, pela representação positiva que realizava do Brasil e por ter sido a canção que inaugurou o chamado “samba-exaltação” (SEVERIANO E MELLO, 1997, p. 88). Além de renovar a música popular ao apresentar uma nova estética em sua composição - conforme veremos em sua análise -, “Aquarela do Brasil” expressa em seus versos determinada leitura do país que coincide com os anseios da política cultural da ditadura varguista, tendo em vista sua perspectiva ufanista de Brasil. Além disso, esta canção também foi utilizada no filme *Saludos Amigos* (1942), de Walt Disney, feito especialmente para a Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*) - capitaneada pelo presidente estadunidense Franklin D. Roosevelt, desde 1933 -, cujo estreitamento de laços políticos e, principalmente, culturais com os países latino-americanos teve como objetivo impedir o crescimento da aproximação da Alemanha de Hitler no continente americano (TOTA, 2000). Por meio desse canal de estratégia de política internacional, “Aquarela do Brasil” conseguiu ultrapassar as fronteiras nacionais.

Além dessas características, até então inéditas na música popular brasileira, “Aquarela do Brasil” continua sendo amplamente executada até os dias

atuais e permanece forte na memória musical brasileira. O mesmo não aconteceu, com igual intensidade, com outras canções também enquadradas na categoria de samba exaltação, compostas *a posteriori* do sucesso da primeira, tais como “Onde o Céu Azul é Mais Azul” (Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro e João de Barro), “Canta Brasil” (Alcir Pires Vermelho e David Nasser) e “Brasil Moreno” (Ari Barroso e Luís Peixoto) (Ibid.). Nesse sentido, “Aquarela do Brasil” possui inúmeros elementos e possibilidades de pesquisa que merecem ser investigados, tanto pela sua representatividade no período varguista, como pela sua repercussão até os dias atuais, no Brasil e no exterior⁴.

“País Tropical” foi composta em 1968 e lançada em disco no ano seguinte, no início do período mais repressor da ditadura militar brasileira, com a instituição do AI-5 e depois do fim da chamada “era dos festivais”. Essa composição - na qual Jorge Ben, *aparentemente*, enaltecia o Brasil - foi gravada no período em que a música popular deixava de ser estritamente politizada, como demonstrado por Napolitano (2001, p.335): “[...] em 1969 o projeto nacional-popular não era mais determinante dos rumos musicais do país, seja pela força da repressão, seja pela força de novas tendências ligadas ao ‘som universal’”.

“País tropical” se tornou um grande sucesso na voz de Wilson Simonal e foi utilizada como canção símbolo da seleção brasileira na copa de 1970, realizada no México. No campo político, estava em sintonia com a campanha ufanista promovida no governo do general-presidente Emílio Médici

⁴ Segundo a revista *Rolling Stone* (ed. 37, out/2009, p, 112), especializada em música, “Aquarela do Brasil”, depois de “Garota de Ipanema”, é a canção brasileira mais gravada no mundo, por artistas brasileiros e estrangeiros dos mais diversos gêneros e movimentos musicais.

(1969 – 1974) do lema “Brasil: ame-o ou deixe-o” e da política do milagre econômico.

Por fim, a terceira canção escolhida nos traz em seu próprio nome uma crítica - à primeira vista entendida como questionamento - ao Brasil. “Que país é este”, apesar de ter feito muito sucesso nos anos 1980 nos shows da Legião Urbana - antes mesmo de ser gravada em disco, o que aconteceria apenas em 1987 -, foi composta na década anterior, por Renato Russo, nos primórdios do que viria a ser o rock nacional dos anos 1980. Considerando que sua composição data de 1978, momento em que o governo sinaliza uma distensão no regime ditatorial e antes de o rock nacional ser apresentado na mídia como movimento musical autêntico dos jovens – o que ocorreria apenas da década de 1980 -, podemos dizer que esta foi uma das primeiras canções importantes (senão a primeira) daquilo que ficou conhecido como a “linha politizada” do rock brasileiro (SANTA FÉ JR., 2005).

Tendo antecipado o tom distópico da década de 1980, “Que país é este” abre um espaço para compreendermos a representação de Brasil existente entre os jovens de então. Compositor e vocalista da Legião Urbana, Renato Russo, que tinha forte influência dos *Beatles* e do *punk rock*, não pretendia gravar essa canção, o que acabou fazendo por causa da pressão da gravadora em lançar um disco a cada ano. Renato afirmou que não queria gravá-la porque tinha a esperança de que o Brasil melhorasse e que a canção naturalmente se desatualizasse, perdendo sua razão de ser. Entretanto, “Que país é este” continua soando atual, face à corrupção e aos problemas sociais do Brasil, tendo sido

inclusive regravaada em 1999 pelos Paralamas do Sucesso e em 2005 pela banda Capital Inicial, gravações também analisadas neste trabalho.

Do Aparato Teórico-Metodológico

De uma perspectiva discursiva, podemos dizer que a música popular no Brasil apresenta, ao longo de sua história, canções de grande repercussão que, ao retratar o nosso país e o brasileiro, (re)constituíram e (re)constituem nossa subjetividade. Analisar, através de um *corpus* formado por canções brasileiras, como o Brasil foi significado em diferentes momentos históricos importantes foi a proposta inicial deste trabalho.

A fim de realizar tal pesquisa, o aparato teórico-metodológico escolhido para embasar esse trabalho consiste da Análise do Discurso Materialista (AD) – nos moldes desenvolvidos por Michel Pêcheux (1988) e Eni Orlandi (1999) –, acrescido de contribuições advindas de trabalhos de autores das Ciências Sociais e Artes, em especial História, Antropologia, Sociologia da Cultura e Música. Aceitei as dificuldades dessa aproximação como desafio epistemológico não a ser vencido – uma vez que reconheço a existência e a eficácia do poder disciplinar presente em todas as disciplinas aqui abordadas, inclusive a AD -, mas a ser vivido como contradição inerente ao meu trabalho de pesquisa e um tempero a mais na difícil tarefa de realizar efetivamente, na prática cotidiana, a interdisciplinaridade.

De acordo com Minayo (2004, p.16), a *metodologia* de uma pesquisa pode ser entendida como “o caminho do pensamento e a prática exercida na

abordagem da realidade” e, nesse sentido, “a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e está sempre referida a elas”⁵. Partindo dessas considerações, a autora se posiciona contra a postura de diminuir a metodologia à ideia comum de ferramentas, técnicas e instrumentos para levantamento, tratamento e análise de dados. Em vez disso, prefere entender a metodologia como uma articulação entre as concepções teóricas que permeiam a pesquisa e o conjunto de técnicas envolvido na sua realização.

Segundo Orlandi (1999), a AD possui dois dispositivos de análise: o teórico e o analítico. O primeiro abrange as suas principais concepções: língua(gem), sujeito, ideologia, discurso, interdiscurso, condições de produção, entre outras⁶. É fundamental destacar, de início, que o termo *discurso*, enquanto concepção, para a AD possui importância central, uma vez que constitui seu objeto de estudo específico, diferenciando-a, assim, metodologicamente, de outros campos epistemológicos, inclusive da própria Linguística, por exemplo.

Brandão (2004) destaca a importância do trabalho de Foucault em *Arqueologia do saber* no desenvolvimento das bases da AD realizado por Michel Pêcheux (1988), especificamente a partir de contribuições teóricas e metodológicas advindas do estudo foucaultiano com o discurso e seu conceito de *formação discursiva*. Como enfatizou Brandão (Ibid.), o trabalho de Foucault inovou ao apresentar o discurso não como unidade, e sim dispersão e ao destacar

⁵ Nesse sentido, ao aproximar teoria e método, a explicação de Minayo sobre metodologia de pesquisa, ainda que não tenha sido feita pensando na Análise do Discurso, lança luz para compreender a força, a especificidade e o alcance desse campo epistemológico – bem como suas restrições –, especialmente para aqueles que não são da AD.

⁶ Fiz uma exposição sobre o histórico e os fundamentos da AD, incluindo seus principais conceitos e concepções, no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado (ROSA, 2003), disponível *online* na Biblioteca Digital da UNICAMP. Para uma exposição mais abrangente, de mais fôlego, e deliciosamente didática, indico o livro introdutório à AD escrito por Brandão (2004). Para uma apresentação também introdutória, porém mais densa, indico o texto já consagrado de Orlandi (1999).

o papel das formações discursivas - conjuntos de enunciados marcados pelas mesmas regras de formação e responsáveis pela definição do que pode ou não pode ser dito em termos de enunciação.

Sobre a AD, nas palavras de Orlandi (1999, p. 18),

A Análise do Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o discurso, observa-se o homem falando.

Outro segundo conceito fundamental para a AD é o de ideologia, tida não como uma visão de mundo nem ocultação da realidade, e sim como “função da relação necessária entre linguagem e mundo” (ORLANDI, 1999, p. 47). Como “mecanismo estruturante do processo de significação” (Ibid., p. 96), ela é responsável pelo apagamento dos processos discursivos de significação que fazem com que interpretemos um objeto qualquer como “x” e não “y” ou “z”. É a ideologia que “fecha” o sentido, colocando-nos numa perspectiva de interpretação, ou seja, de que existe somente um sentido para determinado objeto simbólico. Dessa forma, o trabalho do analista de discurso é mostrar que o sentido sempre pode ser outro e trabalhar não no nível da interpretação (dada pelo ideológico), e sim no da compreensão do funcionamento discursivo da linguagem.

Admitindo que não há uma separação estanque entre ações linguísticas e ações sociais, a AD visa estudar fatos de linguagem a partir de sua relação com a exterioridade que a constitui. Isso pode ser feito de diferentes

formas e seguindo percursos diversos, sendo uma das possibilidades aquela realizada através do estudo das *condições de produção* dos discursos envolvidos nas pesquisas em AD. As *condições de produção* vão muito além da ideia de contexto mais “imediate” (comumente tratado na Pragmática: quem fala, para quem fala, de que lugar fala, etc.), pois aborda, em suas entranhas, o histórico e o político enquanto acontecimento de linguagem – algo comumente considerado em outras áreas como sendo da ordem do contexto histórico “mais amplo” (Ibid.).

Meu interesse em trabalhar nesta pesquisa com o conceito de condições de produção se justifica por ele possibilitar, de maneira direta, contato com outros campos do conhecimento, uma trilha de acesso à interdisciplinaridade, ao permitir a (re)construção e a compreensão do momento histórico-político-social das épocas em que tais canções foram compostas e veiculadas, possibilitando o levantamento de elementos importantes para a análise discursiva das letras e a compreensão dos seus efeitos de sentido.

Nesta pesquisa, as condições de produção englobam: aspectos importantes da formação e da vida dos compositores e artistas que tiveram influência na sua obra; aspectos dos contextos político, histórico e musical que possibilitam a análise de representações de Brasil e a compreensão de determinados efeitos de sentido nas canções; aspectos técnicos que interferem nas produções culturais, em especial na gravação de discos; ideias e ideais em vigor na sociedade nos respectivos períodos; políticas públicas culturais; movimentos culturais marcantes; gêneros musicais, artistas e outras canções em cada período das canções do *corpus*; instrumentos musicais utilizados nas gravações; entre outros.

Voltando aos dois dispositivos de análise da AD, o segundo deles, o analítico, se refere ao percurso que o pesquisador constrói a partir de contribuições de outras fontes ou áreas do conhecimento. Para o desenvolvimento desse trabalho, o dispositivo analítico é imprescindível, uma vez que a proposta é analisar as representações de Brasil nas produções culturais enfocadas. Portanto, desse aparato, foram utilizados trabalhos sobre gêneros e movimentos musicais, indústria cultural no Brasil, constituição do Estado-Nação e representações de Brasil nos períodos históricos em que as canções enfocadas foram produzidas e veiculadas originalmente, entre outros.

Nesse processo de trabalho de análise com as canções, gostaria de ressaltar que fundamentais foram as leituras das obras *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, a fim de compreender determinados discursos e representações de Brasil em circulação na sociedade brasileira e presentes nas canções do *corpus*. Mesmo havendo uma discursividade comum entre essas duas obras e as letras do *corpus*, é preciso salientar que não parti do pressuposto de que os compositores das canções leram tais livros⁷, pois isso seria totalmente irrelevante, em termos teóricos para a AD. Como sujeitos de linguagem, imersos em um tecido discursivo, esses artistas podem ter sido influenciados pelos vários discursos que circulavam na sociedade à época da composição - entre eles, os propagados por tais obras, dada sua repercussão nos meios acadêmicos e não-acadêmicos.

⁷ Nos momentos finais de revisão da tese, após ter praticamente finalizado as análises, encontrei no livro de Marcelo (2009) – que teve acesso a documentos da família -, em citações de episódios da vida de Renato Russo, que ele se destacava em sua escola em Brasília, o Colégio Maritas, especialmente nas redações, tendo feito, entre outras, uma dissertação sobre a obra *Raízes do Brasil*. Também é mencionado um episódio em que Renato Russo faz uma referência ao livro *Casa-Grande & Senzala*.

Assim, ainda que não tenha sido parte central dos objetivos deste trabalho analisar as obras de Freyre e Holanda – o que fugiria do escopo do mesmo⁸ -, o trabalho de análise das canções apontou a importância dessas obras na circulação e na ênfase de determinadas representações e discursos - influentes até hoje - sobre o Brasil e o povo brasileiro - com tal força que foram incorporados a este imaginário e que estão presentes nas canções, conforme mostrado nos capítulos de análise.

Acredito que a principal importância deste projeto de doutorado é levantar uma discussão, a partir de contribuições advindas do trabalho com a Análise do Discurso Materialista, acerca de questões diretamente relacionadas à constituição identitária do brasileiro. Dada a relevância em nosso país de questões como a construção da nacionalidade, é importante buscarmos compreender de que forma essa construção se deu via música popular e estudar seus desdobramentos em termos de constituição identitária do povo brasileiro, em diferentes momentos do século XX, já que este período foi de fundamental importância para a construção e resignificação da representação do Brasil enquanto Estado-Nação.

Sobre o conceito de representação, central para este trabalho, dado que a canção é um produto cultural e social que engendra diferentes representações em sua materialidade, Chartier (1988, p. 23), entendendo-a como uma prática de apropriação (e, nesse sentido, de leitura) de uma dada realidade, afirma:

⁸ Fica aqui uma sugestão de um interessante trabalho para ser desenvolvido em Análise do Discurso: um estudo discursivo das obras *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil* e de sua repercussão, dentro e fora da academia.

A problemática do <<mundo como representação>>, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou de imagens) que dão a ver e a pensar o real.

Para Burke (2005), quanto aos posicionamentos metodológicos que permitem deslocar o problema do objeto de estudo para a metodologia adotada, especificamente no caso da História Cultural (cuja discussão pode fornecer contribuições para outras áreas), há duas possibilidades: tomar o trabalho de pesquisa como uma busca de significados ou focalizar o trabalho nas práticas e representações. Nesse ponto, o autor apresenta a problemática do que se entende por *representações*.

Burke (Ibid., p. 99) destaca duas interpretações ou posicionamentos em relação ao termo: um mais estruturalista, segundo o qual as representações refletem ou imitam uma realidade social; ou uma posição construtivista, para a qual falar em representações seria considerar a construção e produção da realidade como um processo mais complexo e heterogêneo. Nas palavras de Burke (2005, p. 100-102, *passim*):

Se houve um momento em que era possível, e até mesmo normal, que os historiadores ignorassem Nietzsche ou Wittgenstein, ficou cada vez mais difícil fugir às discussões sobre a relação problemática entre a linguagem e o mundo externo que ela antes supostamente “refletia”. O espelho foi quebrado. Lançou-se dúvida sobre a suposição de que uma representação “corresponde” ao objeto representado. A suposição de transparência, cara aos acadêmicos tradicionais, foi posta em questão. As fontes históricas agora parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar.

[...] Em lugar do sentimento anterior, de restrições, de determinismo social, de um mundo de estruturas sociais “duras”, muitos estudiosos agora expressam um sentimento quase

inebriante de liberdade, de poder da imaginação, de um mundo de formas socioculturais “macias”, maleáveis, fluidas ou frágeis. Daí o título de um livro recente do sociólogo Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida* (2000).

Dada minha formação em Letras e Lingüística, com as reflexões advindas da Análise do Discurso, esta pesquisa parte do pressuposto teórico de que toda produção de linguagem (inclusive as canções) está inserida em um universo discursivo, que é, por natureza, da ordem do histórico-social e que se realiza, via linguagem, de forma não transparente (ORLANDI, 1999). Isso porque a produção de sentidos tem um percurso que não é apenas interno (entendendo a língua(gem) como *estrutura*), mas também externo - dado que a língua(gem) para a AD é também *acontecimento* e, portanto, da ordem do histórico-social. E é essa opacidade e fluidez dos discursos e da representação que pretendo trabalhar nesta pesquisa.

Ainda no tocante à interdisciplinaridade, é parte do desafio metodológico deste projeto inserir elementos musicais que, quando da análise, possam enriquecer a compreensão da construção de sentidos das letras das canções - construção que, de forma alguma, é estanque na canção popular, uma vez que música e letra estão imbricadas nesse processo. Dessa forma, conhecimentos sobre gêneros musicais, linguagem musical e instrumentação das gravações, entre outros, serão buscados.

Convém ressaltar que a dificuldade de se trabalhar com interdisciplinaridade vai muito além do domínio de conteúdos de outras disciplinas – aspecto primeiro que salta aos olhos no tocante à interdisciplinaridade, porém que não é o único. Cada disciplina tem sua comunidade(s) acadêmica(s) com uma

práxis própria tanto no que se refere aos aspectos teóricos como metodológicos – questão, por sinal, que é central para a Análise do Discurso e em torno da qual ela se constituiu enquanto disciplina. Isso está presente no trabalho de pesquisa cotidiano, desde a forma de referência e citação bibliográfica até o tratamento das fontes, passando pelo trabalho com o *corpus* de pesquisa.

Orlandi (2008: 18) apresenta a especificidade do trabalho do analista de discurso no que toca o que é da ordem do histórico da seguinte maneira:

Os discursos estabelecem uma história. A história, em nossa perspectiva discursiva, não se define pela cronologia, nem por seus acidentes, nem é tampouco evolução, mas produção de sentidos (Paul Henry, 1985). Ela é algo da ordem do discurso. Não há história sem discurso. É aliás pelo discurso que a história não é só evolução mas sentido, ou melhor, é pelo discurso que não se está só na evolução mas na história.

É importante, nesse sentido, destacar que, em função da presente pesquisa, apesar do seu diálogo interdisciplinar, estar circunscrita na área de Estudos da Linguagem, com posicionamento teórico-metodológico da Análise do Discurso Materialista, o trabalho aqui desenvolvido é de natureza discursiva. Isso justifica, entre outros, o tratamento realizado no trabalho com as fontes impressas – *Correio da Manhã*, *O Pasquim* e *Revista Veja* -, no qual privilegia uma abordagem discursiva, diferente de uma abordagem historiográfica, que privilegiaria o suporte material das fontes.

Da Estrutura da Tese

Na seqüência deste trabalho, temos quatro capítulos: um teórico e três de análise. A escolha dessa estrutura com um capítulo teórico e três de análise nos quais a exposição teórica é feita conforme a análise vai caminhando – estrutura até certo ponto ainda audaciosa, em termos acadêmicos - foi feita logo no início do trabalho de pesquisa, em função da “imensa massa de temas” em jogo nas análises e com o objetivo de proporcionar uma fluidez melhor no texto e, ao mesmo tempo, evitar repetições desnecessárias. Cabe ressaltar que cada canção, em função de suas especificidades tanto no tocante à letra como à música, levantou questões próprias para a construção das análises, de maneira que não há um eixo temático comum rígido.

Assim, no primeiro capítulo, apresento um panorama sócio-histórico do desenvolvimento e consolidação do nacionalismo e do Estado-Nação e de como a música contribuiu para a veiculação na sociedade dessas discursividades. Para tanto, faço uma exposição dessa questão na França, berço do nacionalismo, e, a seguir, no Brasil, com destaque especial para o período do Estado Novo, em que o samba foi definitivamente eleito como o gênero musical identificador de uma suposta tradição de brasilidade homogênea. Fechando o capítulo, temos uma apresentação das representações de Brasil presentes em *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. É feita uma relação das representações de Brasil e do povo brasileiro apresentadas nessas obras com o discurso do nacionalismo ufanista em circulação no período

histórico. Quando das análises das canções do *corpus*, as discursividades propagadas por essas obras são retomadas.

O segundo capítulo é dedicado a “Aquarela do Brasil”. Primeiramente faço uma exposição das condições de produção levantadas a partir de uma análise do período – o governo de Getúlio Vargas e o Estado Novo. A seguir, analiso os efeitos de sentido produzidos com a inserção de “Aquarela do Brasil” no espetáculo teatral *Joujoux e Balangandans* e no filme *Saludos Amigos*. Na seqüência, são apresentadas as análises das duas gravações selecionadas para o *corpus*, isto é, a de Francisco Alves, de 1939, e a de Sílvio Caldas, de 1941. Por fim, é analisada a interdiscursividade existente em “Aquarela do Brasil” e a obra *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.

No terceiro capítulo trato de “País tropical”. Na apresentação das condições de produção, são apontados os aspectos mais relevantes dos contextos político, histórico e musical, do final da década de 1950 até meados de 1960, que possibilitam uma compreensão de como se dava a produção de sentidos via canção popular no período. Na seqüência, apresento as análises das gravações de “País tropical” feitas por Jorge Ben, Gal Costa (com participação de Gilberto Gil e Caetano Veloso) e Wilson Simonal, nas quais exponho os diferentes efeitos de sentido em função das diferentes performances realizadas pelos artistas.

O quarto capítulo diz respeito à canção “Que país é este”, de Renato Russo. São apresentadas as condições de produção, por meio de um estudo do contexto político, histórico e musical do período. Será dada uma ênfase no aspecto simbólico de Brasília – onde Renato Russo formou a banda Legião Urbana - enquanto “capital da modernidade” ou “capital da esperança”, e nos

desdobramentos discursivos advindos da falácia desse projeto utópico, mostrando sua influência no compositor e na canção. Depois, faço uma exposição das análises das três gravações selecionadas para o *corpus*: a da Legião Urbana, a dos Paralamas do Sucesso e a do Capital Inicial. Por fim, apresento uma discussão sobre a interdiscursividade da composição de Renato Russo com a obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

No encerramento do texto, temos as considerações finais da pesquisa, as referências bibliográficas e um anexo com as letras das canções.

1. MÚSICA POPULAR, NACIONALISMO E REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO

Nenhuma arte exerce sobre as massas
uma influência tão grande quanto a música.
Ela é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos,
até mesmo os animais. Ao mesmo tempo,
nenhuma arte leva às massas mais substância.
(Heitor Villa-Lobos)

O samba enquanto gênero musical identificador de uma suposta brasilidade (simbolicamente homogênea) é, sem dúvida, uma das mais importantes tradições inventadas⁹ – senão a mais importante – da cultura brasileira, fundamental para a consolidação do Brasil enquanto Estado-Nação. Se não nos atentarmos para o seu passado, com todas as contradições históricas que ele próprio traz em si (“a lágrima clara sobre a pele escura”, como canta Caetano Veloso) – fruto de disputas ideológicas que muito revelam sobre a competição pela construção de sentidos existente na sociedade de classes –, perdemos completamente o bonde de boa parte da história brasileira dos séculos XIX e, especialmente, XX, com destaque para o fenômeno da constituição da nação brasileira.

O horrível samba de morro, que à força de ser maltratado, seviciado, anda por aí desamparado, sem juiz de menores que olhe por ele, sem polícia de costumes que o proteja, sujo, malcheiroso etc. O samba, que é carioca, ficaria bem integrado na família da música brasileira se não fosse o irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheio de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete [...] O rádio

⁹ Segundo Hobsbawm (1997, p. 9), o termo “tradição inventada” se refere tanto a “tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas” (e.g., o kilt escocês), como àquelas que surgiram “de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo”. Para este autor, a tradição inventada é regulada por regras e constitui um conjunto de práticas de natureza ritual e simbólica, as quais, através da repetição, visam inculcar valores e normas de comportamento. A tradição inventada (ou construída) do samba no Brasil é objeto de análise do trabalho de Napolitano (2007a).

pode, se o quiser, higienizar o que por aí anda com rótulo de coisas nossas a desmoralizar nossa cultura e [nosso] bom gosto.

O trecho acima, escrito em 1935 por Almeida Azevedo, e apresentado na obra de Napolitano (2007a, p. 42), expressa um posicionamento bastante comum à época: o não reconhecimento do samba, por parte das elites brasileiras, enquanto gênero musical digno de ser parte da cultura brasileira. A ele eram atribuídos valores que, na verdade, tinham origem no preconceito racial: não só o samba, mas o próprio negro era tido em nossa sociedade (e, como resquício dessa visão preconceituosa, ainda o é, muitas vezes) como “sujo, malcheiroso”, e o sambista – através das figuras do malandro e do boêmio - considerado “irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheio de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete”. Dentro dessa visão, “higienizar o samba” era, de certa forma, uma proposta racista de higienizar também o negro brasileiro.

Schwarcz (1993), ao analisar o cenário brasileiro do final do século XIX, constata que diversos intelectuais da época, como Sílvio Romero e João Batista Lacerda, afirmavam que somente um processo de mestiçagem e de branqueamento seria a solução para o “atraso” da então recente república brasileira. Nesse sentido, a problemática do cruzamento das raças tornou-se essencial para a compreensão da identidade brasileira que se configurava naquele momento. Estas teorias de higienização e branqueamento da sociedade brasileira fortaleceram-se após a abolição da escravidão, e influenciaram os centros de ensino no Brasil, então marcados pelos pensamentos positivista, evolucionista e determinista. Existia uma forte contradição entre uma visão de cunho determinista,

pessimista, que considerava a sociedade brasileira eternamente fadada ao atraso devido à presença de “raças inferiores”, e uma visão positivista, progressista, que propunha uma medida para fazer a sociedade brasileira progredir, evoluir – nesse caso, branqueando e higienizando o Brasil (Ibid.).

Como dito anteriormente, o comentário de Almeida Azevedo sobre o samba foi escrito em 1935, dois anos antes, portanto, do golpe que instauraria o período ditatorial do governo de Getúlio Vargas, que colocou em prática uma política cultural de legitimação do Estado-Nação brasileiro perante a população. A fim de entendermos a construção da política cultural na Era Vargas e como o samba foi utilizado na construção de uma tradição musical nacionalista, primeiramente serão expostas, em linhas gerais, as origens do nacionalismo na França e o papel da música popular nesse processo, para, em seguida, ser apresentado o desenvolvimento do nacionalismo em nosso país, em especial via música popular.

1.1 O Conceito de Nação e a Ascensão do Nacionalismo

Em seu estudo sobre a revolução francesa, Eric Hobsbawm (2009) demonstrou que o nacionalismo tem suas raízes nos reinos medievos e pode ser entendido como um sentimento de pertencimento de um povo sob o desígnio de um Estado. Contudo, esse sentimento surge em determinadas condições, que, no caso específico da França revolucionária do final do século XVIII, se traduziu numa política cultural de criação de símbolos e imagens que visavam fortalecer o vínculo e o sentimento de pertencimento a um mesmo Estado por parte da

população espalhada em comunidades distintas e falantes de diferentes dialetos. Hobsbawm apontou a criação de um hino nacional, de uma bandeira, de um calendário anual específico e a imposição do francês como idioma oficial (visando suprimir os diversos dialetos existentes) como medidas do governo revolucionário que foram responsáveis pela unificação política e cultural da França como Nação.

Entendendo, por sua vez, a nação como uma comunidade imaginada, Anderson (2008, p. 55) destaca o romance e o jornal como as formas de criação que, na Europa, foram responsáveis pela representação da comunidade imaginada que viria a ser a nação, pois essas criações contribuíram na divulgação do vernáculo através do capitalismo tipográfico estruturado. Citando o trabalho de Febvre e Martin, Anderson argumenta que a hegemonia do latim já estava condenada: “Se, entre as 88 edições impressas em Paris em 1501, apenas oito não eram em latim, após 1575, a maioria era sempre em francês” (FEBVRE E MARTIN *apud* ANDERSON, 2008, p. 46).

Para Anderson (*ibid.*, p. 32), que trabalha a partir de um viés antropológico, a nação é uma *comunidade política imaginada* que é ao mesmo tempo *limitada e soberana*. A nação é *imaginada* porque, embora seja impossível que cada membro pertencente a ela conheça, veja ou sequer ouça falar de todos os demais, todos têm o sentimento de pertencerem a um mesmo grupo, a esta nação, pois têm em mente a imagem viva de uma comunhão entre eles. Segundo o autor, a nação é *limitada* porque possui fronteiras limitadas: independente do tamanho de seu território, nenhuma nação sonha em estender suas fronteiras de modo a abranger todo o globo - como seria (ou é), por exemplo, o desejo de determinadas religiões. Além disso, a nação é *soberana* porque, dado seu

nascimento sob a influência do Iluminismo e da Revolução, ela não é justificada, como os reinos dinásticos que a precederam, por meio de uma hierarquia divina: na nação, é admitida a existência de um pluralismo vivo de religiões. Finalmente, Anderson enfatiza que a nação é *imaginada como uma comunidade* porque, ainda que em seu interior existam desigualdades e exploração, ela sempre é concebida como uma “camaradagem horizontal”: o autor atribui a esta fraternidade o ato de matar e morrer por essas comunidades imaginadas nos últimos dois séculos (Ibid.).

Refletindo sobre seu aspecto linguístico-cultural, Calhoun (2008) afirma que o nacionalismo é tão antigo quanto o sentimento de fraternidade entre comunidades étnicas e linguísticas. Segundo o autor, a palavra “nação” teve sua origem no antigo uso romano e se referia aos bárbaros e povos subjugados, “grupos de descendência que geralmente teriam uma cultura e língua comuns” (Ibid., p. 55). O autor também destaca que a categoria *nação* era utilizada pelos romanos para designar os que não eram cidadãos romanos, para quem as nações eram “organizadas em termos de modos de vida e antepassados comuns, e não como instituições políticas” - o que significa dizer que os romanos não eram “uma nação num sentido importante, pelo menos não a partir da maturidade da república” (Ibid., p. 39).

Um aspecto interessante que Anderson (2008) aponta em seu estudo sobre o nacionalismo é a importância decisiva das representações visuais e auditivas das comunidades sagradas para a construção e consolidação do que viria a ser a nação enquanto comunidade imaginada e, nesse sentido, “homogênea”. Segundo o autor, nessas comunidades *as representações de*

natureza visual e auditiva eram as formas que possibilitavam a construção da representação de mundo: imagens em relevos e em vitrais de igrejas medievais, pinturas dos primeiros mestres italianos e flamengos, sermões, parábolas, peças de moral, relíquias, etc. Anderson ressalta que, em relação às imagens pintadas das igrejas, as personagens bíblicas usavam roupas típicas da idade média: a Virgem Maria, por exemplo, foi pintada como a filha de um mercador toscano. Por meio desse exemplo, Anderson destaca a situação de “roupagem moderna” dessas obras, ao afirmar que o “que hoje parece incongruente certamente parecia muito natural aos olhos dos devotos medievais” (Ibid., p. 52).

Sobre a importância, especificamente, das representações auditivas para a construção da comunidade imaginada, gostaria de destacar o interessante estudo de Mason (1996) sobre o uso da música popular na legitimação da França como Estado-Nação. A autora demonstra que, de 1789 até o Terror, a importância da canção popular na França para a consolidação do nacionalismo e dos valores da Revolução foi crescente, dado o seu amplo poder de penetração na sociedade. Além de afirmar que as canções, cujas letras eram frequentemente impressas pelos jornais, eram executadas publicamente em festividades e eventos diversos, a autora destaca o fato de a canção ter um apelo muito forte em uma população predominantemente analfabeta, dada sua natureza oral. Essa explicação também é usada por Anderson - quando trata do poder das representações auditivas no período medieval – e por Capelato (2009), quando menciona o uso político da música pelo governo de Getúlio Vargas, especificamente durante o Estado Novo.

O Estado Novo foi a fase mais ditatorial do primeiro período do governo varguista e foi caracterizado pela criação de aparelhos culturais e

educacionais que tinham como objetivo construir uma consciência étnica, baseada numa espécie de louvor à mestiçagem, um passado histórico comum e uma política educacional que pregava uma unidade coesa e homogênea da sociedade brasileira, como demonstrado por Capelato (2009). A relação dos intelectuais com esse período e o anterior, desde a chegada de Vargas ao poder é bastante complexa e será trabalhada no capítulo seguinte, dedicado a “Aquarela do Brasil”.

Citando o trabalho de Goulart (1990), Capelato destaca que o Estado assumiu o monopólio da mídia e das produções culturais, procurando eliminar propagandas contrárias ao governo, como, por exemplo, o ideal comunista, bastante difundido na época. Esse controle era realizado por meio de órgãos do governo que fiscalizavam a produção cultural e difundiam valores a serem utilizados e propagados via produtos culturais e políticas governamentais. Para Capelato, além do cinema, a música teve um papel importante enquanto instrumento educacional. A autora afirma que, além de estimular o sentimento de nacionalidade, a música possui a vantagem de ser uma forma artística de grande difusão entre a população analfabeta.

Heitor Villa-Lobos teve como uma de suas realizações no período em que colaborou com o Governo Vargas a divulgação de suas ideias para a educação brasileira e sua proposta de melhoria desta por meio do ensino da música às crianças, de forma que elas, a partir de sua vivência escolar, poderiam divulgar em seus lares a “bela disciplina da vida social” (CAPELATO, 2009, p. 116). O maestro acreditava também que a ausência de coesão e unidade necessárias à construção de uma grande nação poderia ser suprimida por meio do ensino da música - em específico o canto orfeônico, transformando-o num “veículo

de introjeção do sentimento de autoridade” (WISNIK, 2004a, p. 206). Villa-Lobos acreditava tanto em suas propostas que chegou até mesmo a reger um coral de dez mil vozes para cantar hinos patrióticos, tendo realizado várias apresentações pelo Brasil (CAPELATO, *Ibid.*).

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador. [...] Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que [...] opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. (WISNIK, *Ibid.*).

Dada a importância da música popular na capital brasileira de então, a Prefeitura do Rio de Janeiro começou a subsidiar, em 1933, as escolas de samba durante o carnaval e, a partir do Estado Novo, o regime determinava que “os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico” (BOSCO, 2007, p. 60). Os discursos produzidos e propagados pelo governo acerca do ideal de nação e de povo brasileiro acabaram fazendo parte do imaginário brasileiro.

O exemplo maior dessa interpelação do sujeito¹⁰ pela linguagem está em “Aquarela do Brasil”. Pelo relato do próprio compositor e pela análise da letra da canção - apresentados no próximo capítulo -, podemos afirmar que o objetivo de propagar o nacionalismo através da política cultural do primeiro governo de

¹⁰ Cabe lembrar que, para a AD, o sujeito não é senhor nem origem do seu dizer. Ele é constituído na e pela linguagem, e não tem pleno controle sobre seu dizer uma vez que é atravessado pela linguagem e pela história (ORLANDI, 1999).

Vargas foi, em certa medida, alcançado. No entanto, como destaca Napolitano (2007a), o nacionalismo cultural já estava presente na sociedade brasileira antes mesmo da implantação da política cultural ufanista de Getúlio Vargas. Além disso, a higienização do samba envolvia não apenas intelectuais, mas também parte dos próprios sambistas e profissionais interessados na crescente indústria musical do país.

Napolitano (Ibid.) destaca que o nacionalismo oficial do governo getulista teve dificuldades de instituir sua política cultural homogeneizadora, pois a grande questão do nacionalismo cultural – a higienização do samba – não foi totalmente resolvida, apesar dos mecanismos repressores governistas e do coro dos descontentes na sociedade. Segundo autor, o rádio, veículo que talvez poderia ter dado conta dessa problemática, estava mais interessado em lucros do que em juntar-se ao coro domesticado pelo poder. Assim, é comum encontrarmos num mesmo período não apenas letras de canções que exaltam os ideais estadonovistas, mas também outras – em número não desprezível - que destacam a situação de miséria do povo, o trabalho como sacrifício (e não como fonte de dignidade do ser humano), e a exaltação do modo de vida dos malandros e boêmios, tão condenado pelo regime (Cf. PARANHOS, 2004b).

O importante é perceber que tais contradições não expressam apenas o embate em ceder ou não às políticas culturais ditatoriais do governo de então - até mesmo por serem anteriores a elas, como bem destaca Napolitano (2007a). Sobretudo, expressam a dinâmica dos agentes sociais diversos e seus diferentes interesses envolvidos na complicada temática do samba em vias de ser significado, discursivamente, como o gênero musical tipicamente brasileiro.

1.2 Representações de Brasil: Duas Obras Fundadoras na Década de 1930

A construção identitária pode ser considerada a espinha dorsal da formação nacionalista de um povo. No caso do Brasil, essa questão ganhou destaque com o início da era Vargas, porém, é relevante termos em conta que o tema da identidade já estava sendo discutido antes de 1930, contudo, a partir desse momento que foi potencializado, em ritmo crescente, como esclarece Reis (2000, p. 118):

Os anos 1930 realizavam o que em 1922, data das comemorações do centenário da independência, se intuiu: a necessidade de se abordar o Brasil sem complexos, sem ceticismo, com confiança. O Brasil precisava ser conhecido sem suas peculiaridades: desigualdades regionais, heterogeneidade étnica, heranças do escravismo, imigração, peso das oligarquias, predomínio do privatismo sobre a vida pública, personalismo nos partidos políticos, conquista da cidadania.

Foi nesse contexto intelectual que duas obras pilares sobre o Brasil foram produzidas: *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, livro publicado em 1933; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, lançado três anos depois¹¹. Clássicas, ambas as obras possuem uma vasta bibliografia crítica e influenciaram diversos intelectuais que se debruçaram sobre as interpretações apresentadas. Veremos nos capítulos de análise que o Brasil construído nessas

¹¹ Além de *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil*, uma terceira obra é considerada clássica nas discussões sobre o significado da nação: *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publicado pela primeira vez em 1942. Nessa terceira obra, que, juntamente com as duas anteriormente citadas, compõe a trilogia interpretativa sobre o Brasil, o autor realiza uma análise detalhada, crítica e de conclusões negativas dos meios de produção e do comércio nos três séculos de colonização portuguesa, tendo como base teórica o materialismo histórico. No entanto, esta obra não será trabalhada nesta tese, uma vez que seu conteúdo é mais voltado para uma análise econômica da formação do Brasil e sua explicação foge ao foco central dos objetivos da pesquisa.

obras – cujos discursos influenciaram não apenas intelectuais, mas também a sociedade em geral, no Brasil e no exterior – atravessou décadas e está presente não apenas em “Aquarela do Brasil”, mas também em “País tropical” e “Que país é este”. Assim, neste espaço apresento os elementos discursivos que aproximam essas obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda das canções do *corpus* da presente pesquisa.

1.2.1 *Casa-Grande & Senzala*: Uma Aquarela do Brasil que Valoriza as Raízes

Polêmico, Gilberto Freyre apresentou um Brasil harmonioso e ao mesmo tempo perturbador em *Casa-Grande & Senzala*. Com o subtítulo de *Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, o objetivo do ensaio de Freyre foi traçar um quadro da relação entre senhores de engenhos e escravos no período da colonização brasileira, pelo viés antropológico da escola norte-americana de Franz Boas, do qual foi aluno. Crítico severo da eugenia, Boas defendeu que as características culturais dos povos se sobrepõem às suas características raciais.

Em *Casa-Grande & Senzala*, Freyre faz uma leitura positiva da relação do escravocrata com o escravo - que resultou no processo de mestiçagem - e entrou em choque com os ideais eugênicos de higienização e branqueamento do povo brasileiro, defendidos por intelectuais na sociedade brasileira de então. Como exemplo, cito o sociólogo Oliveira Vianna (1956, p. 155), que no livro *Evolução do povo brasileiro*, escrito em 1923 e publicado pela primeira vez em 1937, inferiorizou o negro diante do branco na sociedade brasileira:

O negro puro nunca poderá, com efeito, assimilar completamente a cultura Ariana, mesmo os seus exemplares mais elevados: a sua capacidade de civilização, a sua civilizabilidade, não vai além da imitação, mais ou menos perfeita, dos hábitos e costumes do homem branco.

Tendo por base teorias raciais, Vianna afirmava que o negro atrasava o desenvolvimento do Brasil e que deveria ser extinto por um processo de branqueamento. Tal visão o levou até mesmo a defender uma importação de imigrantes brancos, não para trabalhar, como ocorreu em décadas anteriores, e sim para colocar em prática a sua “solução racial”.

Outro teórico desse período foi Nina Rodrigues, que também possuía uma visão crítica sobre o papel do negro perante a sociedade brasileira. Contudo, ao contrário de Vianna, Rodrigues não acreditava que o cruzamento das raças embranqueceria o Brasil efetivamente. Para Rodrigues (1976), tal processo resultaria em um “enegrecimento social” e transformaria o Brasil em uma “segunda África”. Suas ideias foram defendidas na obra *Os Africanos no Brasil*, publicado postumamente em 1932, um ano antes de *Casa-Grande & Senzala*.

Nesse período de efervescência intelectual sobre a questão racial no Brasil, Freyre inovou e chocou ao valorizar a participação do escravo negro e da cultura africana na construção de uma identidade brasileira, participação que, para ele, só teria sido possível graças ao papel empreendedor do colonizador português. O autor de *Casa-Grande & Senzala* construiu uma representação heróica e vitoriosa do português, o qual teria enfrentado a natureza violenta dos trópicos, derrotando-a e, em seguida, entrando em contato com povos “selvagens” presentes no Novo Mundo, feitos que o colocava em nível de igualdade com

outros conquistadores provenientes do Velho Mundo. Nas palavras de Freyre (2006, p. 323):

[...] Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo.

Essas considerações positivas sobre o processo colonizador lusitano, inclusive com a defesa do sistema escravocrata, tiveram na mestiçagem a sua principal sustentação discursiva. Para o autor, a mestiçagem não era uma maldição, como defendido por Vianna e Rodrigues, e sim uma benção, e o Brasil seria um local privilegiado, por ter servido de palco para essa experiência inter-racial. Ao contrário das outras colônias portuguesas, na sua região de domínio no Novo Mundo o conquistador português inseriu o escravo negro em sua vida doméstica, a partir da importação dos melhores escravos das regiões africanas onde o seu aspecto físico era mais robusto. Para Freyre, a presença do escravo negro foi importante no desenvolvimento da mineração, do cultivo de gado e da culinária.

Dentro da casa-grande, Freyre procurou demonstrar como a relação com a senzala era intensa, abrangendo a vida sexual, o contato linguístico, a religião (com grande influência mulçumana), enfim, o convívio social como um todo. Porém, o aspecto sexual é o tema mais trabalhado pelo autor. A seu ver, a falta de mulheres brancas na colônia, as relações eróticas libertárias presentes nas sociedades indígenas - antes mesmo da chegada dos portugueses - e a

própria dinâmica do sistema escravocrata influenciaram uma intensa troca de experiências sexuais entre o branco e as mucamas.

Na sociedade apresentada em *Casa-Grande & Senzala*, os conflitos eram regidos por questões sentimentais. Freyre afirma que as senhoras brancas não ficavam passivas diante das infidelidades dos maridos e constrói – utilizando como fontes crônicas de viajantes, o folclore e a tradição oral - um quadro social em que as senhoras mutilavam as escravas em verdadeiros espetáculos horrendos, sustentados por um ciúme doentio. Ocultando as razões políticas e histórico-sociais dos conflitos, Freyre constrói um retrato de colônia onde se vivia em harmonia, a qual foi posteriormente denominada por outros autores de “democracia racial”, conceito polêmico e até hoje debatido por estudiosos de diversas áreas.

Esse é ponto central e paradoxal da obra: ao valorizar a presença do negro, indo contra as interpretações racistas e eugênicas em voga na época, Freyre defendeu o sistema escravocrata, classificando-o como necessário para o desenvolvimento do Brasil. Com isso, acabou por silenciar as diversas formas de resistência empreendidas pelos escravos contra a ordem social da colônia.

A realidade colonial brasileira de Freyre foi constituída a partir do lugar da casa-grande e o ensaísta utilizou como base um discurso da classe dominante, ou seja, dos senhores de escravos. Apesar de amplamente presente na obra, o negro é significado pelo olhar do seu dono, e suas qualidades são ressaltadas apenas em atividades servis, com a ausência de um papel ativo sobre sua condição humana. A obra em seu bojo discute e exalta as qualidades

brasileiras, sendo que as contradições e os conflitos acabaram sendo senão ocultados, ao menos minimizados.

Entretanto, é importante destacar que o discurso nacionalista na época de *Casa-Grande & Senzala* foi tão intenso que, em 1937, foi publicada a 11ª edição da obra *Porque me Ufano do meu País* (com o subtítulo *Right or wrong, my country*), do Conde Affonso Celso, membro da Academia Brasileira de Letras. Publicado pela primeira vez em 1900, essa obra potencializou um culto de amor à nação ao introduzir na sociedade brasileira o termo *ufanismo*, que, derivado do adjetivo *ufano* (do espanhol: vaidoso, arrogante, orgulhoso), passava a designar o sentimento de orgulho da pátria, o enaltecimento da nação. Bem antes de Gilberto Freyre, Affonso Celso (1937, p.15) também se preocupou em exaltar uma imagem positiva das relações raciais no Brasil: “Homens de não importa que procedência encontram também no Brasil, escolhendo zona, meio adequado para prosperar. Negros, brancos, peles-vermelhas, mestiços vivem aqui em abundância e paz”.

Mesmo tendo nascido em uma família ligada ao império de D. Pedro II, Affonso Celso - que herdou o título de conde de seu pai - participou das campanhas pela abolição e defendeu a República. A questão da escravidão em sua obra é tratada, discursivamente, de maneira semelhante à de *Casa-Grande & Senzala*. A extinção da escravidão é apresentada como um processo praticamente destituído de conflitos (Ibid., p.157):

Os denominados escravocratas jamais se opuseram radicalmente á libertação; queriam só que ela se efetuassem em prazo longo, e mediante uma indenização, destinada á reorganização do serviço

agrícola. Nunca pegaram em armas para preservar o triste regime, herdado dos antepassados. Raros os senhores cruéis.

Os trechos destacados demonstram que a obra em questão, mesmo tendo sido escrita em 1900, continuou sendo discursivamente atual para a época de Gilberto Freyre e Ari Barroso, o que explica sua reedição em 1937. A exaltação de um “sentimento do passado”, visto como um legado de tradições, feita por Affonso Celso está igualmente presente em “Aquarela do Brasil”. Tanto o livro como a canção buscam conciliar o Brasil de sua época com o seu passado, anulando os conflitos e contradições da formação da nação até aquele momento. Como se o Brasil sempre tivesse sido um país de esperança e de glórias.

Voltando a Freyre, tanto ele quanto sua interpretação sobre o Brasil foram bastante criticados e até rechaçados. Algumas dessas críticas foram elaboradas a partir do questionamento da análise das relações sociais apresentada em *Casa-Grande & Senzala* e, em outros momentos, pelo posicionamento político de seu autor. Gilberto Freyre foi um apoiador da manutenção das últimas colônias de Portugal na África e na Ásia durante o governo ditatorial de Salazar (Cf. RAMPINELLI, 2004) e, segundo alguns intelectuais, principalmente da Universidade de São Paulo, USP, apoiou o golpe militar de 1964, como afirma Emília Viotti da Costa, em entrevista concedida a José Geraldo Vinci Moraes e José Márcio Rego (2002, p. 79):

___ O renovado gosto por Gilberto Freyre pode indicar um retrocesso e não um avanço da historiografia. Pode também ser expressão do momento conservador que estamos vivendo, uma volta a construções elitistas e os mitos “nacionais”. Isso não quer dizer que Gilberto Freyre não deva ser lido.

[...]

A democracia racial até hoje é um mito que tem servido às elites brasileiras para ignorar o problema dos negros no Brasil. Finalmente, não se deve esquecer que Freyre apoiou a política colonial salazarista e em 1964 não teve escrúpulos em denunciar pessoas. É preciso indagar até que ponto suas posições comprometeram o seu trabalho. Deve-se examinar de forma crítica a metodologia usada, testar a acuidade de suas generalizações, verificar até que ponto refletem a ideologia das classes dominantes, até que ponto contribuem para a compreensão da realidade que pretendem descrever.

Conforme vemos atualmente, o discurso inquietante de harmonia social de *Casa-Grande & Senzala*, apesar de contestado, ainda repercute nos círculos intelectuais¹². Acima de tudo, essas querelas em torno de *Casa-Grande & Senzala* demonstram que o discurso de Gilberto Freyre ainda possui, para o bem ou para o mal, forte presença e ressonância em nossa sociedade.

1.2.2 Raízes do Brasil: Cortar o Mal pela Raiz

Em um interessante contraponto discursivo, Sérgio Buarque de Holanda apresenta uma outra interpretação da nação em *Raízes do Brasil*. O grande diferencial desta obra, em oposição ao discurso de *Casa-Grande & Senzala*, reside no questionamento do papel do colonizador português na construção da nação.

Em *Raízes*, Holanda, através de uma análise comparativa entre a colonização lusitana e a espanhola no *Novo Mundo*, define o português por meio

¹² No 9º Encontro Internacional da ANPHLAC, em 2010, o conceito e a obra em questão foram debatidos pela historiadora Maria Helena Rolim Capelato na conferência de encerramento, intitulada "Ensaio latino-americanos: definições do caráter nacional e construção de estereótipos", na qual abordou também, em um contraponto à obra freyriana *Casa-Grande & Senzala*, o ensaio *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Um outro evento, desta vez com forte polêmica, foi a conferência de Fernando Henrique Cardoso sobre a obra de Gilberto Freyre na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2010.

do termo *semeador*, numa oposição ao espanhol, *ladrilhador*. Na condição de semeador, o português possuiria uma aversão ao trabalho, o que teria estimulado o tráfico negreiro na colônia que futuramente viria a constituir o Brasil (HOLANDA, 1995, p. 49):

O que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho. A mesma, em suma, que se tinha acostumado a alcançar na Índia com as especiarias e os metais preciosos. Os lucros que proporcionou de início, o esforço de plantar a cana e fabricar o açúcar para mercados europeus, compensavam abundantemente esse esforço – efetuado, de resto, com as mãos e os pés dos negros –, mas era preciso que fosse muito simplificado, restringindo-se ao estrito necessário às diferentes operações.

Segundo o autor, por essa característica de sua empreitada, as cidades da colônia portuguesa foram erguidas sob um forte e pesado ruralismo lusitano que teria inibido e impedido a gestão de iniciativas modernizadoras que impulsionassem um desenvolvimento nessas regiões. As cidades e a arquitetura colonial são consideradas símbolos da dominação colonial. O autor enfatiza que, ao passo que os espanhóis ergueram as cidades tendo por base um planejamento, os portugueses realizaram as suas construções irregularmente, sem estruturas de longo prazo e desprovidas de qualquer forma de racionalidade.

Acentuando suas críticas ao modelo colonialista português e tocando em uma questão chave para a defesa da sociedade apresentada em *Casa-Grande & Senzala*, Sérgio Buarque de Holanda elaborou a tese de que a sociedade brasileira foi constituída tendo por base um intenso patriarcalismo, no qual as relações da vida pública são baseadas na pessoalidade. Para o autor, o Estado brasileiro foi dissolvido na perspectiva de um convívio familiar ampliado, onde

cargos públicos elevados foram ocupados por filhos ou familiares da aristocracia rural. Ou seja, o sistema burocrático brasileiro foi constituído a partir de práticas de nomeações de protegidos e impediu, assim, a formação de um corpo público efetivamente competente. Holanda ainda ressalta que essa característica foi herdada da colonização portuguesa, ou seja, outro aspecto negativo resultante da travessia portuguesa do Atlântico em direção ao Novo Mundo.

Essa confusão dos universos público e privado no Brasil, em que o primeiro seria absorvido pelo segundo através das relações patriarcais, gerou, como resultado, a formação de um “homem cordial”. Nas palavras do autor de *Raízes do Brasil* (1995, p. 147):

[...] Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.

Assim como o termo “democracia racial” - resultante de determinadas leituras da obra mais famosa de Gilberto Freyre -, o termo “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda rendeu – e continua rendendo - diversas discussões, com diferentes leituras e críticas, geradas, de maneira geral, no conceito de *cordialidade* (entendido apenas no seu uso atual: bondade, manifestação de afeto e simpatia) e no uso semântico do termo *cordial* (simpático, franco, afável).

Contudo, de maneira geral, não foi levado em conta que, como erudito que era, Sérgio Buarque de Holanda estava fazendo uso da palavra em seu sentido etimológico e não meramente em relação ao campo semântico contemporâneo. Em entrevista à revista *Veja*, publicada em janeiro de 1976, Holanda apresentou o seguinte esclarecimento sobre os equívocos de interpretação do “homem cordial”¹³:

Critica-se, mas poucos entenderam o verdadeiro sentido da expressão homem cordial. Quando falo cordial, não é no sentido de “cordiais saudações”, como Cassiano Ricardo o fez. A cordialidade com que caracterizar o brasileiro pode ocorrer mesmo em situações de confronto, fatos comuns em nossa história. (HOLANDA, 2009, p.85).

Ainda sobre essa questão, vejamos uma outra explicação sua, desta vez em entrevista publicada no caderno *Folhetim*, da *Folha de São Paulo* em 26 de junho de 1977:

Eu nunca disse que achava o brasileiro bonzinho. **Eu disse cordial, assim: “de coração”**. Podia até detestar cordialmente. Isso não quer dizer que seja “cordiais saudações”. Hoje, eu não usaria essa expressão porque é ambígua e se presta a essas dúvidas. Hoje eu usaria outra. (Ibid. p. 97) [Grifo meu].

Ciente da confusão interpretativa dessa parte de sua obra, chama a atenção quando Holanda afirma que, se fosse hoje – lembremos ele estava falando em 1977 -, não usaria a palavra cordial. Tanto o termo *cordial* quanto

¹³ Um livro que ajudou a esclarecer este e outros aspectos de Raízes do Brasil e do percurso posterior de Sérgio Buarque de Holanda foi o organizado por Renato Martins, uma compilação de entrevistas que o historiador deu ao longo de sua vida, acrescida de alguns textos curtos de sua autoria. Nele podemos entrar em contato com os comentários e explicações do próprio autor sobre sua obra, sem leituras intermediárias, muitas, conforme apontou o próprio Sérgio Buarque de Holanda, equivocadas.

cordialidade têm como origem *cor*, *cordis*, que em latim significa coração, “como sede, centro da alma, da inteligência e da sensibilidade”¹⁴ (GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA). Ao empregar esse termo, Holanda desenvolveu o conceito de que o homem brasileiro é guiado por normas internas (provenientes do coração como centro do indivíduo, portanto, da vida individual) em vez de pautar sua conduta pela impessoalidade necessária à vida no Estado burocrático, em que todos teriam que se pautar por leis externas ao indivíduo e iguais para todos.

Os equívocos na interpretação desse ponto da obra de Holanda são justificáveis, pois os termos em questão não mantiveram o seu sentido original do latim, que revela uma simbologia bem complexa:

O coração, órgão *central* do indivíduo, corresponde, de maneira muito geral, à noção de *centro*. Se o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição: talvez o *centro* da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade [...] Pode-se acrescentar que, nas culturas tradicionais, conhecimento tem sentido muito amplo, que não exclui valores afetivos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.280).

Ao ser o centro do homem, o coração do “homem cordial” uniria o sentimento com a racionalidade, o que, para Holanda, é a principal crítica sobre a democracia no Brasil, ou seja, a mistura do pessoal com o impessoal. Para encerrar essa questão, torna-se relevante citar que Holanda, em diversas oportunidades, procurou salientar que a cordialidade não deveria ser entendida

¹⁴ Um resquício etimológico deste termo está presente na expressão “(saber) de cor” e sua tradução para a língua inglesa – “by heart”, em que uma atividade contemporaneamente denotada ao cérebro (memória), no período medieval, acreditava-se ser realizada pelo coração.

meramente como sinônimo de bondade, pois, regido pelo sentimento e pela razão, o “homem cordial” também poderia ser extremamente violento.

No final de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda apresenta uma defesa do sistema burocrático brasileiro, de caráter liberal e capitalista. Apesar de se intitular socialista, o autor aponta como saída para o desenvolvimento do Brasil a prática de uma democracia política liberal da sociedade. Essa defesa de Holanda sobre tais princípios deve ser destacada, pois, na década de 1930, a democracia estava sofrendo uma crise de legitimidade em diversos países, encantados com o fascismo e o comunismo soviético. Mesmo assim, segundo Holanda (1995, p. 147):

Se no terreno político e social os princípios do liberalismo têm sido uma inútil e onerosa superfetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível, e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo.

No entendimento de Holanda apresentado em *Raízes do Brasil*, para que tal objetivo pudesse ser alcançado o Brasil deveria expurgar todas as características herdadas da colonização lusitana, teria que arrancar as raízes que impedem nosso desenvolvimento pleno.

1.2.3. Sobre Democracia(s): Visões de Freyre e Holanda

Segundo Guimarães (s/d, p. 2), antes mesmo do nascimento da sociologia, o Brasil já era tido internacionalmente como uma sociedade “sem linha de cor”, ou seja, sem barreiras legais que impedissem “pessoas de cor” à ascensão social e, nesse sentido, essa escravidão era até mesmo considerada como “mais humana e suportável”. Essa seria a utopia do “mito do paraíso racial”.

A partir de uma pesquisa com textos jornalísticos e acadêmicos, Guimarães afirma que foram Arthur Ramos e Roger Bastide que utilizaram pela primeira a vez o termo “democracia racial”, provavelmente em uma tradução livre das ideias apresentadas por Freyre sobre a democracia brasileira. Segundo Guimarães, nos anos 1930 é sabido que Gilberto Freyre já utilizava o termo “democracia social” e acrescenta que, em 1943, numa conferência na Universidade da Bahia, empregou o termo “democracia étnica”.

Para Guimarães, Freyre, primeiro autor a retomar a velha utopia do paraíso tropical, entendia a “democracia social” como o “legado mais original e significativo da civilização luso-brasileira à humanidade.” (Ibid., p. 4). E na conferência proferida em Lisboa em 1937, Freyre até mesmo criticou a democracia política dos ingleses, colocando o que chamou de democracia social luso-brasileira acima daquela:

Por esse seu dinamismo cultural – que não fecha a cultura européia às grandes influencias; pela valorização no homem, o mais possível, de qualidades autênticas, independentes de cor, de posição, de sucesso econômico; pela igualdade – tanto quanto possível – de oportunidades sociais e de cultura para os homens

de origens diversas, as áreas de formação portuguesa – formação por meio da mestiçagem – **democracia social de que se acham distantes os povos atualmente mais avançados na prática da tantas vezes ineficiente, injusta e anti-humana democracia política, simplesmente política.** (FREYRE apud GUIMARÃES, s/d, p. 5, grifo meu).

No entanto, se para o autor de *Casa Grande & Senzala* a impessoalidade do sistema democrático inglês era um malefício a ser evitado pelo Brasil, Holanda dispunha de uma opinião totalmente contrária sobre o mesmo regime do outro lado do Atlântico:

Escapa-nos esta verdade de que não são as leis escritas, fabricadas pelos juriconsultos, as mais legítimas garantias de felicidade para os povos e de estabilidade para as nações. Costumamos julgar, ao contrário, que os bons regulamentos e a obediência aos preceitos abstratos representam a floração ideal de uma apurada educação política, da alfabetização, da aquisição de hábitos civilizados e de outras condições igualmente excelentes. **No que nos distinguimos dos ingleses, por exemplo, que não tendo uma constituição escrita, regendo-se por um sistema de leis confuso e anacrônico, revelam, contudo, uma capacidade de disciplina espontânea sem rival em nenhum outro povo.** (HOLANDA, 2009, p. 178, grifo meu).

A diferença entre ambos é que Freyre vislumbrava uma democracia brasileira regida por bases sociais e étnicas, enquanto Holanda tinha como modelo um sistema democrático sustentado por bases políticas. Todavia, mesmo com essas diferenças de percepções, tanto Freyre quanto Holanda enfatizaram a questão da força do sentimento na constituição, em suas visões de então, do que seria o brasileiro. Na sociedade apresentada em *Casa-Grande & Senzala*, os conflitos eram regidos por questões sentimentais, e como já fora exposto em páginas anteriores, o centro do “homem cordial” de *Raízes do Brasil* também seria o coração como centro propulsor do indivíduo - incluindo o sentimento. Assim, o

brasileiro, para ambos os autores, agia pela pessoalidade e não por seu contrário - o que para Freyre era uma virtude; e para Holanda, um defeito.

Casa-Grande & Senzala e *Raízes do Brasil* foram e ainda são obras de grande alcance na sociedade brasileira - e também no exterior, traduzidas que foram para diversas línguas - que inovaram ao propor uma discussão da identidade tanto do Brasil como do brasileiro, tendo engendrado discursos que ressoam até hoje em nossa sociedade e representações de Brasil presentes ainda hoje em nosso imaginário.

Apontar as representações de Brasil e brasileiro nelas presentes é um ponto muito significativo para a presente pesquisa. Afinal, como enfatiza Foucault (1997, p. 137), os significados dos textos: “[...] mostra-nos como os diferentes textos de que tratamos remetem uns aos outros, se organizam em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e carregam significações que podem ser comuns a toda uma época”. Nesse sentido, o trabalho do analista de discurso com a interdiscursividade - isto é, a relação de um discurso com outros discursos - aponta para o posicionamento teórico da AD de que todo discurso, enquanto produção de linguagem, não acontece no vácuo discursivo - o que justifica, mais uma vez, a importância e relevância dos textos de Freyre e Holanda para o desenvolvimento da análise das canções do *corpus* desta pesquisa.

Nos próximos capítulos, procuro mostrar como os discursos sobre a nação brasileira e seu povo, alimentados não só, mas também por *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil*, ultrapassaram as páginas dos livros e estão presentes nas canções do *corpus* da presente pesquisa. Veremos que há, embora de

maneiras diferentes, aspectos louvados por Gilberto Freyre em “Aquarela do Brasil” e “País tropical”, bem como críticas à nação feitas por Sérgio Buarque de Holanda em “Que país é este”. Tanto essas duas obras clássicas quanto as canções do *corpus* colocam em movimento discursos sobre o Brasil, nessa eterna busca por uma compreensão da nação brasileira, que para nós marcou, sobretudo, o Século XX.

2. “AQUARELA DO BRASIL”, DE ARI BARROSO

Eu ouço as vozes
eu vejo as cores
eu sinto os passos
de outro Brasil que vem aí
mais tropical
mais fraternal
mais brasileiro.
[...]

Todo brasileiro poderá dizer: é assim que eu quero o Brasil,
todo brasileiro e não apenas o bacharel ou o doutor
o preto, o pardo, o roxo e não apenas o branco e o semibranco.
(Gilberto Freyre, no poema
“O outro Brasil que vem aí”, 1926)

Composta em 1939 por Ari Barroso, o título da canção nos remete ao fazer artístico: segundo o Dicionário Aurélio, *aquarela* quer dizer: 1. tinta feita de água e massa com pigmento colorido. 2. técnica de pintura, e a pintura sobre papel na qual se usa essa tinta. Portanto, podemos esperar dessa canção uma espécie de retrato, uma pintura harmoniosa, com colorido suave delineado por meio de suas tintas minuciosamente diluídas, para formar um todo sem grandes contrastes: um retrato alegre, com traços leves, apenas com harmonias suaves e que se complementam.

Cabral (1993, p. 179) nos apresenta um trecho do relato do próprio compositor, em uma entrevista realizada em 1958, no qual Ari fala sobre sua experiência com a composição daquele que viria a ser seu maior sucesso, tanto no Brasil como no Exterior. Nas palavras de Ari:

[...] [senti] iluminar-se uma ideia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. [...] Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra [...] Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clamor de emoções. O ritmo original, diferente, cantava na minha imaginação, destacando-se do ruído forte da chuva, em batidas sincopadas de tamborins fantásticos. O resto veio naturalmente, música e letra de uma só vez [...] Senti-me outro. De dentro de minh'alma, extravasara um samba que eu há muito desejara, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, de gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso.

Conforme aponta Napolitano (2007b), esse trecho de entrevista pode ser tomado como uma chave de interpretação para a questão do ufanismo presente em *Aquarela*. Muitos criticam essa composição, afirmando que Ari Barroso, ao exaltar excessivamente o Brasil de maneira até idealizada, fez uma propaganda pró-Getúlio em sua letra (Cf. CABRAL, 1993). Entretanto, apesar das negativas da família de Ari quanto a essa questão (tendo por base dois acontecimentos que podem “nebulizar” essa crítica¹⁵), Napolitano (2007b, p. 120) nos lembra que *Aquarela* “também é produto de uma época, das expectativas coletivas e dos debates públicos da música popular brasileira”, debates que, como afirmado no capítulo anterior, já vinham ocorrendo antes mesmo da ascensão de Getúlio à Presidência da República e muito antes, portanto, da política cultural ufanista e ditatorial do Estado Novo.

¹⁵ O primeiro é o fato de, meses antes de escrever *Aquarela do Brasil*, Ari Barroso ter composto a música *Salada Mixta*, na qual ridicularizava os governantes da Alemanha, Inglaterra, Itália e França, que aprovaram o Pacto de Munique, o qual favoreceu a invasão promovida por Hitler no leste da Europa. Em segundo lugar, ao submeter sua composição ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do então governo ditatorial de Getúlio Vargas, Ari também sofreu um ato punitivo, ao ter o verso “terra de samba e pandeiro” censurado, sob a alegação dos censores de que esse verso era depreciativo para o Brasil. Diante disso, Ari teve que ir ao DIP para defender a permanência do verso (Cf. CABRAL, 1993).

Aquarela foi composta no início de 1939 e apresentada ao público carioca pela primeira vez em junho do mesmo ano - durante um espetáculo em um teatro no Rio de Janeiro -, quando foi cantada pela atriz de teatro de revista Araci Cortes. A expectativa de Ari era grande, mas a mesma não se confirmou na ocasião da primeira apresentação. O público permaneceu apático à canção, o que podia ser explicado pela brejeirice da cantora e pela falta de grandiosidade musical do singelo conjunto regional¹⁶ que fazia o acompanhamento musical (Ibid.).

Ari, de acordo com seu relato, tinha como expectativa compor uma canção grandiosa, um samba com “sonoridades brilhantes e fortes”, que exaltasse a “grandeza, o valor e a opulência de nossa terra”, um samba que divinizasse esse “Brasil glorioso”. Em 1939 - ano da composição, da apresentação à sociedade carioca e da primeira gravação em disco de “Aquarela do Brasil” -, o país vivia sob o regime ditatorial de Getúlio Vargas. Nesse período, o governo exaltou por meio de sua política educacional e cultural o sentimento nacionalista, presente no famoso samba cívico de Ari Barroso. Para compreendermos como ocorreu esse processo, torna-se relevante uma breve exposição da trajetória da república no Brasil, englobando o contexto histórico e cultural do período que vai da Primeira República até a ascensão de Vargas e o estabelecimento do Estado Novo e sua política cultural.

Após essa exposição, analisarei a presença de “Aquarela do Brasil” no espetáculo *Joujoux e Balangandans* e no filme *Saludos Amigos*, que ajudaram

¹⁶ De acordo com Paranhos (2004b), os sambas, em geral, eram tocados por conjuntos conhecidos como *regionais*, o que se modificou em parte, com o advento do samba exaltação, através da nova estética musical introduzida pelo “samba orquestrado” de Ari Barroso.

a consagrar nacional e internacionalmente a canção de Ari Barroso, de maneiras distintas e com linguagens específicas, isto é, o teatro e o cinema.

Ao final serão apresentadas as análises de duas gravações: a de Francisco Alves, de 1939, e a de Sílvio Caldas, de 1942.

2.1 Contexto Histórico, Político e Musical de “Aquarela do Brasil”

No entendimento de Carvalho (1987), o povo não participou do estabelecimento da República no Brasil: apenas assistiu o desfile de militares sob o comando do Marechal Deodoro da Fonseca, que pôs fim à monarquia de D. Pedro II, em 1889. Nesse contexto de mudança de poder, os vocábulos referentes aos regimes políticos do Brasil constituíram um verdadeiro embate discursivo.

De acordo com o estudo realizado por Mello (2009), houve uma intensa batalha no campo semântico entre os termos “república” e “império”, que formavam uma espécie de binômio, em que um era colocado como o oposto do outro. Se, por um lado, o termo “império” era discursivamente significado por meio de imagens e valores negativos - como “tirania, soberania de um, chefe hereditário, sagrado e inimputável, privilégio, súditos, apatia, atraso, centralização, teologia” -, por outro, o termo “república” tinha como efeitos de sentido “as ideias de liberdade, soberania popular, chefe eleito e responsável, talento ou mérito, cidadania, energia, progresso, federalismo, ciência” (Ibid.).

Nesse embate, ficou de fora uma reflexão sobre o termo “Brasil”, uma vez que durante o período de governo do imperador D. Pedro II, de 1840 a 1889, seu sentido ainda estava de certa forma vinculado a Portugal. A

independência, proclamada em 1822 por D. Pedro I, não rompeu drasticamente com a ex-metrópole do outro lado do Atlântico, o que evitou uma independência violenta nos moldes que estava acontecendo na América Espanhola.

Considerando que, mesmo após a libertação dos escravos, o Brasil Império ainda tinha sua imagem vinculada ao sistema escravocrata, tido como um dos responsáveis pelo atraso brasileiro (Cf. COSTA & SCHWARCZ, 2000), podemos entender como, em termos discursivos, a ideia de modernidade, tão desejada pelos republicanos, era incompatível com a representação do império na sociedade brasileira de então.

No entanto, mesmo com o estabelecimento do regime republicano, inaugurado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, houve uma continuidade simbólica em relação ao Velho Mundo, uma vez que o modelo seguido pelo Brasil nas primeiras décadas da república era o dos países europeus, considerados exemplos de sociedade e cultura modernas. Esse simbolismo deu vazão à imitação dos padrões europeus entre a elite brasileira, em especial na capital, o Rio de Janeiro, cujo ápice ocorreu com a política do “bota-abaixo” realizada pelo prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906.

Em seu mandato, Pereira Passos, formado em engenharia, procurou redesenhar a arquitetura do Rio de Janeiro de acordo com os moldes de Paris, considerada, na época, o centro mundial do progresso e da modernidade. O objetivo era tornar o Rio a “Paris dos trópicos”. Assim, um dos prédios importantes

construídos na capital brasileira – o último a ser construído - com base nesse projeto modernizante foi o Theatro Municipal¹⁷.

Contraditoriamente, essa política que visava modernizar a capital acabou por promover uma grande exclusão social. A fim de abrir largas avenidas e construir os modernos prédios públicos no centro da cidade, os moradores de baixa renda que habitavam a região se viram obrigados a se deslocar para outro local, no caso, os morros da cidade, constituindo, assim, as primeiras favelas cariocas. Do centro da cidade, o samba subiu o morro, e a república não correspondeu plenamente, para o povo, aos desejos de um futuro muito diferente da realidade vivida durante a monarquia.

Com o acirramento das contradições sociais e políticas, houve a eclosão de várias revoltas populares ao longo da Primeira República, definida por Capelato (2009, p. 47) como “um sistema de poder oligárquico e fraudulento, marcado por interesses regionalistas e pela hegemonia política de São Paulo sobre o conjunto da nação”.

A repercussão econômica da quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929, nas exportações de café do Brasil aumentou a insatisfação das elites. Além do descontentamento econômico, no campo político, em 1930, Washington Luís, então Presidente do Brasil, escolheu como seu candidato à sucessão um paulista (Júlio Prestes), em detrimento de um político mineiro. Essa

¹⁷ Palco central da vida pública da elite cultural da época – conforme veremos na exposição sobre o espetáculo *Joujoux e Balangandans* –, seu desenho foi realizado tendo por inspiração a Ópera de Paris.

atitude quebrou com a “Política dos Governadores”¹⁸ que vinha sendo praticada na Primeira República.

Aproveitando esse cenário instável, o rio-grandense Getúlio Vargas, com o apoio dos políticos mineiros, realizou uma campanha contra o candidato paulista Júlio Prestes. Este, apesar da vitória nas urnas, não foi empossado devido ao golpe de 1930, na época designado de “revolução”¹⁹.

Eleito presidente, Getúlio Vargas procurou construir o seu governo tendo por base a criação de uma identidade coesa para o Brasil. Sua entrada na Presidência, destruindo a política bipolar de São Paulo e Minas Gerais, adianta o tom do nacionalismo que marcaria o país. Conforme exposto anteriormente, foi nesse cenário político que foi amplamente debatido o significado de ser brasileiro, discussão alimentada também pela repercussão das obras *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil*.

Deve-se atentar para o caráter ambíguo dessa primeira fase da Era Vargas. Apesar do caráter totalitário desse governo, o campo cultural expandiu-se vertiginosamente. Como demonstrou Candido (1987, p.181), o governo de Vargas irradiou um fervor no plano cultural que atraiu e potencializou o surgimento de um campo intelectual que antes estava submerso no Brasil. Além de uma enorme

¹⁸ Em décadas anteriores designado pelos historiadores de “Política do café com leite”, este acordo político visava a sucessão alternada de poder entre São Paulo e Minas Gerais, através da eleição ora de um político do Partido Republicano Paulista, o PRP, ora de um membro do Partido Republicano Mineiro, o PRM (Cf. CAPELATO, 2009).

¹⁹ Em seu trabalho considerado um clássico da historiografia brasileira sobre a década de 1930, publicado originalmente em 1981, De Decca (1994) defende que o termo “Revolução” não é adequado, uma vez que nesse evento histórico não foi unitário e homogêneo. Além disso, o autor enfatiza que esse conceito foi utilizado com o objetivo de legitimar - através, por exemplo, de publicação nos jornais da época - o poder político do grupo vencedor, no caso, o grupo golpista ao redor de Getúlio Vargas, constituindo uma “memória do dominante”. É importante ressaltar que a tese defendida por De Decca contradisse o que afirmava Boris Fausto em seu clássico “A Revolução de 1930: historiografia e história”, publicado originalmente em 1970. O debate entre os autores continua, conforme podemos constatar nas entrevistas realizadas com os dois historiadores por Moraes e Rego (2002).

modificação no sistema de ensino, esse período propiciou o crescimento de uma intensa indústria editorial, que, segundo Miceli (2001, p. 141), foi essencial para o surgimento do romancista profissional. Para Candido (1987, p. 192), com essa indústria editorial “se generalizaria em grande escala este desejo de nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do País”.

Essa relação entre intelectuais e o Estado no período varguista é um tema bastante complexo que não deve ser reduzido à teoria de que tais indivíduos letrados foram cooptados pelo governo. Até esse período, o Brasil não dispunha de um campo intelectual de trabalho, e várias ações patrocinadas por Vargas foram propícias para o surgimento e consolidação de uma classe intelectual. Como exemplo dessa relação ambígua entre os intelectuais com o regime varguista, destaca-se a atuação de Mário de Andrade à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), fundado em 13 de janeiro de 1937, logo após o estabelecimento do Estado Novo (MICELI, Idem, p. 357-395). Outros exemplos foram Candido Portinari, que pintou murais artísticos no Ministério da Educação (CANDIDO, Idem, p. 195), e Graciliano Ramos, comunista que, mesmo tendo sido preso em março de 1936, trabalhou em diversos órgãos do governo de Getúlio Vargas. Como apontado por Florent (2006, p. 143), o caso de Graciliano Ramos não foi exceção, já que muitos intelectuais “serviram o Estado e não ao Estado”, ou seja, apesar de exercerem suas funções públicas, não eram ideólogos do regime de Vargas.

A esmagadora maioria dos escritores brasileiros desta geração, mesmo os mais engajados, ganhavam a vida como funcionários do Estado. Temos assim Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge

Lima, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e muitos outros. O caso de Carlos Drummond de Andrade tornou-se emblemático: membro do PCB, ocupou durante todo o Estado Novo o cargo de chefe de gabinete do Ministério de Educação e Saúde, a convite de Gustavo Capanema, seu amigo de infância.

A música também não passou imune a essa relação ambígua entre a cultura e o governo de Vargas.

Conforme exposto no primeiro capítulo, o samba também recebeu uma atenção especial e foi incorporado a esse discurso nacionalista, pois o estímulo à produção cultural durante o governo de Vargas ocorreu em relação às várias formas de expressão artística, objetivando a união do povo à nação, conforme destaca Gomes (1999, p. 55):

[...] promover o homem brasileiro, defender o desenvolvimento econômico e a paz social do país eram objetivos que se unificavam em uma mesma e grande meta: transformar o homem em cidadão/trabalhador, responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação.

Nesse ambiente político-cultural de construção de um discurso de valorização do brasileiro, de sua mestiçagem e de outras características - antes tão criticadas por intelectuais e pensadores da Primeira República, que desejavam um país europeizado -, a canção “Aquarela do Brasil” encontrou espaço propício. Sua apresentação no espetáculo teatral *Joujoux e Balangandans* é tratada a seguir.

2.2 A “Aquarela do Brasil” Abre a Cortina do Passado em *Joujoux e Balangandans*

A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. [...] O que temos de ver não é apenas 'uma tradição', mas uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.
(WILLIAMS, 1979, p. 118)

Desde sua inauguração, em 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro apresenta em sua programação uma ampla variedade de espetáculos culturais, tanto nacionais como internacionais. Em 1939, houve um que marcou especialmente a elite carioca: *Joujoux e Balangandans*. Tamanho foi o sucesso e marcante a memória construída em torno desse espetáculo que houve uma segunda temporada, quando o espetáculo foi remodelado e denominado pela mídia *Joujoux e Balangandans de 1941*, desta vez apresentado também no Teatro Municipal da capital paulista.

De acordo com a divulgação da imprensa, esse espetáculo foi idealizado pela primeira dama, Darcy Vargas, e dirigido em 1939 por Henrique Pongetti. Consistia de um teatro de revistas de aproximadamente 3 horas de duração, apresentado em duas partes, com números independentes: apresentações de dança, de canto, esquetes de humor, encenações de passagens históricas, etc. O elemento comum aos diversos números era a música, tanto brasileira como de outros países. A França e os Estados Unidos estavam bastante presentes no espetáculo, através dos números *Quartier Latin*, *Fourrures de Paris*, *Blue of Hawai* e *Hallo Manhattan*, entre outros.

O próprio título do espetáculo foi construído a partir de uma valorização da cultura do Outro: as duas palavras são de origem francesa, e significam, respectivamente, *brinquedo* e *adereços para enfeitar o corpo*. O número que encerrava o espetáculo chamava-se “Nós temos balangandans”, possivelmente em uma alusão à figura de Carmen Miranda, que, com seus balangandans, já tinha seguido, dois meses antes, para os Estados Unidos, onde viria a ter uma carreira de sucesso internacional (Cf. CABRAL, 1993).

Justificado pela ênfase na filantropia – toda a renda seria revertida a duas entidades governamentais de assistência social, a Cidade das Meninas e a Casa do Pequeno Jornaleiro, dirigidas pela primeira dama -, um fato inovador em *Joujoux e Balangandans* foi o elenco amador: composto eminentemente por membros da elite da época, provavelmente com exceção apenas dos músicos, boa parte de origem popular. Essa escolha consistiu de uma verdadeira estratégia de vendas, que garantia, de saída, a repercussão e o sucesso comercial do espetáculo: as próprias famílias e amigos dos membros do elenco (mais de 300 pessoas ilustres da sociedade) já garantiriam as vendas de quase todos os 3 mil lugares do teatro, conforme destaca Cabral (Ibid.). Para termos uma ideia da composição do elenco, de acordo com o jornal *Correio da Manhã* (27/07/1939, p. 3), o próprio filho do presidente Getúlio Vargas iria se apresentar em um número dançando *swing* (uma dança americana da época, realizada ao som de jazz). Só não participou devido a um problema de saúde, e acabou sendo substituído pelo filho do Ministro do Exterior.

Considerando que a elite carioca estava acostumada a assistir espetáculos de importantes companhias internacionais e nacionais, podemos

entender *Joujoux e Balangandans* como uma (re)afirmação identitária, porém não apenas a partir da *posição sujeito* de público. Tanto o título do espetáculo como o do número final constituem uma (re)afirmação vinculada à imagem de um certo luxo, sofisticação e refinamento, típicos da elite em questão. Porém, o grande diferencial é que houve, com este espetáculo, um deslocamento para a posição sujeito de agente também, afinal membros dessa mesma elite ocuparam - proclamando ao mundo “nós temos balangandans” - o palco de um dos mais importantes teatros da América do Sul, acostumado a receber as mais famosas companhias internacionais.

Sobre o público esperado para conferir o espetáculo, o *Correio da Manhã* (28/07/1939, p. 14) destacou que, no dia da primeira apresentação, “Todo o Ministerio, Corpo Diplomatico, altas patentes do Exercito e da Marinha, e as figuras mais representativas da nossa sociedade deverão comparecer á festa”.

Joujoux e Balangandans já chamou a atenção antes mesmo de sua estréia. Nos dias que antecederam ao espetáculo, o *Correio da Manhã* apresentou continuamente matérias, não assinadas, de destaque, com foto, relatando os detalhes sobre os ensaios, abordando os diversos números do espetáculo e apresentando o nome das pessoas envolvidas, todas da alta sociedade. As matérias apresentavam também dados sobre a venda dos ingressos, incluindo os valores e os tipos de assentos ainda disponíveis para compra. Os aspectos mais enfatizados nos textos eram a iniciativa filantrópica da primeira dama, o clima de festa do espetáculo (designado de *férie*), a fineza e a elegância dos membros da alta sociedade que estavam ensaiando ou somente assistindo os ensaios (como,

por exemplo, o príncipe de Orleans e Bragança), o grande número de ingressos vendidos, entre outros.

No dia 26 de julho, dois dias antes do espetáculo, o *Correio* apresentou uma matéria com o seguinte título: “Sinhás donas, trovadores, mães pretas, rei do Congo e escravos. Como se fez, em ‘Joujoux e Balangandans’, a scenarização de ‘Aquarella do Brasil’, de Ari Barroso”. Após a explicação de praxe sobre o espetáculo, temos uma apresentação detalhada do que foi conferido pelo jornalista durante o ensaio do número referente à canção de Ari:

Nos ensaios de hontem á noite, por exemplo, foi levado ainda uma vez o quadro “Aquarella do Brasil”, scenarização dessa sugestiva canção de Ari Barroso, cheia de versos emocionados nos quaes se recordam as phases caracteristicamente e de accentuados traços românticos do nosso passado. (*CORREIO DA MANHÃ*, 26/07/1939, p. 5)

Na matéria, é destacada a “cenarização” da canção, ou seja, a transformação dos sons da canção em cenário artístico: os versos de Ari, descritos como “emocionados”, levam o autor do texto a apresentar o “nosso passado” como um tempo repleto de romantismo.

O número preparado para “Aquarela” era um musical com o cantor Candido Botelho, durante o qual haveria um bailado no palco com as personagens dos versos da segunda parte da canção (que poderíamos chamar de segundo ato). Os versos da canção de Ari Barroso apresentam, conforme vemos abaixo, um desfile de personagens eleitas para encenar a nossa história, que “entram em cena” após a abertura da “cortina do passado”.

Ôi! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, Brasil

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória a luz da lua
Toda a canção do meu amor
Quero ver a sá dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil.
Pra mim, pra mim

Temos aqui uma interdiscursividade entre a canção como encenação histórica e o espetáculo como encenação de uma “realidade”: assim como a canção apresenta as principais personagens que retratam uma certa imagem de Brasil, o espetáculo também apresenta, em seu elenco, no decorrer dos diversos números, personagens que são a imagem da elite brasileira de então. O cenário do número de “Aquarela” foi desenhado especialmente para reproduzir o clima festivo da canção e do espetáculo:

O cenário para esse quadro foi desenhado por Flavio Léo da Silveira e Angelo Lazari, e a choreographia está a cargo de Yuco Lindenberg, que apresenta bailados tratados com gosto e originalidade. (*CORREIO DA MANHÃ*, 26/07/1939, p. 5)

É possível que o cenário feito para “Aquarela do Brasil” tenha sido o registrado na foto a seguir, na qual temos os participantes durante ensaio do número “Nós temos balangandans”, divulgada na capa do *Correio* (acrescida da matéria completa no interior do jornal) no dia da apresentação do espetáculo (28/07/1939). Neste caso, o estilo arquitetônico escolhido para o cenário que retrata o Brasil teria sido o da arquitetura colonial portuguesa.



Fig. 1: Possível Cenário de “Aquarela do Brasil” em *Joujoux e Balangandans*

Voltando ao artigo do *Correio* que trata especificamente do número de “Aquarela do Brasil”, temos os seguintes comentários sobre o cenário musical-visual construído por Ari Barroso:

Nos versos de sua canção, o compositor não nos conduz apenas aos costumes e dansas pittorescas dos escravos. Leva-nos também ao fulgor dos salões do tempo do Imperio e, por isso, na scenarização, ao lado dos escravos, do rei Congo e da mãe preta, vemos as sinhás donas e os trovadores apaixonados. (*CORREIO DA MANHÃ*, 26/07/1939, p. 5)

O trecho começa fazendo uma ressalva em relação à cena construída: não se limita aos costumes e danças “pittorescas” dos escravos, afirmação na qual temos uma avaliação do Outro como exótico e, nesse sentido,

como não semelhante. É avaliado positivamente o fato de o compositor conduzir os espectadores-ouvintes não apenas a esse ambiente “pitoresco”, mas também a ambientes mais nobres e, portanto, mais adequados para a platéia composta por membros elite da sociedade carioca.

Em plena Primeira República, podemos entrever no texto uma leitura positiva do Império – e, conseqüentemente, da colonização -, porém, não através, por exemplo, da exaltação de aspectos políticos, e sim de um evento social importante: o baile, com todo o “furor dos salões”. Temos aqui uma interdiscursividade - possível graças à continuidade simbólica - entre o baile da corte imperial e o espetáculo *Joujoux e Balangandans*: ambos são um brinquedo, um divertimento, um regalo para a classe dirigente. Um elemento de formação de identidade, que lhes dá unidade e ao mesmo tempo os diferencia dos escravos, com seus costumes pitorescos, e de todos os demais que não compartilhavam da vida dos desfrutes da vida na corte no Rio.

A caracterização e a presença no palco do Municipal de personagens de estratos sociais tão opostos são justificadas, no texto, por uma escolha artística: o compositor leva os expectadores a momentos de divertimentos, sejam eles as danças pitorescas dos escravos ou o baile da corte imperial. A necessidade de justificativa para a disparidade social no palco revela o quanto essa ausência de distinção social entre personagens distintos dançando lado a lado em um mesmo número era inconveniente num espetáculo elegante. Essa cena apresentada no palco tocou diretamente no simbólico, campo onde a convivência de classes – indesejada, porém necessária nos moldes realizados -

consistia (e ainda consiste) em um ponto nodal de conflitos humanos e sociais do Brasil.

Na seqüência da matéria, temos um verdadeiro desfile dos membros da sociedade que iriam participar do número de “Aquarela” no espetáculo:

Fazem o papel de sinhás-donas as senhoritas Leila Mello Barreto, Carmen Carvalho da Silva, Walderon Queima do Monte, Belkiss Tann, Beatriz Rezende Martins e Elsa de Mendonça Lima. Os trovadores serão representados pelos senhores Enio de Mendonça Lima, Ivan da Costa Pinto, Paulo Castilhos do Espírito Santo, José Castilhos, Alcides Borgogino Mendonça e Alcides Brandão de Mendonça Lima.

As mães pretas serão vividas pelas senhoritas Yone de Mendonça Lima, Wanda Silvestre de Araujo, Norah Gallo, Nena d’Angelia, , Anédia Claudio da Silva e Diva Corrêa.

O rei congo será o senhor Antonio Vieira de Mello. E o solista o senhor Candido Botelho. (*CORREIO DA MANHÃ*, 28/07/1939, p. 14)

Apesar de os escravos terem sido os primeiros a serem mencionados no texto, conforme trecho anterior, na apresentação do elenco essa ordem é alterada: primeiro os de origem supostamente européia: as sinhás-donas e os trovadores. Somente depois é que temos as mães pretas, o rei congo e, por último, o solista.

Os sintagmas verbais utilizados para descrever o elenco refletem atribuições de sentido distintas para os diferentes personagens sociais: em “Fazem o papel de sinhás-donas as senhoritas (...)” e “Os trovadores serão representados pelos senhores (...)” a ênfase recai sobre o ato de representar (duplo, neste caso) através das expressões *fazer o papel* e *ser representado por*. Aqui temos como efeito de sentido tanto a representação dos personagens no

evento, quanto a encenação vivida na realidade pela elite da época, inclusive no gesto encarnado por alguns de seus membros como atores no palco do Municipal.

Por outro lado, em “As mães pretas serão vividas pelas senhoritas (...)” e “O rei congo será o senhor (...)” temos a apresentação de uma realidade mais palpável, como que nua e crua: os personagens *serão vividos* (e não meramente representados) ou, no caso do rei Congo, simplesmente *será*, em que o verbo de ligação *ser* indica um estado, ou seja, algo intrínseco ao sujeito e que não se pode mudar - o que remete à condição de escravo da personagem.

Em termos discursivos, temos nessa matéria uma categorização dos personagens envolvidos na cena, com um julgamento de valor em relação às classes sociais que participaram da formação do Brasil. A ordem de apresentação do elenco e a forma como esta foi feita refletem o embate de classes, que remonta ao nosso passado de colonização e escravidão. No que diz respeito à construção de sentidos, é interessante notar que a ordem de apresentação das personagens no trecho do texto jornalístico do *Correio*, citado anteriormente, seja exatamente inversa à entrada das personagens nos versos da letra da canção de Ari Barroso.

Em todas as matérias consultadas sobre o espetáculo, muitos nomes da alta sociedade de então foram citados, porém, os músicos - responsáveis por uma parte importante do espetáculo, considerando que se tratava de um musical - não foram mencionados, com raras exceções, todas restritas aos compositores (caso de Ari Barroso) e cantores (como Cândido Botelho), que eram famosos graças ao seu papel do rádio naquele momento. Até certo ponto, esse fato poderia ser explicado através da constatação de que nem todos os números eram

cantados por músicos profissionais, e sim por membros da sociedade, sendo uma das exceções “Aquarella do Brasil”.

Porém, mais do que isso, torna-se relevante, nesse momento, ressaltar a figura do músico e sua posição na sociedade de então, em específico o músico de origem popular, já que as canções brasileiras do espetáculo eram todas de compositores relacionados ao samba²⁰.

Aos músicos populares eram atribuídos valores negativos, em especial os que tocavam violão. Este foi o instrumento musical mais discriminado nos séculos XIX e XX, e tocá-lo significava estar atrelado a uma vida questionável, de malandragem e vadiagem. Para ilustrarmos, vejamos o trecho a seguir, retirado do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado originalmente sob a forma de folhetim em 1911. No trecho destacado, o protagonista recebe uma das suas primeiras aulas de violão, devidamente espiada pelos vizinhos, que havia um bom tempo estavam curiosos acerca de uma movimentação diferente na casa do major:

Não foi inútil a espionagem. Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o pinho na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia “Olhe, major, assim”. E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: “é ré, aprendeu?”.

Não foi preciso pôr na carta, a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas, que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! (BARRETO, 1956, p. 10)

Assim como os escravos são necessários como contraponto histórico para os mais nobres na “cenarização” de “Aquarela do Brasil” - apesar de

²⁰ Nas matérias jornalísticas consultadas, não foi mencionada a existência de nenhuma peça erudita no espetáculo.

suscitarem um certo incômodo -, os músicos de origem humilde também foram necessários para a realização da *féerie* que balançou o Municipal do Rio de Janeiro. Porém, conforme podemos constatar na foto a seguir (*CORREIO DA MANHÃ*, 25/07/1939, p. 5), em que um dos três “malandros” não identificados ousa olhar para a câmera, eles tiveram sua participação completamente silenciada no evento da *high society* carioca da época:



Fig. 2: Cena de Ensaio de Joujoux e Balangandans

Em 27 de julho, o *Correio* publicou uma matéria que trouxe em seu próprio título a interdiscursividade de “Aquarela do Brasil”, tanto a canção como a “scenarização”, com a obra freyriana de maior influência: “Da Casa Grande á Senzala, entre ‘Sinhás-Donas’ e ‘Mãe Pretas’”. Nesse enunciado do *Correio*, temos lado a lado, de maneira aparentemente harmoniosa, termos de natureza conflituosa. Esse jogo só foi possível graças ao silenciamento dos conflitos de

classe que essas obras – o livro de Gilberto Freyre e a canção de Ari Barroso -, discursivamente, lançaram mão na apresentação do passado do Brasil, em específico no tocante à formação do povo brasileiro.

Para encerrar o trabalho de análise de “Aquarela do Brasil” no espetáculo *Joujoux e Balangandans*, vejamos agora a crítica ao evento apresentada nas folhas do *Correio da Manhã*. Como a estreia do espetáculo, apresentado no dia 28, terminou de madrugada, o jornal publicou, às pressas, no dia 29 uma pequena nota prometendo para o dia seguinte uma matéria com a cobertura completa do evento. Vejamos o início de tal matéria, intitulada “‘Joujoux e Balangandans’ - FESTA DO ESPIRITO, ‘COCKTAIL’ DE CÔRES, AZULEJOS DE ARQUITETURAS E DE MUSICA TYPICAS”:

Nem todas as expectativas decepcionam. Ha as que ficam muito aquém de qualquer propaganda, que surpreendem e assustam. “Joujoux e balangandans” foi uma *féerie* assustadora. Todo o mundo que foi vel-a suppoz que já estivesse muito familiarizado com tudo o que ia acontecer. Mesmo, entretanto, os que tiveram a ventura de assistir aos ensaios ficaram hebetés... E a platéia não era de molde a ficar hebetée com alguma coisa, a platéia de príncipes, de diplomatas, de ministros de Estado, da fina flor de uma sociedade; e a fina flor de toda e qualquer sociedade sabe perfeitamente que fica muito mais *correcto* bater palmas com moderação e exhibir um sorriso *standard*, que delirar de entusiasmo.

__ É, mas commigo não, diria “Joujoux e Balangandans” em gíria se pudesse falar.

Não houve braço torneado de mulher bonita que não ficasse um pouco ressentido de tanta palma batida, nem houve peito engommado de camisa de *gentleman* que não voltasse amassado depois de desmedidos applausos. [...]

O destaque inicial da crítica ao espetáculo é voltado à platéia, cuja caracterização segue uma ordem simbólica: primeiro a realeza (“príncipes”),

seguidos de membros proeminentes do Estado (“diplomatas, ministros de Estado”) e da elite (“fina flor de uma sociedade”). É enfatizada a quebra de um costume tido como elegante – aplaudir com comedimento –, justificado pela beleza ímpar da “féerie assustadora”.

Na seqüência, a matéria cita vários números apresentados, juntamente com os nomes dos participantes. Entretanto, o que recebeu o maior destaque de crítica foi “Aquarella do Brasil”, cujo trecho segue abaixo:

Uma gravura de Debret e Aquarella do Brasil não se seguiam, completavam-se. Completavam-se em encantamento brasileiro, em festa da raça, em evocação poetica. Naquelle quadro-vivo, immovel tem-se num instantaneo toda a graça do Brasil colonial, do Brasil de azulejos e liteiras, e em Aquarella do Brasil tem-se uma evocação movimentada, turbulenta do Brasil de sinhás donas e das mãos pretas, do Brasil da casa-grande e senzala, de povo em formação, de fazenda, de relho em costas de negro, de mocinhas petulantes e de sinhozinhos autoritarios... A voz de Candido Botelho pediu rythmo a todas as macumbas que já tiveram logar por estes brasis immensos e elevou-se quente, evocativa, erguendo verdadeiramente a cortina do passado e com ella o enthusiasmo sem limites da platéa esquecida dos applausos moderados, chics...

É notável, no trecho destacado, a atmosfera de nostalgia construída acerca do nosso passado escravocrata, com “toda a graça de nosso Brasil colonial”. Esse “quadro-vivo” é descrito por meio de personagens antagônicas, sem nenhuma menção a respeito da convivência conflituosa de então.

Para encerrar a análise da presença de “Aquarela do Brasil” em *Joujoux e Balangandans*, é relevante ressaltar como a encenação da canção no espetáculo dialogou com as ideias desenvolvidas em *Casa-Grande & Senzala* por Gilberto Freyre e em *Por que me ufano de meu país* pelo conde Affonso Celso.

A inserção de Aquarela em *Joujoux e Balangandans* possibilitou um clima de festa pautado na ideia de encontro racial harmonioso em terras brasileiras, defendido tanto por Gilberto Freyre como por Affonso Celso. O negro troca suas experiências, costumes, características e cultura com o branco, num ambiente desprovido de conflitos. Na partitura registrada pela editora musical Irmãos Vitale e no rótulo do disco gravado constam os seguintes dizeres: “Aquarella do Brasil’, samba estilizado”. O que temos tanto na canção quanto no número mais elogiado do espetáculo é a fusão perfeita de duas culturas: o ritmo negro do samba com o tom branco da sofisticação sinfônica.

Através das análises apresentadas, percebemos que tanto Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, como seu precursor Affonso Celso, em *Porque me ufano do meu país*, e Ari Barroso, em “Aquarela do Brasil”, construíram suas obras a partir de discursos que se apoiam em uma exaltação do Brasil – a que encontrou respaldo no governo nacionalista de Getúlio Vargas.

Não seria demasiado afirmar que Aquarela do Brasil pode ser tomada como a canção de exaltação da democracia social e étnica. *Casa-Grande & Senzala*, em música e letra.

2.3 “Aquarela do Brasil” no Batuque dos “Bons Amigos”

[...] O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará.
Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá
Brasil, esquentai vossos pandeiros,
iluminai os terreiros que nós queremos sambar [...]
(Assis Valente, em “Brasil Pandeiro”, de 1941)

Um dos grandes diferenciais do século XX foi o desenvolvimento da Indústria Cultural, que inseriu no cotidiano das pessoas diversos tipos de produtos culturais, acessíveis a uma parcela cada vez maior da sociedade capitalista.

Nos Estados Unidos, a música teve papel importante na constituição da sociedade – vide o *jazz* e o *rock'n'roll* -, porém a indústria que mais contribuiu para o delineamento do *American way of life* - e que até hoje constitui boa parte do PIB americano -, englobando também a música como um de seus elementos constitutivos - foi a atividade cinematográfica. Em terras tupiniquins, o cinema não conseguiu ultrapassar o sucesso comercial da música popular, cujo mercado começou a crescer ainda no final do século XIX, quando começou a dar indícios de sua importância com o sucesso na venda de partituras. No século seguinte, com as inovações técnicas de gravação do som, foi possível a comercialização de discos, estimulados também por produtos desenvolvidos em outras mídias. As três mais importantes do período foram: o rádio, com os programas de auditório e seus cantores e cantoras; a imprensa escrita, através das publicações com informações e fofocas sobre a vida dos ídolos; e a televisão, com os festivais de música.

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos tivemos momentos de importante confluência entre música e cinema, com o desenvolvimento de um

produto de grande êxito comercial, especialmente na primeira metade do século XX: o filme musical. Por sua vez, a Disney foi extremamente beneficiada pela junção dessas duas linguagens, e possui um pioneirismo reconhecido internacionalmente na área de filmes de animação, através de seu trabalho com o desenvolvimento crescente da junção de técnicas do desenho, do movimento de imagens e das trilhas musicais. Nesse sentido, Disney foi uma peça chave na estratégia ideológica da Política da Boa Vizinhança (Good Neighbor Policy), pois conseguia unir duas artes extremamente populares e, com elas, conquistar mentes e corações: a música e o cinema.

Definida a partir dos princípios do Pan-Americanismo do Século XIX, a Política da Boa Vizinhança, criada por Franklin Delano Roosevelt na VII Conferência Interamericana de Montevideú, em 1933²¹, representou uma grande mudança na relação política e cultural dos Estados Unidos com os países da América Latina, em especial, o Brasil. A entrada da Disney na Política da Boa Vizinhança ocorreu bem depois, em 1940.

De acordo com Tota (2000), o presidente Roosevelt, em sua campanha de reeleição em 1940, deu uma ênfase especial à defesa e cooperação intercontinental, dos Estados Unidos em relação à América Latina, o que lhe garantiu o apoio de parte dos republicanos. Entre eles estava o empresário Nelson Rockefeller, que visitou várias vezes a América do Sul, onde possuía negócios, e já tinha notado o crescimento da influência nazista, em especial na Argentina.

²¹ Freire-Medeiros (2005) destaca, entretanto, que a aproximação dos Estados Unidos com a América Latina já era sentida na década de 1920, porém, antes do governo de Roosevelt e da atuação de Rockefeller, os EUA acabavam cometendo (mais) gafes em suas tentativas de aproximação cultural. Cita a autora, por exemplo, que Sylvio Gurgel do Amaral, embaixador do Brasil em Washington em meados da década de 1920, relatou que o Brasil era representado por meio da imagem de um “grande hospital” habitado por perigosos peixes, cobras e insetos (Ibid., p.7).

Rockefeller tinha um grupo autodenominado *Junta* - numa alusão às ditaduras na América Latina (Ibid., p. 47) – que elaborou um documento propondo uma política para os países latino-americanos, apresentada ao presidente Roosevelt e analisada por seu governo. Apesar de não ser político – e ao mesmo tempo, justamente por não sê-lo – Rockefeller acabou sendo escolhido por Roosevelt para chefiar o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (Escritório do Coordenador das Relações Inter-Americanas) – descrito por Tota como uma verdadeira “fábrica de ideologias”. Assim, Rockefeller acabou exercendo notável influência nas relações entre Estados Unidos e América Latina, especialmente através do uso político da indústria cultural em ascensão na época.

Uma vez no cargo, o magnata americano, que investia pesado em negócios no ramo da cultura de massa – com destaque para o rádio e o cinema -, teria sido o responsável por convidar Walt Disney para participar da Política da Boa Vizinhança (KAUFMAN, 2009)²². Tal decisão reflete não apenas a popularidade crescente de Walt Disney na América Latina no período, mas também a visão empresarial de Rockefeller sobre a influência e o poder da indústria do entretenimento em transmitir valores na sociedade de então.

Segundo Kaufman (2009), o acordo com o governo americano era muito favorável para ambas as partes. Disney viria em viagem com sua equipe para a América do Sul como artista em busca de inspiração para o projeto de um

²² É importante destacar que o livro de Kaufman foi seu segundo trabalho realizado especificamente para a *Walt Disney Family Foundation Press*. Nesse sentido, o livro traz a visão da empresa e do Outro estadunidense sobre a participação de Disney na Política da Boa Vizinhança e a relação entre Estados Unidos e América do Sul ou América Latina. Logicamente, as informações apresentadas no livro são as de interesse para a empresa. Ainda assim, esse material é muito interessante, pois apesar de seu posicionamento ideológico, apresenta aspectos históricos, políticos, sociais e artísticos provenientes dos arquivos da empresa de Walt Disney, de acesso praticamente impossível para pesquisadores acadêmicos.

filme sobre os países vizinhos e, camufladamente, atuaria como embaixador da boa vontade. Para Walt Disney teria ficado a garantia de que, caso a bilheteria não fosse suficiente para cobrir os gastos com o filme, o governo americano cobriria os prejuízos (Ibid.). Em uma entrevista, Walt Disney demonstra muita satisfação em garantir que o filme conseguiu se pagar sozinho, e que o governo não precisou colocar na película “one nickel” sequer²³.

Devido a diversas gafes ocorridas em períodos anteriores por outros artistas que também visitaram os países da América Latina oficialmente como “Embaixadores da Boa Vontade”, Disney procurou tomar todas as precauções possíveis para que sua visita fosse vista apenas como uma viagem de levantamento de material para produções futuras, evitando deixar transparecer sua colaboração e envolvimento com o governo dos Estados Unidos.

Tudo foi planejado com o máximo de sigilo e evitando qualquer alusão ao governo – tanto que Disney e sua equipe vieram para a América do Sul em um vôo fretado com a Pan American Airlines (PanAm), em vez de se servirem de um avião governamental. O lançamento do filme *Fantasia* no Brasil também coincidiu com a data da viagem – agosto de 1941 -, o que contribuiu para encobrir a motivação política da visita.

No entanto, ao contrário do que o filme – em especial as cenas da viagem - pode sugerir, a equipe de Disney fez, antes da viagem, uma ampla pesquisa sobre aspectos culturais dos países a serem visitados, de modo a esboçar ideias para o filme e, ao mesmo tempo, tentar evitar aspectos conflituosos

²³ Trecho de entrevista de Walt Disney à TV americana CBC, disponível nos extras contidos no DVD *Saludos Amigos & The three caballeros*, relançado nos Estados Unidos em 2008 pela Disney.

no contato cultural com os “vizinhos”. Ao analisar a correspondência da empresa Disney, Kaufman (2009) constatou que, entre outras questões sobre o Brasil, antes da viagem já havia: um levantamento de possíveis animais a serem utilizados no episódio sobre o Brasil, incluindo desenhos de papagaios; a ideia de compor um balé com pássaros, borboletas e flores do país; e a sugestão de criar algo envolvendo o carnaval carioca, com um samba composto exclusivamente para o filme por um compositor “latino-americano” (Ibid., p. 26).

Era também preferência de Walt Disney que fossem buscadas lendas e histórias populares que pudessem ser contadas por meio de animais. Em resposta a uma sugestão de um de seus empregados sobre a criação de um desenho com personagens brasileiros, escreveu: “animating humans is no cinch... we should particularly lay off anything that leans towards religion.” (Ibid.)²⁴.

No dia 06 de agosto de 1941, o *Correio da Manhã* noticiou uma ação especial de Walt Disney no Rio de Janeiro: ele estaria presente durante o lançamento do filme *Fantasia* e todo o dinheiro arrecadado nesta primeira noite seria doado à instituição Cidade das Meninas, dirigida pela primeira dama, Darcy Vargas. O jornal avaliava de maneira extremamente positiva o filme, definido como um “concerto ilustrado”, uma excelente obra de duas horas e meia de duração, cuja inovação teria sido “um sistema pelo qual a musica e a ação se combinam, uma completando a outra”. Como veremos mais à frente, essa capacidade de pontuar a ação pela música - técnica conhecida como *mickeymousing* - será amplamente explorada no episódio sobre o Brasil em *Saludos Amigos*.

²⁴ “Fazer animação com humanos não é fácil... nós devemos especialmente excluir qualquer coisa que se refira a religião.” (Tradução minha).

A equipe de Disney – incluindo desenhistas, pintores, roteiristas e um músico, no total de 15 empregados – passou pelo Brasil (Rio de Janeiro), Argentina (Buenos Aires), Peru, Chile e Bolívia. Após uma breve parada em Belém, onde, reza a lenda, Walt Disney teria ouvido pela primeira vez “Aquarela do Brasil”, tocada por um singelo grupo regional (Cf. CABRAL, 1993), o criador de Mickey e seus funcionários chegariam ao Rio no dia 17 do mesmo mês, causando um verdadeiro *frisson* na cidade. No aeroporto já estavam sendo aguardados por “numerosos jornalistas, os diretores de cinema, turismo e teatro do D.I.P.” (*CORREIO DA MANHÃ*, 19/08/41). As especulações eram grandes: chegou até mesmo a correr um boato de que Disney abriria um estúdio no Rio ou em Buenos Aires. O *Correio da Manhã* desmentiu o boato; porém, fez questão de assegurar que, sempre que necessário, Disney enviaria ao Brasil um de seus auxiliares, assim como teria feito quando da dublagem de Pinóquio (Idem).

Na sequência dessa matéria, o jornal destaca os objetivos artísticos de Disney em relação ao Brasil:

Walt Disney quer coisas típicas de cada país que visitar. A atividade dos seus estúdios é sempre crescente, precisando, portanto, ser variada, e é enorme o interesse sul-americano nos seus *cartoons*.

Walt Disney quer do Brasil temas, música e paisagem. Quer folclore, coisa nossa em matéria de histórias e de música e quer as nossas flores, os nossos passaros e os nossos bichos. Veremos o pato insulado em vitórias régias ou escalando coqueiros... (*CORREIO DA MANHÃ*, 19/08/41)

Dois dias depois, o *Correio da Manhã* publicou uma nova matéria com o relato da audição de músicas, executadas com orquestra, oferecida a Walt Disney pela Divisão de Turismo do D.I.P., na Radio Club do Brasil.

Apresentaram-se “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso; “Rancho fundo” deste mesmo autor e Lamartine Babo; “Ritmo de samba na cidade”; de Luciano Perrone; “Onde o céu azul é mais azul”, de João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho; essa joia folclórica que se chama “Meu limão, meu limoeiro” e outros.

Os dados estavam lançados para a escolha de canções brasileiras por Walt Disney. Momentos depois da apresentação, ele quis conhecer os instrumentos típicos utilizados na execução, como “o tamborim, o réco-réco e o chocalho” (Idem). Em seguida, Ari Barroso foi para o piano e tocou, com acompanhamento de alguns músicos da orquestra, algumas de suas composições. Ao final, a escolha de Disney aparentemente já estava feita:

Antes de se retirar, o famoso artista declarava a todos a sua admiração pelo repertório apresentado, indagando seguidas vezes da pronúncia e significação exatas de “Aquarela do Brasil” – a composição que chamou de admirável. (*CORREIO DA MANHÃ*, 21/08/1941)

Com o material levantado na viagem, a equipe de Walt Disney produziu quatro pequenas histórias envolvendo cinco países em específico: Brasil, Argentina, Chile, e Peru e Bolívia. Além das animações, *Saludos Amigos* possui registros da passagem da equipe americana pelos países visitados, compondo uma espécie de documentário da viagem. Como parte desses registros em 16 mm se perdeu quando Walt Disney e sua equipe já estavam de volta aos Estados

Unidos, eles decidiram substituir parte das atividades desenvolvidas na viagem por uma performance filmada em estúdio, sendo portanto o documentário apresentado em *Saludos Amigos* um misto de cenas realmente gravadas *in loco* e outras forjadas em estúdio, numa tentativa de recriar a atmosfera da viagem e apresentar situações pelas quais passaram (como a cena de uma aula de samba que os artistas da Disney receberam supostamente de uma professora no Rio).

Saludos Amigos intercala os registros da viagem com os quatro episódios de animação: *Lake Tititaca*, em que o Pato Donald aparece com suas trapalhadas pescando no lago que banha a Bolívia e o Peru; *Pedro*, sobre uma família de aviões (papai, mamãe e filho avião) que vive próximo da cordilheira dos Andes, no Chile; *El Gaucho Goofy*, em que o Pateta (Goofy, em inglês), na pele do cowboy americano vai para a Argentina conhecer e experimentar os hábitos do seu vizinho argentino “gaucho”; e, por fim, “Aquarela do Brasil” (*Brasil*), em que o Pato Donald faz uma visita ao Rio de Janeiro, tendo como guia o papagaio malandro José Carioca.

Num primeiro momento, é interessante notar que os personagens da Disney escolhidos para interagir com os amigos sul-americanos foram somente o Pato Donald e o Pateta, personagens atrapalhados e sujeitos a toda sorte de coisas. O mesmo não poderia acontecer com Mickey, tido como o sabichão da turma e que não poderia, portanto, ter sua imagem desvinculada de sua posição superior, que seria fatalmente afetada se estivesse envolvido em situações inusitadas e até constrangedoras que ocorrem na interação linguística e cultural com outros povos e que, fatalmente, teriam que ocorrer nesse filme.

Além disso, é curioso constatar também que o personagem da Disney conhecido por ser um pavio curto e com forte tendência a atitudes autoritárias – características do Pato Donald, na análise de Dorfman & Mattelart (2005) – tenha sido justamente o principal elemento de interação com os “vizinhos” da América do Sul. No entanto, considerando os objetivos e a postura do governo americano na Política da Boa Vizinhança, essa escolha muito nos revela sobre o “vizinho” americano, sua forma e, principalmente, seus limites na interação.

O episódio “Aquarela do Brasil” - que possui cerca de oito minutos de duração e é o que encerra o filme *Saludos Amigos* – é precedido por um breve documentário sobre o Rio de Janeiro, com destaque para imagens de carnaval. Ao final do documentário, temos a seguinte colocação do narrador (com voz *over*²⁵):

Each year, hundreds of songs are written especially for this occasion [the carnival in Rio], and the dream of every composer is to have his song chosen as a carnival hit. One number stood out to be the perfect background for the first Brazilian film. Its author, Ari Barroso, has made use of the samba rhythm to paint a musical picture of his native land... “Aquarela do Brasil”, a watercolor of Brazil.²⁶

Na narração acima, temos estabelecida uma relação entre o carnaval carioca e a canção de Ari Barroso. Essa associação é retomada no início da animação, quando temos a apresentação de um desenho com um amontoado

²⁵ A voz *over* acontece quando temos um narrador externo à cena. Esse tipo de narração tem um efeito dramático muito forte e confere à cena veracidade ao que está sendo dito.

²⁶ “A cada ano centenas de canções são compostas especialmente para esta ocasião [o carnaval carioca] e o sonho de cada compositor é ter a sua canção escolhida para ser um sucesso de carnaval. Uma peça musical se destacou como o fundo perfeito para o primeiro filme sobre o Brasil. Seu autor, Ari Barroso, utilizou o ritmo do samba para pintar um quadro musical da sua terra natal... “Aquarela do Brasil”, uma aquarela do Brasil” (tradução minha).

de partituras, no qual se destaca uma de capa vermelha, com o título emoldurado por uma fita de serpentina e decorado com confetes: é a partitura de “Aquarela do Brasil”. Uma vez aberta ao público, temos na primeira página a expressão “samba estilizado”, tal qual foi registrado pela editora musical Irmãos Vitale e também na primeira gravação em disco, feita ainda em 1939, com a orquestra de Radamés Gnattali e na voz de Francisco Alves. A serpentina e os confetes da capa do desenho da partitura no filme remetem diretamente ao carnaval.

Entretanto, Ari Barroso não compôs “Aquarela do Brasil” para o carnaval. Inclusive, quando se inscreveu em 1940 no concurso Noite da Música Popular, patrocinado pela esposa de Getúlio Vargas, teve sua canção excluída do concurso. Heitor Villa-Lobos, membro do júri, tratou de convencer os demais membros a retirar “Aquarela do Brasil” do concurso, sob a alegação de que o carnaval não era uma festa para manifestações patrióticas ou de civismo, ao que Ari Barroso, furioso, rebateu afirmando que o concurso era, como seu próprio nome dizia, de música popular, e não de canções carnavalescas (CABRAL, 1993).

O fato é que a afirmação feita pelo narrador no filme da Disney reflete um olhar de fora, em que “Aquarela do Brasil” foi associada ao carnaval carioca, e não a uma canção brasileira com forte influência da estética musical das *big bands* americanas do período.

Voltando ao episódio “Aquarela do Brasil”, do filme da Disney, à exposição do desenho da partitura da canção de Ari Barroso soma-se a apresentação dos créditos, juntamente com o início da execução musical de Aquarela. Trata-se de uma introdução orquestrada com arranjo tipicamente americano, com destaque para o violino e o naipe de metais. Até esse ponto, não

temos nada de música brasileira. Os instrumentos entram em pausa (o que confere ao filme um efeito dramático), e ficamos com a imagem de um cavalete com uma folha de papel em branco. Assim que começam os primeiros três versos do canto (“Brasil, meu Brasil brasileiro/ meu mulato inzoneiro/ vou cantar-te nos meus versos”), vemos a sombra de um desenhista projetar-se na folha do papel. No entanto, tudo o que vemos de seu corpo é a sua mão, que, segurando o pincel, começa a pintar uma aquarela. Porém, a mão se faz presente somente até o final do terceiro verso: depois disso, o pincel continua pintando, porém sem que a mão seja mostrada na tela.

Ao longo da apresentação do país em forma de aquarela, há uma sintonia dos elementos musicais da canção com o filme, através de uma técnica conhecida como *mickeymousing*, por ser característica dos filmes da Disney. Como exemplo, temos que: a cachoeira é pintada no momento da entrada da percussão na canção; a dança dos flamingos é sincronizada com os pulsos dos compassos; as bocas das flores são pintadas em sincronia com a execução do naipe de metais, os pássaros abrem e fecham seus bicos em sincronia com os instrumentos de percussão, etc.

O que temos aqui é uma junção entre som e vídeo, os dois componentes da narrativa cinematográfica, de forma a construir sentidos tanto para a canção como para o filme. Indo além do que afirma o narrador no filme da Disney durante sua apresentação do carnaval carioca, “Aquarela do Brasil” não se resumiu a ser o fundo musical perfeito para a animação sobre o Brasil. Até mesmo no nome da canção temos a alusão ao desenho, atividade primeira dos estúdios Disney, especialmente naquele período, quando ainda não havia os lucrativos

parques temáticos da empresa. Além de ter relação com a música, o filme não apenas está em sintonia com a letra da canção: o próprio roteiro nasce a partir dela. É mostrado na tela do cinema um retrato idealizado de Brasil, com destaque para a sua natureza, através de itens de sua fauna e flora.

A imagem do povo brasileiro vai sendo construída por meio do personagem José Carioca, papagaio cuja personalidade expansiva e exageradamente sociável (em comparação com o temperamento explosivo e ditatorial de Donald) se apóia na figura estereotipada do “malandro carioca”, sambista, fumante e “bebedor de cachaça”. Após uma troca de cartões, Zé Carioca leva Donald para um passeio em Copacabana, e depois vão tomar cachaça, apresentada no filme como um líquido marrom que Donald pensa, num primeiro momento, ser refrigerante. Após beberem, o conteúdo restante da garrafa é absorvido pelo pincel do pintor, que desenha, com o líquido marrom, as mãos negras dos músicos sambistas que tocam instrumentos de percussão típicos do samba, como o reco-reco e o pandeiro. Depois, é mostrada uma silhueta associada à figura de Carmen Miranda - que já fazia sucesso nos Estados Unidos, onde começou carreira em 1939 e era considerada Embaixatriz da Boa Vontade (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 19) - com os seus típicos balangandans e o chapéu exótico de frutas na cabeça, dançando samba com o Pato Donald, e, ao fundo, outros casais começam a dançar também, no Cassino da Urca.

Como o título da canção de Ari Barroso nos remete ao fazer artístico, a uma junção da linguagem musical com a pictórica, o roteiro do episódio “Aquarela do Brasil” da Disney foi feito a partir de elementos retirados da própria canção (música e letra), acrescidos de elementos associados ao povo brasileiro

(como o samba e seus instrumentos musicais típicos, a cachaça, o traçado ondulado do calçadão de Copacabana, etc.).

O Brasil é apresentado em *Saludos Amigos* como um paraíso com natureza exuberante em fauna e flora e com um cenário urbano e cultural agitado, girando em torno do carnaval carioca e do samba. Com o grande sucesso do filme (cujo destaque fica por conta do episódio final, sobre o Brasil, que realmente é o mais bem construído em termos de linguagem cinematográfica), essas representações de Brasil e de brasileiro tiveram (e ainda têm) uma enorme repercussão mundo afora, o mesmo tendo acontecido com a obra *Casa-Grande & Senzala*.

“Aquarela do Brasil” parece ter marcado profundamente o mundo do cinema. Graças a *Saludos Amigos*, essa canção de Ari se tornou uma das músicas brasileiras mais conhecidas em todo o mundo, e até hoje ela é utilizada em filmes. Dois exemplos relativamente recentes são os filmes de animação *Wall-E* (2008) e *Bee Movie* (2007).

O desenho *Saludos Amigos* termina com as pessoas dançando samba no cassino da Urca, seguido de um plano aberto sobre a paisagem do Rio que resulta em um *close up* no objeto final do filme: a tela finalizada da aquarela do Brasil de Ari Barroso, com os pássaros, as flores e os coqueiros emoldurando a paisagem carioca.

2.4 “Aquarela do Brasil”, a Canção

Segundo Naves (1998), Ari Barroso, assim como outros compositores de sua época, se orientava pelo espírito nacionalista que resultou no desenvolvimento do samba-exaltação ou samba-cívico. A autora destaca que Ari teria criado um tipo de música compatível com a estética modernista de caráter monumental que Villa-Lobos desenvolveu a partir da década de 1930.

A autora elabora um modelo para entender a estética da música brasileira de então a partir de duas categorias: estética da monumentalidade e estética da simplicidade. A autora ilustra os conceitos a partir de uma reflexão sobre a correspondência entre vida e obra em Ari Barroso e Noel Rosa. Para a autora, a música de Noel reflete a sua trajetória de vida circular, “nada heróica – pelos diversos bares de Vila Isabel, da Lapa, dos morros e do subúrbio do Rio de Janeiro, à procura do prosaico da vida cotidiana” (Ibid., p. 164). Nesse sentido, Noel pode ser entendido como um cronista de sua vida e da vida das pessoas das classes baixa e média com quem convivia, pautando sua música pelo registro das questões triviais importantes para essas pessoas, o que fazia, em geral, sempre com um toque de humor, sarcasmo, paródia ou ironia²⁷.

²⁷ Parece que as colocações de Perrone (2008), até certo ponto, contradizem a classificação do trabalho do sambista Noel Rosa dentro da “estética da simplicidade”, proposta por Santusa (1998). Segundo Perrone, mesmo Noel Rosa não tendo nenhuma relação com o mundo literário, seus sambas possuem uma linguagem coloquial dosada, que evidenciam sua agilidade verbal na composição de versos de caráter contemplativo – o que explica sua denominação de “o filósofo do samba” – e sua agudeza na observação do mundo social. Para Perrone, Noel Rosa, com a poética peculiar de suas canções, teria sido uma exceção em seu tempo e, nesse sentido, acredito que esse pesquisador da música popular brasileira não o classificaria como um exemplo da “estética da simplicidade”.

Já Ari Barroso seria um artista múltiplo, com uma produção mais eclética, pois compunha tanto canções de uma simplicidade quase que “inatingível” – a autora destaca “Camisa amarela”, que trata de situações do cotidiano boêmio do Rio de Janeiro, com um tom de lirismo e humor –, marchinhas carnavalescas e até sambas exuberantes e de exaltação como “Aquarela do Brasil”.

“Camisa amarela” seria então uma canção pautada pela estética da simplicidade, com espaço aberto para um sujeito lírico e um bufão que se aproximam da criação de determinados escritores modernistas, como Manuel Bandeira. Livre de uma linguagem mais “empolada”, “Camisa amarela” seria o contraponto de “Aquarela do Brasil”, marcada por um vocabulário rebuscado – e já em desuso na época - e com um arranjo orquestral influenciado pela música americana do período, familiar a Ari desde seu início de carreira, quando tocava piano junto com sua tia no cinema, fazendo o acompanhamento musical de filmes mudos.

Conforme colocado no início deste capítulo, Ari tinha a expectativa de compor uma canção grandiosa, um samba com “sonoridades brilhantes e fortes”, que exaltasse a “grandeza, o valor e a opulência de nossa terra”, que divinizasse esse “Brasil glorioso”. Considerando essa descrição do que o compositor desejava para sua canção e também que ele, já há algum tempo, apreciava as orquestrações americanas no campo da música popular, crítico que era do uso repetitivo de arranjos padronizados feitos com o trio flauta-violão-pandeiro (NAPOLITANO, 2007b), é compreensível que o caminho escolhido para

Aquarela seria gravá-la com uma orquestra e com um cantor de voz potente e de *bel canto*. Assim, a primeira gravação ficou por conta de Francisco Alves.

2.4.1 “Aquarela do Brasil” com Francisco Alves

Conhecido como “Chico Viola”, “O Rei da voz” e “a voz do Brasil”, Francisco Alves era o principal cantor brasileiro do rádio na época da gravação da obra prima de Ari Barroso. Sua primeira gravação em disco ocorreu em 1919, quando, a convite de João Gonzaga, filho de Chiquinha Gonzaga, foi gravar “Pé de anjo”, acompanhado do Rei do Samba, o Sinhô. Não tendo recebido nada por esse trabalho nem pelas poucas vendas do disco, procurou continuar sua carreira de cantor tendo como profissão diurna o trabalho de motorista de táxi. Gravou muitos sucessos de compositores importantes, como Sinhô, Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa, Ismael Silva e Ari Barroso.

Com um total de 06’09” (seis minutos e nove segundos), “Aquarela do Brasil” inovou ao ser dividida em duas partes, ocupando os dois lados do disco de 78 rotações. A gravação com Francisco Alves se inicia grandiosamente com o naipe de metais preparando terreno para os primeiros versos, de uma maneira pomposa e solene. A orquestração, especialmente nos segundos iniciais, contribui para essa atmosfera a um só tempo impactante e de requinte e beleza. Segundo o arranjador da canção, o maestro Radamés Gnattali (s/d)²⁸:

²⁸ Autobiografia disponível em <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 25 jul. 2009.

Os arranjos orquestrais passaram a ser habituais na década de 1930, encomendados, principalmente, por Mr. Evans, diretor da RCA Victor, para as gravações de Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas. Esse Mr. Evans encarregou a mim e ao Pixinguinha de cuidar dos arranjos das médias e grandes orquestras da RCA. Ele queria dar um tom mais profissional às gravações, a fim de competir, com mais apuro, com o disco estrangeiro, que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Ouviu-se muita música brasileira e Mr. Evans chegou a trazer de São Paulo o maestro Galvão, a quem encomendou os primeiros arranjos. Pixinguinha trabalhava mais com os arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros.

Essa atmosfera internacional foi alcançada pela introdução inovadora de um naipe de metais, característica típica do jazz, estilo popular de música americana em evidência na época de Ari e que muito influenciou a música popular brasileira na primeira metade do século XX (TINHORÃO, 1998). Com a inclusão de cinco saxofones, o maestro Gnattali resolveu o problema de Ari, que não queria que a marcação do ritmo ficasse a cargo dos instrumentos de percussão (NAPOLITANO, 2007b) – marcação que seria a esperada, em se tratando de um samba. Esse desejo de Ari evidencia seu desejo de dar a sua canção uma estética internacional, não suprimindo totalmente a percussão - característica da marcação rítmica do samba enquanto gênero musical notadamente brasileiro -, visto que também era seu desejo ouvir as “batidas sincopadas de tamborins fantásticos”.

No início da gravação, o ritmo é ralentado, o que sentimos como uma espécie de prolongamento e refreamento da narrativa. Esse efeito de ralentamento é que dá à entrada da canção uma atmosfera de solenidade e pomposidade, sendo que o arranjo deste trecho ajuda a criar também uma atmosfera de suspense para o espetáculo que vai ser assistido com a abertura da

“cortina do passado”. A colocação de voz de Francisco Alves (que também apresenta um tom de gravidade, solenidade) contribui para a construção dessa atmosfera impactante e épica.

Somente quando a cortina é aberta que os instrumentos de percussão dão o ar da sua graça – e isso acontece somente no quinto verso da letra: “o Brasil samba que dá”, numa espécie de “referência metalinguística musical” entre letra e música. A orquestração inicial e a narrativa apresentada nos primeiros versos sob a forma direta de diálogo com a terra mãe - com destaque para o verso “vou cantar-te nos meus versos” - já dão indícios da estrutura poético-musical da canção e do que podemos esperar de Aquarela: um poema épico orquestrado, que irá exaltar não os feitos de guerra, já que esta seria uma terra pacífica e ordeira, mas a tradição inventada sobre o que é esta terra e o que é pertencer a ela e desfrutar de sua natureza. Os metais fazem o papel de preencher musicalmente toda a canção, contribuindo com a exuberância que se quer construir a respeito do Brasil.

Em termos musicais, outra ocorrência bastante interessante é a retomada, pelos instrumentos musicais, da primeira parte da letra da canção: novamente temos, de início, o ralentamento do ritmo, sendo que este “cresce” com a entrada dos instrumentos de percussão. Com o naipe de metais atacando à frente, com a percussão na retaguarda, os instrumentos reiteram na íntegra o equivalente a metade da letra da canção, desde “Brasil/ Meu Brasil brasileiro” até “O seu vestido rendado/ Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim”. Esta é uma característica bastante comum dos arranjos da década de 1930, e que, neste caso, resulta numa perfeita fusão entre letra e música, reforçando efeitos de

sentido relacionados à exaltação do que se diz na primeira metade da letra. Assim, sem que o cantor precise repetir os versos em seu canto, o que é dito na letra é reiterado, pela materialidade da linguagem musical.

Em relação à letra especificamente, outra repetição – esta bem mais evidente – é a dos versos “Brasil/ Brasil/ Pra mim/ Pra mim”, que acontece diversas vezes ao longo da canção, além da expressão “Brasil brasileiro”, com duas repetições, uma no início, outra no final. Se considerarmos o papel da repetição em dar destaque e focar a atenção do ouvinte para determinadas palavras e expressões, podemos entender o uso dessas repetições como uma estratégia linguística para a construção e reconhecimento de determinados sentidos para o que é o Brasil e o que representa viver nesta terra. O próprio termo “Brasil brasileiro” pode ser entendido como uma espécie de “repetição interna” – ou “auto-reiteração”-, que tem o efeito de sentido de exaltar a qualidade de Brasil sem usar uma qualificação externa: o nome próprio *Brasil* é explicado internamente, numa auto-referência, ao utilizar o adjetivo “brasileiro”, podendo ser entendido como uma marca linguística que evidencia uma tradição inventada: é algo já lá, cuja origem (supostamente remota, distante no tempo) não é questionada, já que é auto-referenciada.

Numa direção até certo ponto oposta a esta colocação, está Tatit (2002, p. 98-99), para quem o acúmulo de “informações aparentemente supérfluas e tautológicas”, como “meu Brasil brasileiro” e o famoso “esse coqueiro que dá coco”, entre outras, funciona como uma maneira de “dessemantizar” tais expressões, sendo que sua significação seria transferida para a melodia. Segundo

o autor, todas essas expressões querem dizer uma só coisa: “Brasil, pra mim, Brasil, pra mim...”.

É notável o número de repetições do vocábulo *Brasil* e da expressão *pra mim*, que, juntos, formam uma espécie de refrão bastante compacto. Considerando que cada estrofe da letra apresenta uma espécie de cena dramática de uma peça de teatro, os versos “Brasil, Brasil/ Pra mim, pra mim” são utilizados não exatamente como refrão. Sua função parece estar mais ligada ao fechamento de uma cena dramática, para a entrada da próxima cena. Há diferentes recursos linguísticos que são utilizados na construção das cenas dramáticas na letra de Aquarela, entre elas temos, por exemplo: os pronomes demonstrativos (“esse coqueiro que dá coco”, “estas fontes murmurantes”), substantivos e adjetivos que constroem um cenário com uma ambientação específica (“deixa cantar de novo o trovador à merencória luz da lua”, “onde eu amarro a minha rede nas noites claras de luar”), verbos de ação, adjetivos ou até mesmo fonemas relacionados com as cenas construídas e com efeitos sinestésicos (“quero ver a sá dona caminhando, pelos salões arrastando o seu vestido rendado”, “essas fontes murmurantes”), adjetivos ou expressões que descrevem objetos da cena construída (“vestido rendado”, “morena sestrosa”, “coqueiro que dá coco”), etc.

Levando em conta que os pronomes possessivos da primeira pessoa do singular são bem mais utilizados do que os da primeira pessoa do plural, podemos conjecturar se a letra fala do Brasil de uma perspectiva mais pessoal do que social, coletiva. Essa conjectura pode ser melhor analisada se atentarmos para o fato de que os pronomes possessivos utilizados no plural se referem apenas à ocorrência “terra de Nosso Senhor”, o que é coerente, se considerarmos

a crença de que a proteção divina está à disposição de todos os que habitam esta terra. Além disso, os verbos conjugados na primeira pessoa ocorrem exclusivamente no singular, nunca no plural (por exemplo: “vou cantar-te nos meus versos”, em vez de “vamos cantar-te”, esta última característica de letras de hinos).

Assim, cruzando todos esses dados, poderíamos até afirmar que se trata de uma apresentação de Brasil a partir de uma perspectiva mais “individualizada”. Uma pessoa que fala de sua experiência a partir do lugar social singular assegurado pelo pronome pessoal *eu*, em vez de falar do lugar social coletivo dado pelo pronome pessoal *nós*. No entanto, a atmosfera solene da orquestra, do canto de Francisco Alves e também do câro de vozes ressaltam o tom épico de formação de um povo. A interdiscursividade da letra com *Casa-Grande & Senzala* de Gilberto Freyre confirma: trata-se da exaltação da formação épica do povo brasileiro.

Voltando à letra de Aquarela, podemos atentar também para o uso de apostos diversos (5 no total), que servem para explicar o sentido de Brasil, descrevendo-o e qualificando-o. Por exemplo, conforme colocado no início da análise de Aquarela, no trecho “Brasil, meu Brasil Brasileiro”, a expressão “Brasil brasileiro” pode ser entendida como uma espécie de auto-referência, que diz tudo e ao mesmo tempo não diz nada, pois o termo consegue ser, incrivelmente, ao mesmo tempo óbvio e vago. Os outros apostos nos dão indícios de elementos importantes para a construção de sentidos da letra de Aquarela e ao mesmo tempo ajudam na construção das cenas dramáticas: “Brasil, meu mulato inzoneiro” (aspecto étnico-racial da população), “terra de Nosso Senhor” (aspecto religioso),

“terra boa e gostosa” (aspecto da natureza), “terra de samba e pandeiro” (aspecto cultural, musical em específico). Dentre os termos usados para descrever e falar sobre o Brasil, chama a atenção o fato de não terem sido citadas palavras tais como: pátria, nação, país, Estado. O termo utilizado, *terra*, que remete à fala do marinheiro ao avistar um novo mundo (“terra à vista”), aponta também para a formação do povo em si.

Todos os recursos linguísticos e os elementos de ordens diversas citados contribuem para a construção sensorial (pictórica e auditiva) da aquarela pintada com harmonia de tons e cores a respeito do Brasil: nenhum aspecto negativo é apresentado; problemas econômicos, então, nem pensar. Quer dizer, temos, de certa forma, um aspecto que poderia ser, a princípio, tomado como negativo: “tira a mãe preta do cerrado”. No entanto, até mesmo o que poderia ser uma crítica social é apresentado de forma positiva e sem conflitos ou impedimentos de qualquer natureza.

Sobre a pronúncia e a dicção empregadas por Francisco Alves nesta gravação, existe uma preocupação em emitir vogais e consoantes puras – valorizado na tradição do canto europeu, especificamente na técnica do canto lírico, tido como marca de bom gosto e sofisticação. Além disso, existe uma ênfase na emissão do r vibrante (por exemplo, nas palavras *versos* e *rei*), em vez do retroflexo ou do R (“erre forte”), assinalando uma dicção que remete tanto ao uso da voz no teatro como no rádio e que, de quebra, ajudava na obtenção de uma certa qualidade na captação do som para a gravação em disco, na época com técnicas ainda incipientes, se comparadas com os recursos atuais. No entanto, essa pronúncia e dicção não se sustentam ao longo de toda a canção:

em alguns momentos o canto deixa entrever uma dicção e pronúncia que denominaria de “mais popular”. Nesse sentido, a voz está colocada e não empostada, pois neste caso o efeito teria que ser mantido durante toda a gravação. O uso de vibrato também é bastante explorado como recurso embelezador do canto. De maneira geral, no canto de Francisco Alves nesta gravação, devido à técnica vocal empregada e à colocação de voz, temos uma insinuação operística.

Vale lembrar, nesse ponto, que a canção fez sucesso antes de ser gravada em disco por Francisco Alves: foi apresentada no musical *Joujoux e Balangandans*, na voz de Cândido Botelho, um dos intérpretes mais aclamados do espetáculo (CABRAL, 1993). Vindo de uma família tradicional paulista com recursos financeiros, Cândido Botelho, barítono, era um cantor de câmara que, não obstante ter tido uma “formação musical de alto nível”, no Rio de Janeiro, em Paris e Roma, gostava muito de cantar música popular (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA). Era o intérprete favorito de Villa Lobos, com quem chegou a se apresentar na sala Gaveau, em Paris, em 1929; em 1937 estreou como “cantor de rádio”, na Rádio Nacional, onde interpretava tanto música erudita como popular (CABRAL, Id.).

O biógrafo de Ari Barroso afirma que, após o grande sucesso da apresentação em *Joujoux*, Cândido Botelho quis gravar “Aquarela do Brasil” em disco, porém isso não ocorreu porque ele não teria conseguido falar com Ari Barroso: na condição de locutor esportivo, este estaria fora do Rio de Janeiro, cobrindo um evento. A exclusividade de gravação da canção teria sido dada a

Francisco Alves, em resposta a um telegrama enviado a Ari pela direção artística da gravadora Odeon solicitando a permissão (Ibid., p. 182).

A ser verdade ou não essa história, o fato é que a performance de Francisco Alves em “Aquarela do Brasil” entrou para a história da música popular brasileira. E como não há registros da performance vocal de Cândido Botelho na apresentação da canção no espetáculo *Joujoux e Balangandans*, fica no ar a curiosidade sobre essa apresentação ao vivo, tanto no que concerne à performance vocal do solista e como à da orquestra conduzida pelo maestro Radamés Gnattali.

Finalizando a análise da primeira gravação de “Aquarela do Brasil”, é importante ressaltar novamente que o seu ritmo é marcado principalmente pelos metais - com uma marcação adicional no pandeiro e no surdo, e apenas em parte da canção. Ouvimos o tamborim, o pandeiro, o surdo e o agogô não em primeiro plano, pois a levada da canção propriamente - que dá a característica harmônica da música - é feita pelo naipe de metais, fortemente presente desde o início até o final da canção. E foi com o apoio dele que Francisco Alves encerrou sua epopéia da formação do Brasil, com uma melodia ascendente dos metais, num fechamento positivo e arrebatador da cena brasileira apresentada.

Se considerarmos a categorização proposta por Naves (1998), concluímos que temos em Francisco Alves uma dicção pautada pela estética da monumentalidade, com ênfase na grandiosidade do cenário histórico da formação épica do povo brasileiro. Com Sílvio Caldas, temos uma performance muito diferente, pautada na estética da simplicidade seresteira, sem deixar de exaltar a

pátria mãe, a terra sagrada, porém sem o tom hínico, marca registrada da performance de Francisco Alves em “Aquarela do Brasil”.

2.4.2 Sílvio Caldas, Ari Barroso e “Aquarela do Brasil”

Mecânico de profissão, Sílvio Caldas entrou para a carreira artística em 1927, quando foi convidado para cantar na Rádio Mayrink Veiga. Juntamente com Francisco Alves, Mário Reis e Orlando Silva, tornou-se um dos cantores de rádio mais populares do Brasil, além de ter se destacado como compositor, com diversas canções com diferentes parceiros, sendo a mais famosa delas “Chão de estrelas” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA).

Segundo Cabral (1993), Sílvio Caldas era o intérprete favorito de Ari Barroso, intimamente ligado que foi à obra do compositor nascido em Ubá. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que parte do sucesso de Ari provém das performances nos espetáculos musicais, no rádio e nas gravações em disco, até hoje apreciadas, feitas pelo “seresteiro”, como ficou conhecido o cantor, numa alusão às canções de amor, comuns em seu repertório.

Em 1931, Ari Barroso, em parceria com Marques Porto, estreou o espetáculo musical *Brasil do Amor*, que teve como grande sucesso o samba “Gente Bamba”, nome posteriormente alterado para “Faceira” (Ibid.). Segundo Cabral, foi com essa canção, considerada uma das obras primas de Ari Barroso, que Sílvio Caldas, mesmo na época não sendo mais um novato no meio musical, considerava ter realizado sua estréia para o grande público. No espetáculo, foi

obrigado a entrar várias vezes em cena para repetir o número, de longe o mais aclamado pelo público presente (Ibid.).

Ainda em 1931, no espetáculo *É do balacobaco*, Ari Barroso estreou a canção “Samba do boneco”, que, quando da gravação em disco, com Sílvio Caldas e Elisa Coelho, teve seu nome mudado para “Terra de Iaiá”. Um pequeno trecho da letra é apresentado por Cabral (Idem), dada sua importância para a visualização de uma certa cronologia na temática do repertório de Ari Barroso:

Quem quiser conhecer
O Brasil brasileiro, meu bem,
Tem que uma vez ir à Bahia
Isso tem

Como vemos, esta canção, apresentada oito anos antes da composição de “Aquarela do Brasil”, já continha uma expressão fundamental para a sua construção: “Brasil brasileiro”²⁹ – termo também usado por Gilberto Freyre em 1926 em seu poema “O outro Brasil que vem aí”.

Em 1932, no espetáculo *Me deixa, Ioiô*, no samba “Minha terra tem”, outra canção de Ari, temos também um outro trecho que faria parte da letra de “Aquarela do Brasil”:

Tem coqueiro que dá côco
Onde estendo a minha rede

²⁹ Desta canção, Ari também reaproveitaria um verso que ficaria famoso em “Os quindins de Iaiá” (1941): “Nosso Senhor do Bonfim/ largue uma baiana pra mim” que resultou em “Meu Senhor do Bonfim/ arranje uma morena igualzinha pra mim”, com uma curva melódica bastante parecida. “Os quindins de Iaiá” foi utilizada pela Disney no filme *The three caballeros* (1943), continuação de *Saludos Amigos*.

Pode ser que essa canção tenha sido apresentada no espetáculo também por Sílvio Caldas, porém tal informação não pôde ser confirmada, assim como não foram encontrados registros de uma possível gravação em disco – ao contrário de “Terra de Iaiá”.

Essas duas composições de Ari do início da década de 1930 revelam aspectos sobre seu processo criativo, do qual fazia parte uma reinvenção e aproveitamento de expressões ou versos que eram importantes para o compositor. Assim, das duas composições de Ari que forneceram expressões ou versos para a composição de “Aquarela do Brasil”, o fato de que pelo menos uma teve a performance de Sílvio Caldas é significativo.

Como intérprete, Sílvio Caldas, mesmo não tendo uma tessitura tão ampla quanto Francisco Alves, tinha uma dicção muito peculiar, de uma gravidade e seriedade muito marcantes e que justificam sua denominação de “seresteiro”. Graças a essa dicção, podia fazer com que até mesmo uma canção jocosa como “Fita amarela” (Noel Rosa, 1935) ganhasse uma atmosfera séria e dramática, suprimindo totalmente o tom cômico da letra, explorado na gravação original feita por Francisco Alves e Mário Reis.

Sobre uma nova gravação de “Aquarela do Brasil”, em 1942, por Sílvio Caldas, esta tem relação com a estréia do filme *Saludos Amigos*, de Walt Disney, em agosto de 1942, mesmo mês de lançamento do disco do seresteiro.

Comparando o tempo das gravações realizadas, respectivamente, por Francisco Alves e Sílvio Caldas, o mesmo foi reduzido pela metade: os originais 06’09”, que pegavam os dois lados do disco de 78 rotações, foram reduzidos para 03’13”, em concordância tanto com o espaço tecnicamente

disponível para a gravação em um só lado do disco quanto com o padrão de duração estabelecido para um sucesso comercial pela indústria fonográfica americana³⁰. As alterações na instrumentação e na performance vocal também foram significativas.

A primeira mudança significativa foi no naipe de metais, com uma performance mais contida em comparação com a gravação com Francisco Alves. A introdução passa a ser feita com um naipe de cordas, com grande destaque para o violino, que, ao longo da canção, se destaca dos demais instrumentos, em diversos solos - cabe destacar que o violino também mereceu destaque na gravação de “Aquarela do Brasil” apresentada em *Saludos Amigos*. Assim, os naipes de metais e de cordas dividem as atenções nesta nova gravação. O piano aparece apenas no início da canção, em um glissando, embelezando a introdução.

Sobre a performance de Sílvia Caldas, comparativamente com a de Francisco Alves, nela temos menos vibrato, ausência de “vogais puras”, apesar da ênfase ainda no r vibrante. A potência da voz também é menor do que na primeira gravação. Essas características apontam para uma performance não necessariamente mais contida, e sim mais popular.

Se a gravação de Francisco Alves é marcada pelo tom épico e solene típicos de uma dicção ufanista de um hino nacional – que é enfatizada pelos inúmeros versos com melodia ascendente (como em “vou cantar-te nos meus versos”) -, a de Sílvia Caldas é despojada desse tom, caracterizada pela diminuição, tanto quanto possível, dos excessos de formalidades típicos de uma

³⁰ No período em que Ari Barroso trabalhou em Hollywood, era uma constante ser cobrado a encurtar suas canções, consideradas muito longas por seu supervisor, Mack Gordon, que, ao final das audições, costumava dizer: “Ari, beautiful song, but too long” (CABRAL, 1993, p.229). O padrão de 32 compassos, que resulta em torno de 3 minutos de gravação, continua em vigor até hoje.

dicção de hinos, porém sem deixar de lado a seriedade do tema abordado – o amor pela terra mãe.

Se antes, o foco central era pintar um retrato de exaltação e orgulho da formação de um povo, agora temos uma performance dialogando com um outro produto cultural importante da crescente indústria cultural. A gravação de Sílvia Caldas, dada sua importância no contexto musical brasileiro do período junto ao público, tomando carona no sucesso certo do filme da Disney, foi tanto desenhada como alavancada pela exposição da canção no filme *Saludos Amigos*.

O novo arranjo, em que o naipe de cordas – com a presença forte do violino – e a insinuação inicial do piano se fazem presentes, é uma evidência dessa referência ao mundo musical dos filmes da Disney.

3. “PAÍS TROPICAL”, DE JORGE BEN

O compositor de “País tropical” desafiou o campo da música popular brasileira nos anos 1960, devido ao eclecismo musical característico de seu som. Em entrevista à televisão inglesa BBC, Jorge Ben, falando sobre o lançamento do seu primeiro disco, de 1963, declarou:

Eu comecei fazendo assim um samba misto de maracatu, que é um ritmo que tem no Brasil, no nordeste do Brasil. Quando eu fiz o meu primeiro disco que tem o “Mas que nada”, que se chama *Samba esquema novo* [...] ninguém, nenhum maestro do Brasil sabia qual era o ritmo que eu tocava³¹.

Essa possibilidade de diálogo, incorporação, e ao mesmo tempo sem comprometimento nem exclusividade em termos de movimento ou gênero musical, fez de Jorge Ben o modelo a ser seguido por Gilberto Gil e Caetano Veloso, em seus planos para a Tropicália, como veremos adiante. Jorge Ben começou sua carreira tocando para os frequentadores do Beco das Garrafas no Rio de Janeiro, no início dos anos 1960. Para compreendermos como o artista chocou o público do beco, acostumados aos músicos bossa-novistas e com influências do jazz, é preciso retomar, em linhas gerais, o contexto histórico, político e musical da época, compreender como a bossa nova se desenvolveu, inclusive tendo contribuído para o desenvolvimento posterior da MPB engajada e a canção de protesto no Brasil. Esta, por sua vez, precisa ser compreendida a partir de um

³¹ BRASIL BRASIL. Part II. Tropicália revolution. Roteiro e Produção de Robin Denselow. [S.l.]: BBC, 2007, DVD, documentário.

contraponto com o tropicalismo e o rock (iê-iê-iê), pelos quais Jorge Ben também transitou no final daquela década.

Com esse traçado político-histórico e musical, será possível entender melhor a pluralidade artística e o espaço de subjetivação de Jorge Ben na música popular brasileira, e compreender como eles se fizeram presentes em “País tropical”.

3.1 Contexto Histórico, Político e Musical de “País Tropical”

Segundo Zan (2001), no período do pós-guerra, sobretudo, a popularização dos programas de rádio provocava na classe média reações elitistas, o que foi resolvido apenas em 1950, com a criação do primeiro canal de televisão brasileiro. Inicialmente de alto custo, a televisão não era acessível às classes populares, e sua programação era mais intelectualizada e considerada “de bom gosto”, voltada para as camadas mais abastadas da sociedade brasileira. Para Zan, começa a se configurar, após as primeiras décadas do século XX, uma diferenciação de natureza social (uma hierarquia) no gosto musical brasileiro: de um lado um gosto mais popular, que consumia os gêneros tidos como regionais e a música internacional de massa; e, de outro, um gosto mais “estilizado”, que incluía, além do jazz e da música clássica, novas modalidades de samba que passaram a ser reconhecidas como signo de bom gosto e de brasilidade pelas classes mais privilegiadas. Afirma o autor que (Idem, p. 113):

Em 1946, a gravação do samba-canção Copacabana, de João de Barro e Alberto Ribeiro, por Dick Farney, iniciou uma outra linha de repertório bem ao gosto de uma nova boemia intelectualizada que freqüentava bares e casas noturnas da zona sul do Rio de Janeiro. Intérpretes e compositores como Tito Madi, Nora Ney, Antônio Maria, Lúcio Alves, Dóris Monteiro e Johnny Alf estavam ligados a esse segmento que culminou na Bossa Nova. Caracterizada pela sintetização de elementos musicais do *jazz*, da música erudita e da música popular brasileira urbana das décadas anteriores, a Bossa Nova traduziu, de uma certa forma, as expectativas de um Brasil moderno alimentadas por uma parte da classe média brasileira durante a vigência da política desenvolvimentista do Governo JK.

Voltando a 1946, um ano após a deposição de Getúlio Vargas e o fim do Estado Novo, o então presidente Eurico Gaspar Dutra decretou o fechamento dos cassinos, o que acarretou às grandes orquestras e *big bands* brasileiras a perda de seu espaço de apresentação, obrigando empresários e músicos a buscar outros espaços no Rio de Janeiro onde pudessem realizar seus eventos musicais. Dessa forma, foi reativado o Teatro de Revista, na Praça Tiradentes, e foram surgindo pequenas boates na Zona Sul do Rio, entre elas, as do Beco das Garrafas.

A bossa nova como projeto estético-musical surgiu na década seguinte, nos apartamentos chiques de Copacabana, sendo o mais freqüentado o de Nara Leão. Os espaços fisicamente limitados de apresentação constituem o argumento central de uma das explicações para o delineamento de um importante aspecto da estética bossa-novista: o seu caráter intimista e de música “não estridente”. Nessa concepção, esse caráter, tanto no que se refere à música como ao canto, seria, de certa forma, fruto da proximidade dos músicos junto ao público nesses espaços apertados.

A bossa nova nasceu no governo de Juscelino Kubitschek (JK), conhecido por sua política nacional-desenvolvimentista, que queria modernizar o Brasil e crescer “50 anos em 5” (SKIDMORE, 1988, p.204).

Um aspecto importante destacado por Cardoso (1978) é que o desenvolvimentismo da era de JK foi mais que uma política de Estado: foi uma ideologia. A autora argumenta que, para JK, o desenvolvimentismo seria um contraponto ao subdesenvolvimentismo, que, em seus discursos, era associado à pobreza. O desenvolvimentismo seria posto em campo por meio de uma prosperidade pela industrialização, que resultaria numa expansão econômica, que teria como resultado final uma libertação da população brasileira em relação ao campo econômico.

Nessa perspectiva de desenvolvimento industrial acelerado, JK teorizou que, com tal surto econômico da sociedade, automaticamente, os que até então se encontravam de fora desse processo também seriam contemplados com o crescimento da nação. Essa ideologia estaria ancorada em uma tríade, em que o desenvolvimentismo (prosperidade) traria a paz (ordem para o país), que resultaria numa grandeza (destino) da nação. Em outras palavras, o desenvolvimentismo acabaria com o subdesenvolvimentismo, ou seja, a pobreza. Nessa leitura social, a miséria também sofreu uma relativização e foi associada à subversão da ordem, que seria combatida com esse crescimento econômico, como demonstra Cardoso (Idem, p.94):

A finalidade do Governo Kubitschek, se em termos gerais pode ser vista ele próprio como sendo “a valorização do homem”, em termos objetivos – segundo a própria formulação do seu discurso –

ela é eminentemente econômica. As propostas específicas deste governo são no sentido do crescimento econômico acelerado, através da industrialização, com especial atenção para as necessidades infra-estruturais. Claro que o crescimento econômico tem efeitos sociais, com a elevação do nível de vida, mas para Juscelino esta elevação é *conseqüência* do progresso econômico. Sua atenção, assim, se dirige para os problemas econômicos. Acredita que, resolvidos estes, os demais os acompanham.

O principal emblema, símbolo e resultado dessa política nacional de desenvolvimentismo industrial, foi a construção de Brasília, a nova capital. Segundo Skidmore (1988, p.208), a nova capital gerou um grande entusiasmo, um clima de otimismo e modernização a tal ponto que na época havia a crença de que a própria Brasília resolveria os problemas relativos às questões agrárias e educacionais:

Nos dois casos, os otimistas do regime Kubitschek diziam que a mera construção da nova capital teria efeitos colaterais, levando os problemas em questão à solução. No setor agrário, por exemplo, diziam que a construção de novas estradas demandando Brasília abriria terras anteriormente incultas e facilitaria o escoamento no ineficiente sistema de distribuição de alimentos. Na esfera educacional, os entusiastas de Brasília apontavam a universidade radicalmente nova que lá se instalaria como modelo para a reforma do ensino através de todo o país.

Apesar dessa ênfase no econômico e no crescimento industrial, o otimismo dos “anos dourados”, como ficou conhecido o governo de JK, também teve efeitos em produtos culturais, incluindo a música popular.

No plano simbólico, essa modernização otimista no campo da música se realizou através da inovação estética representada pela bossa nova. Napolitano (2007a, p. 67) destaca que, com a bossa nova, as classes mais abastadas começaram a ver a música brasileira como “um campo ‘respeitável’ de

criação, expressão e comunicação”³². Zan (1996, p. 110) destaca a declaração de Tom Jobim, em novembro de 1962, quando foi aos Estados Unidos realizar o memorável show no Carnegie Hall, em Nova York, primeira ocasião em que apresentou a bossa nova ao mundo:

Já não vamos tentar “vender” o aspecto exótico de café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências.

Nessa fala de Tom Jobim, temos uma significação direta entre desenvolvimento do país e a “modernização” da música popular, simbolizada, na época, pela bossa nova. Naves (2010), em sua interessante análise da bossa nova, vai além: para a autora, o espírito da bossa nova é muito parecido com os próprios projetos urbanísticos e arquitetônicos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a capital Brasília.

Podemos fazer um contraponto com os temas típicos do desenvolvimento à música realizada antes da bossa nova, o que inclui o samba da época de Ari Barroso, com suas iáiás e seus quindins - que remontam à escravidão - e com suas mães-pretas, reis congos, e demais personagens de

³² Para Napolitano (Ibid., p. 67-68), essa mudança no plano simbólico sobre a música popular brasileira teria influenciado o consumo de fonogramas no Brasil: de cerca de 35% de discos de música brasileira vendidos em 1959 (o ano do lançamento de “Chega de saudade”, de João Gilberto), esse número aumentou para 65%, em 1969, o que é explicado pelo público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que a seguiram. Napolitano afirma que a bossa nova e a reorganização no mercado de consumo de música no Brasil que se seguiu a ela instituíram uma espécie de “substituição de importações” do campo do consumo cultural” e acarretaram na possibilidade de adicionar o termo “moderna” à música popular.

“Aquarela do Brasil”, que nos remetem aos “atrasados” Brasil Colônia e Brasil Império.

Assim, a bossa nova, nesse primeiro momento, ao apresentar uma inovação estética, também quis apresentar um outro Brasil: o país em modernização e não mais o país “atrasado” que conseguia se colocar ao mundo musicalmente apenas por meio de uma ênfase em seus aspectos “exóticos” que acabavam por acentuar seu atraso econômico.

Como demonstrado por Garcia (1999), o álbum *Chega de Saudade* de João Gilberto foi fundamental nessa modernização do samba pela bossa nova³³. Garcia analisa diversos aspectos musicais da inovação de João Gilberto, no que se refere a sua forma de tocar violão, uma *redução* modernizadora do batuque do samba. Ou seja, João Gilberto conseguiu incorporar elementos rítmicos do samba, advindos de diferentes instrumentos de percussão, na sua batida do violão. É interessante destacar que tanto a batida de violão como o canto contido – ou no termo de Garcia, “canto falado” - de João Gilberto influenciariam muitos artistas – o que ocorre até hoje -, sendo um deles Jorge Ben³⁴ e os integrantes da Tropicália, especialmente Gilberto Gil e Caetano Veloso.

No entanto, a euforia modernizante do projeto de Juscelino Kubitschek durou somente até a inauguração de Brasília, assim como a vida

³³ Para Tinhorão (1998), o único músico realmente inovador do grupo bossa novista foi o baiano João Gilberto. Tom Jobim e os demais amigos do Rio de Janeiro eram vistos pelo autor como uns alienados de classe média alta que, não tendo uma tradição musical própria em sua classe social, se apropriaram do samba e o moldaram com influências do jazz americano, dando a ele uma fachada moderna.

³⁴ Jorge Ben teve influência de João Gilberto em relação ao canto, especialmente no início de sua carreira. Em relação ao violão, sua influência mais marcante nos anos 1960 foi o rock, uma vez que, como demonstra a análise musical realizada por Nascimento (2008), Jorge Ben tocava violão como se fosse uma guitarra, fazendo um acompanhamento rítmico-harmônico, algo que lhe conferia um diferencial na música brasileira de então. No entanto, é comum a presença de acordes dissonantes, característicos da bossa nova, em suas canções.

repleta de otimismo, de fruição, de amores e flores da bossa nova. Em 1961, com Jânio Quadros na presidência, a crise econômica não pode mais ser contida: explodiu e trouxe de volta à tona as preocupações da realidade econômica brasileira. Essa mudança no cenário político traria novos ventos à bossa nova.

Assim, ainda em 1962, de volta do show de bossa nova no Carnegie Hall, os músicos participantes já expressavam contradições internas sobre o papel e o rumo do movimento. Havia, da parte de alguns o desejo de voltarem ao povo, às questões sociais do país. Esse desejo também foi intensificado a partir da criação dos Centros Populares de Cultura (os CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961. O objetivo dos artistas ligados aos CPCs era apresentar produtos culturais - especialmente nos campos da música, do teatro, do cinema e da literatura - que pudessem ser absorvidos pelo povo brasileiro, de modo a conscientizar a massa de sua condição proletária, para que esta se revoltasse e promovesse a revolução. Porém, como ressalta Napolitano (2007a), em relação à música popular, os objetivos dos músicos engajados não eram apenas conscientizar as massas, mas também promover uma melhora no gosto musical da população – meta oriunda dos bossa novistas.

Para Zan (1996), esse projeto político-cultural teve de saída uma ambigüidade que limitou seu alcance efetivo na sociedade: ao mesmo tempo em que esses artistas queriam atingir o povo, o faziam a partir de uma estética impopular. No campo da canção engajada, especificamente, além de suas letras apresentarem de maneira rebuscada e não muito direta os problemas sociais envolvendo as figuras do operário, do favelado, do vaqueiro, etc., a parte musical da canção consistia da linguagem rebuscada da bossa nova, que nada tinha de

popular. Apesar de afirmar, talvez até ironicamente, que o país estava irreconhecivelmente inteligente, Roberto Schwarz (2005, p. 21), em seu ensaio clássico *Cultura e Política (1964-1969)*, demonstra como essa arte engajada, que começou a partir dos CPCs da UNE – com influência das diretrizes do Partido Comunista -, acabou ficando restrita à própria classe que a (re)produzia. Até 1964 o embate na música popular brasileira ocorreu entre os bossa novistas e os músicos da canção engajada, grupo ao qual pertenciam Nara Leão e João do Valle, que juntamente com o músico popular Zé Kéti protagonizariam o espetáculo *Opinião*.

Com o Golpe de 1964, foi declarada a ilegalidade da UNE e fechados os CPCs. Como resposta a essa restrição, foi fundado o Grupo Opinião, por Oduvaldo Vianna, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, entre outros (NAPOLITANO, 2007a, p. 84). O autor destaca que, entre 1964 e 1965 teriam um papel importante na vida cultural as peças musicadas – devido ao contato direto proporcionado com o público que se identificava com os atores -, ao lado de programas de televisão como *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina. Segundo Napolitano (Ibid.):

A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir um público massivo, sobretudo o consumidor “médio” de bens culturais, na esperança de que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio “povo”, com toda a carga política que o termo possuía para a esquerda nacional-popular.

Nesse sentido, a peça *Opinião* foi um manifesto cultural que uniu, no mesmo palco, artistas que representavam diferentes segmentos da sociedade

brasileira: Nara Leão, uma jovem estudante carioca de classe média; João do Valle, camponês nordestino; e Zé Kéti, sambista carioca “do morro”, numa tentativa de promover uma integração nacional em prol da evolução social via música engajada (Ibid.).

No contexto da ditadura, a proposta do Opinião e dos músicos envolvidos com a música engajada se diferenciou da ala dissidente da bossa nova no período pré-1964. Se antes o objetivo era conscientizar as massas, agora sua atividade artística passou a se centrar na construção de uma resistência à ditadura militar e, nesse sentido, o grupo acabou se voltando para seu público inicial, identificado com uma “esquerda cultural”³⁵. Assim, desse novo movimento envolvendo a canção nacionalista engajada se constituiu a MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), posteriormente reduzida para MPB, sigla que, não coincidentemente, possui a mesma estrutura dos nomes de partidos políticos da época (NAPOLITANO, 2007a).

Paralelo ao desenvolvimento da bossa nova e, posteriormente, da canção engajada por uma parcela de dissidentes daquela, o iê-iê-iê, ou rock³⁶, também se fazia presente no Brasil, desde 1955, ano considerado o do advento do *rock'n'roll* nos Estados Unidos, marcado pela gravação de “Rock around the clock”, de Bill Haley and His Comets (ZAN, 1996). Nos anos iniciais, no Brasil, as

³⁵ A esse respeito, indico a leitura do texto clássico *Cultura e política, 1964-1969*, de Schwarz (2005).

³⁶ Como enfatiza Muggiati (1983), no Brasil e em outros países o rock inicialmente foi designado de iê-iê-iê ou iê-iê-iê, numa construção onomatopéica, feita pela imprensa a partir do famoso verso “She loves you, yeah yeah yeah” dos Beatles, que, numa leitura tida pelo autor como pejorativa, remetia ao choro infantil.

gravações de rock consistiam basicamente de versões de sucessos americanos e de canções italianas, com letras ingênuas e adolescentes.³⁷

Se, por um lado, a temática do amor era comum tanto ao iê-iê-iê como à bossa nova em seu primeiro momento, tanto a forma como se falava do amor como a linguagem estética musical produzida eram, no entanto, completamente diferentes. Para Zan (Ibid.), a sofisticação da bossa nova e a linguagem musical simplificada do rock apontam para faixas diferentes de audiência. Segundo o autor, o público da primeira era formado majoritariamente por jovens de classe média alta dos grandes centros urbanos, fãs do som sofisticado produzido pelos músicos cariocas da mesma classe social; ao passo que o rock atendeu, inicialmente, aos anseios dos jovens das classes mais baixas, cujos astros eram provenientes de subúrbios ou de cidades do interior.

O grande embate da MPB engajada com o iê-iê-iê foi acirrado em 1967 com a briga por ibope entre dois programas musicais da Rede Record de televisão: *O fino da bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e o mais recente *Jovem Guarda*³⁸, liderado por Roberto Carlos, que, após uma tentativa fracassada de entrar para a bossa nova, em 1963 gravou seu primeiro rock, a canção “Splish splash”, versão de um sucesso mundial de Bobby Darin (Ibid.).

Apesar de *O fino da bossa* já estar no ar desde o início de 1965, quando foi lançado, em setembro desse mesmo ano, o programa de Roberto

³⁷ O marco do rock nacional veio com o sucesso da canção “Diana”, versão feita por Fred Jorge para a canção homônima de Paul Anka: “Não te esqueças, meu amor/ Que quem mais te amou fui eu/ Sempre foi o teu amor/ Que minh’alma aqueceu/ E num sonho para dois/ Vivemos a cantar/ A cantar o amor/ Diana!”.

³⁸ O termo *Jovem Guarda* foi escolhido pela agência de publicidade responsável pelo lançamento do novo programa da TV Record: sua origem teria se dado a partir da frase de Lênin “O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada”. Por outro lado, esse termo pode remeter também, discursivamente, à “velha guarda” (do “samba quadrado”) da música popular brasileira de sucesso nas décadas de 1930 e 1940, numa tentativa de afirmação da *Jovem Guarda* como o estilo que representaria o novo no meio musical brasileiro (Cf. ZAN, 1996).

Carlos, inicialmente pensado para o público adolescente, já se apresentou como uma ameaça ao programa da estrela Elis Regina, campeão de audiência até então. Essa disputa televisiva prosseguiu e foi se intensificando, até que, em 1967, ao voltar de férias na Europa, Elis Regina teria ficado assustada com a queda de audiência do seu programa - transmitido em horário nobre - e com a ascensão do programa do “rei”, nas tardes de domingo.

Ainda em 1967, os tropicalistas Gil e Caetano conseguiriam um grande destaque no III Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Record, quando fizeram suas apresentações acompanhados de grupos de rock: Gil com Os Mutantes, e Caetano com os argentinos do Beat Boys. Apesar de terem afrontado a tradição construída em torno desses festivais de música brasileira usando guitarras elétricas, sendo o instrumento símbolo de então o violão, ficaram em segundo e quarto lugar, respectivamente, com “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, tendo obtido uma resposta bastante positiva do público, que alavancou suas carreiras.

Os festivais de música, desde 1965, serviam como um espaço para apresentação não apenas de canções, mas também de músicos e intérpretes, sendo que muitos acabaram conseguindo se consolidar no cenário musical graças à repercussão desses eventos. Estes eram marcados pelo clima de disputa não somente entre os participantes - que disputavam os prêmios destinados aos primeiros lugares -, mas também entre o público, dividido em torcidas. Assim, a audiência da MPB foi ampliada no Brasil (Cf. NAPOLITANO, 2007a), potencializando a indústria da música e da indústria fonográfica graças à sua associação com o poder da televisão.

Se em 1967 Gil e Caetano ganharam destaque no FIC, no ano seguinte seu objetivo era maior: queriam, segundo Caetano Veloso (2008), deflagrar a revolução e desmascarar o festival.

Entre outros eventos interessantes, 1968 foi o ano de lançamento da revista *Veja*, que noticiou amplamente o IV Festival Internacional da Canção. A essa altura, Caetano e Gil já haviam consolidado seu projeto tropicalista, apresentado em seus LPs manifesto individuais - *Caetano Veloso (1967)* e *Gilberto Gil (1968)* - e reafirmado coletivamente em *Tropicália ou Panis et Circencis*, também de 1968, do qual participaram Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Capinam, Torquato Neto e o maestro Rogério Duprat. Sobre *Tropicália ou Panis et Circencis*, a revista *Veja* (ed. 8, 30/10/1968), em sua matéria sobre o produtor musical Manuel Barenbeim, da Philips, destacou que este era, até o momento, o disco mais caro já produzido no Brasil, tendo sido necessários 300 músicos para sua realização. Mesmo assim, a matéria ressaltou que o investimento estava sendo compensado, pois as vendas já estavam ultrapassando as 20 mil cópias.

Através de uma varredura feita nos textos da revista *Veja* do ano de 1968 é possível notar que Caetano, Gil, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes - e, em 1969, Jorge Ben, que, após o exílio de Caetano e Gil, a revista colocaria como o último representante do tropicalismo no Brasil, ao lado de Gal Costa - ganharam muito destaque em suas páginas ao longo do ano, graças, principalmente, ao choque que estavam causando com sua música, suas roupas e atitudes. A quantidade e o teor das matérias revelam, sobretudo, a ameaça comercial que o grupo estava representando aos artistas da MPB engajada: seu sucesso estava

começando a incomodar seus opositores (no quesito ideológico) e concorrentes (em termos comerciais).

Os tropicalistas apresentavam nesses festivais não apenas uma canção, mas uma concepção complexa de performance artística (incluindo orquestra regida pelo maestro Rogério Duprat) que abrangia desde a letra da canção até a encenação teatral, de maneira chocante aos olhos do público. Como destaca Zan (1996), a encenação da canção é algo que começou a ser feito por Elis Regina, que, tendo sido treinada pelo dançarino americano Lennie Dale, radicado no Brasil, usava e abusava de expressões corporais, além de sua técnica vocal, para provocar reações apaixonadas no público. Essa performance de Elis passava a ideia de um “mergulho emotivo” na canção, sem revelar, no entanto, que era na verdade algo construído com o objetivo de conquistar as mentes e os corações do público.

Por outro lado, a performance dos tropicalistas era diferente do que se convencionou entre artistas da canção engajada: ao utilizar elementos até mesmo antagônicos, procuravam fazer a crítica não só da sociedade brasileira, mas do próprio festival e de seus colegas nacionalistas. Veja, em sua edição de n. 10 (13/12/1968, p. 55), destacou a importância da vestimenta como importante elemento do grupo, afirmando que o guarda-roupa deles havia custado cerca de 3.500 cruzeiros novos - comparativamente, a produção do LP “Tropicália...”, o mais caro até então, havia custado 11.000 cruzeiros novos -, ao passo que a roupa de plástico que Caetano usou para cantar “É proibido proibir” custou apenas 150 cruzeiros novos. A revista ainda afirma que: “Segundo os tropicalistas, como o

plástico é coisa da era industrial, Caetano achou oportuno usar colares de macumba como ‘um lembrete do nosso subdesenvolvimento’”.

Assim como as roupas dos tropicalistas procuram chocar e colocar lado a lado termos antitéticos, como a roupa de plástico e os colares de macumba, nas canções eles usavam e abusavam de aspectos aparentemente inconciliáveis e excludentes. Dessa forma, colocavam numa mesma canção elementos nacionais e estrangeiros, arcaicos e modernos, chiques e cafonas, etc.

Essa questão da imagem para a produção de efeitos de sentido dentro da estética tropicalista era tão forte que até mesmo Jorge Ben, no período em que participou do programa dos tropicalistas na TV Tupi intitulado *Divino Maravilhoso*, que foi ao ar de outubro a dezembro de 1968, foi “aconselhado” pelo seu empresário na época, Guilherme Araújo, o mesmo do grupo baiano, a vestir roupas chocantes também. Conforme expôs em entrevista a O Pasquim (n. 14, 25/09 a 01/10/1969, p. 10):

Sérgio — Ele [Guilherme Araújo] te obrigava a botar camisolão, essas coisas?

JORGE — Ele falava, mas nunca deu pé comigo. Dizia pra ele: “Você está por fora, o que é isso?”. Pra Caetano e Gil, essas roupas podem ser um troço autêntico. Mas eu nunca poderia cantar com elas. Dependendo do público, eu já tenho vergonha de entrar com a roupa que eu entro. Com uma roupa daquelas, eu nem entrava em cena.

Nessas declarações são evidenciados os limites entre o projeto tropicalista e Jorge Ben, que, mais uma vez, circulou por um movimento musical - desta vez como referencial artístico - sem aderir totalmente a sua estética.

3.2 Três Gravações de “País tropical”

Composta em 1968, “País tropical” foi lançada em disco no ano de 1969 por três artistas de destaque no cenário musical de então: Jorge Ben, Gal Costa e Wilson Simonal.

Uma das primeiras informações que tentei obter foi a data de lançamento de cada um dos discos. Através de uma varredura, feita em todas as edições da revista *Veja* do ano de 1969, especificamente na seção referente aos lançamentos de discos, encontrei uma matéria de 27 de agosto que apresenta uma crítica ao compacto simples (formato comum na época, com apenas duas canções) de Wilson Simonal, no qual temos sua gravação de “País tropical”.

Depois, na ed. 62 de 12 de novembro, numa matéria dedicada a Jorge Ben, temos o anúncio do lançamento, para a semana seguinte, de seu LP (denominado *1969*), no qual consta “País tropical”. Dentro da matéria sobre Jorge Ben, ao final, temos um parágrafo dedicado a Gal Costa. Nele são comentados a vendagem do seu disco anterior (*Gal Costa*) e o seu novo LP (*1969*), que contém “País tropical” – com participação especial de Caetano e Gil -, porém sem ser explicitada a data de lançamento do último. Vejamos um trecho da nota (*VEJA*, 12/11/1969, p. 77):

“Meu disco já nasceu velho. Preciso partir imediatamente para outro” – Gal Costa queixava-se na época do lançamento do LP anterior (março), explicando que tivera pouco tempo para gravar e sua interpretação tinha saído comum, sem muita criação. Mesmo assim, foram vendidas 100 000 cópias. Em seu novo disco, Gal conservou alguns compositores responsáveis pelo êxito anterior – Roberto e Erasmo Carlos e Jorge Ben – mas gravou com mais

liberdade as músicas de Caetano e Gil: em algumas faixas, os ruídos e montagens de som ocupam mais tempo que a parte cantada. [...].

Como Caetano e Gil foram presos em dezembro de 1968 e liberados somente no carnaval do ano seguinte, quando seguiram para um período de enclausuramento em Salvador, para em julho do mesmo ano partirem para o exílio em Londres, fica a incógnita de quando a gravação de “País tropical” de Gal Costa, com a participação dos seus dois colegas baianos, foi feita.

Na nota publicada sobre o compacto de Wilson Simonal, de 27 de agosto, é mencionado que havia duas gravadoras brigando na justiça pelo contrato com Jorge Ben e que este processo estaria atrasando a gravação de suas canções. A nota cita também uma disputa entre Wilson Simonal e Gal Costa: esta não teria conseguido lançar seu LP que continha “País tropical” antes do de Wilson Simonal, devido a um “problema técnico”. Segundo a matéria, Jorge Ben já havia prometido a canção a Simonal. A revista traz o seguinte comentário sobre a gravação realizada por este: “Bem apoiado pelo conjunto Som 3 e metais, mas principalmente aproveitando-se das geniais invenções de Ben (subtração de sílabas para dar mais balanço à letra), Simonal pode obter mais um êxito de comunicação” (VEJA, 27/08/1969).

Dos dois LPs de Gal lançados em 1969, no primeiro (intitulado *Gal Costa*), há participações de Caetano e de Gil. No segundo (1969), há apenas uma faixa com a participação dos dois amigos baianos: “País tropical”. Se compararmos as gravações realizadas por Gal de “Que pena” (composição de Jorge Ben que consta do LP *Gal Costa*) e “País tropical”, veremos que as duas

tem em comum um improviso inicial feito ao violão, seguido de uma pausa que prepara para a entrada dos acordes do violão na canção. É possível afirmar que se trata da performance do violão foi feita por Gil, que, além de ter participado dos arranjos do primeiro disco de 1969 de Gal, admirava a batida suingada de Jorge Ben. Por essa semelhança, acredito que a versão feita por Gal Costa, com a participação de Caetano e Gil, provavelmente gravada em 1968, tenha sido a primeira gravação de “País tropical”, porém lançada no mercado após o compacto de Wilson Simonal. Isso explicaria a briga entre eles, e também a presença de Caetano e Gil na gravação³⁹.

Vejamos primeiramente a análise da gravação de Jorge Ben, seguida das de Gal Costa e Wilson Simonal.

3.2.1 O Deboche do Brasil na Performance de Jorge Ben

Reza a lenda que, foi exatamente após falar por telefone com sua então musa, a amiga paulista Teresa, que, empolgado com a vitória do seu time - o Flamengo, na Taça Guanabara de 1968 - Jorge compôs “País Tropical”. Segundo Severiano e Mello (1998, p.144):

A ser verdadeira esta história, contada pelo dissimulado Ben, estaria plenamente justificada a euforia de “País Tropical”, uma composição espirituosa e otimista, que passa a ideia de um poeta exultante com a vida e a terra onde vive.

³⁹ Caetano (2004, p. 408) afirma que os dois chegaram a gravar quando estavam no período de “confinamento” em Salvador, quando tinham que se apresentar diariamente para o chefe da polícia federal na Bahia. Porém, Caetano menciona que Gil e ele gravaram as canções de seus discos individuais sozinhos, somente com voz e violão, uma vez que estavam proibidos de deixar Salvador. As fitas foram enviadas ao estúdio da gravadora em São Paulo, onde seriam inseridos os outros instrumentos.

Escrita em 1968 e gravada em 1969, é interessante destacar de início que “País Tropical” foi composta em tom menor. Em termos gerais, o tom maior é associado a canções alegres, enquanto o tom menor nos remete à tristeza, melancolia, etc. (Cf. MERRIAM, 1992). “Aquarela do Brasil” foi composta em tom maior (Fá maior), o que confirma sua atmosfera alegre e contagiante. Porém, “País tropical” – e também, como veremos, “Que país é este” - foi composta em tom menor (Mi menor).

Entretanto, a atmosfera triste da escala menor pode ficar, mais ou menos, “camuflada” em função de outros outros elementos. No caso de “País tropical”, temos instrumentos normalmente associados a um clima festivo – a cuíca e o pandeiro, por exemplo, que remetem ao carnaval. Porém, ao tocarmos “País tropical” no violão, diminuindo o andamento, vem à tona inevitavelmente o tom triste da escala menor.

Assim, de saída temos a ambiguidade da canção de Jorge Ben: ao mesmo tempo que é uma canção preenchida musicalmente de entusiasmo, com o andamento relativamente rápido (87 pulsos por minuto), repleta de musicalidade contagiante com o naipe de metais e outros instrumentos, é construída a partir de uma melodia em tom menor.

Apesar do clima de euforia, que o Brasil estaria prestes a vivenciar em 1970, com a Copa do Mundo – ao ser tricampeão mundial naquela que é considerada até hoje a melhor seleção que o Brasil já teve, com Pelé usando a camisa 10 -, a performance vocal de Jorge Ben adiciona ainda mais elementos que permitem afirmar ser esta gravação um deboche jocoso ao Patropi. Se a letra de “País Tropical” possui, em uma análise superficial, uma exaltação da nação, do

orgulho de ser brasileiro, por outro lado, se atentarmos para o conjunto da música e da performance de Jorge Ben nesta gravação, a ambiguidade na suposta exaltação do estatuto nacional vem à tona.

Essa canção, conforme aponta Nascimento (2008) em sua análise musical, apresenta características do samba tradicional e do rock. A parte da percussão é feita com cuíca, bongô e pandeiro, marcando o ritmo do samba. A cuíca faz a marcação do tempo durante toda a canção. É interessante notar a brincadeira de Jorge Ben em relação a esse instrumento musical: a certa altura, após o verso “moro num País Tropical”, ele diz “a cuiquinha, a cuiquinha”, chamando a atenção para o instrumento, cuja característica sonora remete ao riso jocoso do malandro. Porém, a utilização da cuíca para fazer a marcação da canção, do início ao final, registra, de maneira *gauche*, o riso do malandro, sorrateiro. Da instrumentação empregada, é cuíca que trai o clima festivo e revela a melodia em tom menor, ao soar mais como um soluço do que uma gargalhada: visualmente, remete a um “broken smile”.

Importante destacar que o naipe de metais, além da função tradicional de preparação para a entrada dos acordes, apresenta a peculiaridade de fazer a repetição das vozes. Isso ocorre diversas vezes em relação a dois versos da canção: “moro num País Tropical” e “sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa”. A primeira repetição acontece no oitavo compasso: enquanto Jorge e o coro cantam “em fevereiro, em fevereiro”, o naipe de metais repete o verso “moro num País Tropical”, com uma leve alteração no arranjo, porém com melodia bastante próxima. A segunda repetição ocorre com o mesmo arranjo e melodia: no início do 11º compasso, um pouco antes de Jorge terminar de cantar

“sou Flamengo, tenho uma nega chamada Teresa”, o naipe de metais repete esse trecho da letra. Essas repetições, reiteradas em toda a canção sempre que os versos mencionados são cantados, são feitas de modo a reforçar um clima festivo na canção, abafando a tristeza do tom menor da melodia.

Além de ser uma canção com um grande número de repetições de versos de sua letra, alguns têm grande recorrência: versos que remetem ao sentimento de pertencimento (moro num *País Tropical*, sou Flamengo) e de posse (eu tenho um fusca e um violão, tenho uma nega chamada Teresa). Como a narrativa da letra é feita toda em primeira pessoa do singular, é possível entender que esses versos repetidos inúmeras vezes na letra e também pelo naipe de metais possuem uma importância considerável para a construção de sentidos desse sujeito que (re)afirma inúmeras vezes suas filiações (ao País Tropical, ao “mengão”, à vida econômica do país e à nega chamada Teresa).

Ao focalizar a performance vocal de Jorge Ben em “País Tropical”, a leitura ambígua dessa performance é reforçada. Apesar de não apontarem a ambiguidade da canção, as palavras de Lima *et al* (s/d) sintetizam a descrição do canto de Ben:

Ele discursa, brinca com os músicos, canta pelo nariz, interrompe a seqüência natural da melodia, ou simplesmente altera a divisão das frases musicais nesta gravação feita na Philips, em 20 de outubro de 1969, um de seus momentos de maior liberdade como intérprete. Como compositor, numa de suas letras mais inspiradas e comunicativas, sem desprezar sua individualidade (predominante na maioria de sua obra), êle capta o universo que o rodeia, para libertar-se com o total da constatação: “Moro num País Tropical [...]”.

Essa performance debochada, mais a voz exageradamente nasalizada no trecho em que Jorge Ben introduz o famoso “mó num patropi”, nos remete à figura de Chacrinha, apresentador de programa musical de televisão, famoso por sua postura anárquica, imprevisível e propositadamente de mal gosto e por seus bordões debochados, entre eles o famoso “Ô Terezinha!”.

De acordo com uma pesquisa em andamento realizada por Zan (informação oral, 2010) e apresentada no *X Congresso da Brazilian Studies Association* (BRASA), Jorge Ben pode ser considerado um artista ambíguo, assim como algumas de suas canções. Para Zan, Jorge Ben é o próprio malandro, não no sentido empregado nos anos 1930 (que seria o boêmio que desdenhava a ideologia do trabalhismo, tão difundida no governo de Getúlio Vargas), mas no sentido do sujeito que sobrevive à margem do sistema político, em vigor na década de 1960⁴⁰.

Como destaca Tatit (2002, p.219), Jorge Ben, em vez de “caracterizar um movimento musical organizado, lançou um estilo na praça que, algumas vezes, alcança sucesso com as mensagens temáticas (como o estribilho de “País Tropical”, por exemplo) (...)”.

É revelador lembrar, neste ponto, a célebre frase de Caetano Veloso, no Festival Internacional da Canção, em 1968, quando, vaiado pelo público do festival, vociferou, acerca de si próprio e de Gilberto Gil: “Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês, e vocês?”.

⁴⁰ Essa interpretação se mostra possível por meio da análise, empreendida por Zan, da canção “Charles Anjo 45”, faixa do LP de 1969, no qual também consta “País Tropical”. Em “Charles Anjo 45”, Jorge Ben fala de um traficante que, tendo sido preso, deixou todos da favela desprotegidos e ansiando por sua volta, a qual seria comemorada com muita festa e uma saraivada de balas para o ar.

Jorge Ben - que, na época do serviço militar, foi condecorado três vezes pelo Exército, sendo a última vez por bom comportamento - sempre fez questão de se apresentar como uma pessoa sem posicionamento político, tendo inclusive afirmado:

Às vezes eu penso, eu queria ser um super-homem, um inatingível, com muitos poderes. Aí eu ia acabar com muita sujeira que eu vejo por aí. Mas se eu fosse um super-homem... Não me meto em política nem faço canção de protesto. Não gosto. (s/d)⁴¹.

Talvez “Charles Anjo 45”, cujo personagem que dá título à canção foi de fato um traficante carioca e amigo de Jorge Ben, possa ser tomada como a personificação desse personagem acima da lei que povoava o imaginário do artista e que, através de seus poderes, conseguia romper com a injusta ordem social pré-estabelecida. Da mesma forma, talvez possamos afirmar que as inovações musicais de Jorge Ben como cancionista em “País Tropical” apontam para o seu posicionamento político: uma posição ingenuamente jocosa e que se sustenta por meio da ambigüidade.

Essa leitura de Ben como um artista que se utiliza da ambigüidade pode inclusive ajudar a entender o fascínio e a influência que este artista teve sobre Gilberto Gil, em especial no momento de formulação do tropicalismo. Segundo Caetano⁴²:

⁴¹ Disponível no encarte do LP Jorge Ben, da coleção Música Popular Brasileira, Abril Cultural, s/d.

⁴² Em entrevista à BBC para o documentário *Brasil, Brasil. Part II: The tropicalia revolution* (2007). Tradução: “Ele era o embrião do algo importante que estávamos tentando fazer conscientemente. Ele tinha começado com a bossa nova e adicionado rhythm and blues ao seu som, e ele tinha uma nova síntese que antecipou tudo o que os tropicalistas queriam fazer”.

He [Jorge Ben] was the embryo of the very thing we were trying to do consciously. He had started with bossa nova and he had added rhythm and blues to his thing and he had a new synthesis that prefigured everything that the tropicalistas wanted to do.

Assim, Jorge Ben - mesmo sendo um artista que não traçou um caminho definido por ter preferido percorrer trilhas diversas - parece ter sido para Caetano e Gil quem indicou a direção para a terceira via que estavam procurando encontrar ou até mesmo construir. Se considerarmos os dois caminhos disponíveis naquele momento de crescente endurecimento da ditadura militar – a MPB engajada e a Jovem Guarda -, a tropicália de Caetano e Gil seria a “terceira via” (caótica), que ao mesmo tempo que incluía paisagens das duas primeiras as destruía para apresentar as contradições do Brasil, resultando em algo musicalmente diferente, não passível de fácil definição, tal qual a sonoridade de Ben. Se Caetano e Gil ficaram famosos por inserir a guitarra nas apresentações nos festivais de música, cabe lembrar que foi Jorge Ben quem tocava o violão como se fosse uma guitarra, muito antes dos baianos chegarem ao Rio ou São Paulo.

A respeito de procedimentos utilizados no tropicalismo, Favaretto (2007, p.119) afirma:

O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica. Ela é essencialmente ambígua: via de regra, é desmistificadora.

Entretanto, no caso de Jorge Ben, esse efeito de criticidade não se sustenta da mesma forma que ocorreria com Caetano e Gil, por exemplo, uma vez

que, para a construção de sentidos de uma obra artística, não apenas contribuem o seu conteúdo e a sua forma: o posicionamento político do artista também é um importante componente da significação. Jorge Ben, que afirmava ter desinteresse em relação a questões políticas - mesmo em plena ditadura, ou talvez até mesmo por esse motivo -, com assumida abertura para gêneros musicais ideologicamente rivais, surpreendeu o meio musical, quando, em 1966, aceitou participar do programa Jovem Guarda - comandado pela turma de Roberto Carlos -, que rivalizava com O Fino da Bossa, de Elis Regina e Jair Rodrigues.

Ben, que vinha se apresentando regularmente em O Fino da Bossa, ao aparecer no programa de Roberto Carlos, foi sumariamente desligado daquele, uma vez que o programa de Elis possuía uma postura contrária à Jovem Guarda, considerada na época como música alienada fruto do imperialismo americano. Esse acontecimento demonstra a dificuldade de encaixar Jorge Ben, e, conseqüentemente, sua obra, em uma corrente estético-ideológica específica, o que comumente era feito na década de 1960 no Brasil, visando separar a música engajada da não engajada.

Voltando à letra de “País tropical”, os verbos conjugados na primeira pessoa só são flexionados no singular, isto é, através do pronome “eu”, sendo quatro os verbos mais utilizados: *morar*, *ser*, *ter* e *dever*. Os dois primeiros estão relacionados diretamente com afirmação identitária, com diferentes formas de pertencimento: “moro num País Tropical”, “sou flamengo”, “sou um menino de mentalidade mediana”, “posso não ser um band leader”. Os outros dois, *ter* e *dever*, estão relacionados diretamente a posse e aspectos econômicos: “eu tenho

um fusca e um violão”, “tenho uma nega chamada Teresa”, “eu não devo nada a ninguém”.

Aqui vemos que vários elementos a que Jorge Ben recorre na letra são de natureza bastante popular, e sobre eles podemos destacar que: o time exaltado é o Flamengo, que possui, até hoje, o maior número de torcedores no Brasil; o carro é um dos principais sonhos de consumo do brasileiro, sendo que o fusca era, na época, um dos automóveis mais populares e acessíveis; o violão é, no Brasil, um dos instrumentos mais populares e importantes na música popular brasileira, senão o principal, que, em suas origens era veiculado à imagem do malandro, na segunda metade do século XIX.

Assim, ao utilizar elementos econômicos e culturais populares, ao conjugar os verbos na primeira pessoa do singular e utilizar pronomes possessivos na primeira pessoa do singular, a letra desta canção possibilitou, a uma considerável parcela do povo brasileiro, na época, uma identificação quase que imediata ao que era ser brasileiro para esse público. No final da canção, uma brincadeira de Jorge Ben revela a descontração apresentada em relação a ser brasileiro naquele momento: “moro num “País Tropical” – bibi [imitando uma buzina] – esse bibi foi de campeão mundial”. Nessa brincadeira, Jorge Ben mostra o clima de festa com o fato de ser filho de uma nação bicampeã mundial de futebol⁴³, ao mesmo tempo em que retoma a alegria de possuir um carro, o que, conforme dito, era na época (e é até hoje) um dos maiores sonhos de consumo do povo brasileiro. Essa descontração de Jorge e tantas outras apresentadas ao longo da canção - como o trecho final, em que ele discursa os versos da letra,

⁴³ O Brasil ganhou as copas de 1958 e 1966, sendo que em 1970 se saudaria tricampeão.

empostando a voz tal qual um político ao discursar - revelam não apenas o clima de festa que a performance introduziu na gravação, mas também momentos de deboche de aspectos da cultura brasileira, como o popular Chacrinha e os políticos populistas.

À semelhança da análise feita por Favaretto da canção *Tropicália ou Panis et circensis*, podemos apontar a importância, para a construção de sentidos de “País Tropical”, do mito de que, no Brasil, todas as contradições sociais, “tudo se resolve em festa (o carnaval oficial, o futebol, a televisão), que preenche o cotidiano e alivia a tensão” (FAVARETTO, 2007, p. 67). Porém, isso é feito de maneira ambígua.

Os aspectos da natureza estão fartamente presentes na letra da canção - por meio de inúmeras repetições, das expressões “País Tropical”, “abençoado por Deus”, “bonito por natureza”, e suas formas reduzidas (“patropi”, “abençoa por De”, “boni por nature” - coincide com a leitura de Brasil como paraíso terrestre abençoado por Deus e com natureza abundante. No entanto, os elementos raciais, étnicos ou sentimentos de fraternidade são mais recorrentes: as expressões “sou flamengo”, “tenho uma nega chamada Teresa”, “meus amigos”, “meus camaradinhas” e “meu Brasil amado e idolatrado” colocam em primeiro plano os aspectos identitários. Também tem grande destaque na letra a ocorrência de repetições de aspectos relacionados à música: *fevereiro, carnaval, sambaby, violão, band leader* e *cuiquinha*, o que expressa a recorrência da música popular como fator constitutivo da brasilidade.

A forte presença de elementos relacionados ao espaço urbano (*carnaval, fusca, flamengo, band leader, lá em casa*) dá o tom do cenário

construído por Jorge Ben: o artista vai na contramão de compositores de canções de protesto dos anos 1960, que frequentemente recorriam ao campo e a representações de brasileiros considerados culturalmente genuínos, como o vaqueiro e o pescador (RIDENTI, 2000). Além disso, como destaca Tatit (2002), uma das características de Jorge Ben é a linguagem sem metáforas, ao contrário da linha engajada da MPB. Entretanto, se a letra de “País tropical” é aparentemente desprovida de posicionamentos políticos contestatórios, a performance musical atua no sentido contrário, nebulizando o que aparentemente é transparente.

Nessa linha, em “sambaby bambaby/ sou um menino de mentalidade mediana/ pois é!/ mas assim mesmo feliz da vida/ pois eu não devo nada a ninguém/ pois é!”, temos o desprezo pela intelectualidade, a qual era valorizada pelos jovens brasileiros engajados na luta contra a ditadura militar, simpatizantes da linha politizada da MPB e contrários à tropicália⁴⁴, com a qual Jorge Ben, por vezes, se misturava.

3.2.2 O Brasil Caótico dos Tropicalistas com Gal Costa

Vinculada ao Tropicalismo, Gal Costa lançou seu primeiro LP, denominado *Domingo*, em 1967, em conjunto com Caetano Veloso, a quem pertence boa parte das composições apresentadas, nas quais há uma grande

⁴⁴ Curioso notar que Caetano Veloso, em vários momentos de seu texto “Verdade tropical”, demonstra ter esse repúdio à intelectualidade. No entanto, dos artistas brasileiros, é de longe o que mais tenta associar sua imagem à do intelectual.

influência da bossa nova de João Gilberto, tanto nas composições como no canto de Gal e de Caetano.

Identificada como a figura feminina do grupo tropicalista – uma vez que Maria Bethânia optou por ficar de fora do movimento e Rita Lee, dos Mutantes, dividia as atenções do público com os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Batista -, Gal teve sua imagem associada ao movimento tanto por seu trabalho conjunto com Caetano e Gil como por seu comportamento. Em 1968 mudou totalmente o seu visual: vestida como hippie e usando cabelo black power, apresentou a canção “Divino maravilhoso”, de Caetano e Gil no III Festival Internacional da Canção da TV Record. Quando seus dois amigos baianos seguiram para o exílio em Londres, em 1969, a revista *Veja* elegeu como os representantes remanescentes no Brasil do tropicalismo Gal e Jorge Ben.

“País tropical” de Gal Costa é a quarta canção do lado 1 do seu LP *1969* e possui cerca de 3’48 (três minutos e quarenta e oito segundos) de duração. A instrumentação dessa gravação é a seguinte: três vozes (Gal, Gil e Caetano), violão, baixo e percussão (pandeiro, bongô e cabaça). A canção começa com um improviso no violão de Gil, seguido de algumas vocalizações realizadas pelo cantor. Há uma segunda voz, a de Caetano, que realiza sons que remetem ao chocalho e ao côco (feitos na boca ou na palma da mão).

Ao longo de toda a canção a voz humana preenche o espaço-tempo não apenas com a letra, mas principalmente com inserção de vocalizações, gritos, risadas e gargalhadas, comentários (“ah, diz pra mim!”, “eu também sou”), e inúmeras referências a instrumentos musicais. Essas referências ocorrem através de onomatopéias: *blim blim blim*, imitação de um instrumento de cordas; sons de

consoantes fricativas e oclusivas – algo próximo de / ʃik ʃik / - imitando um chocalho (sendo *xique-xique* o nome de um tipo de chocalho); entre outros. Todos os instrumentos imitados identificados remetem ao samba: cuíca, violão, bumbo e chocalho. Nesse ponto, vale a pena citar a gravação de “Brasil Pandeiro” (composição de Assis Valente), feita pelo grupo Anjos do Inferno e Leo Vilar em 1941. Em momentos definidos – na introdução, quando o canto (referente à letra) entra em pausa, e no final da canção - o grupo realiza uma vocalização onomatopéica correspondente a um naipe de metais (tan tan tan...), ausente na gravação, ao contrário da sua precursora “Aquarela do Brasil”, da qual temos o mundialmente famoso “tan tan tan... tan tan tan... tan tan”.

A vocalização onomatopéica de instrumentos, tal qual feita em “Brasil Pandeiro”, acentua o aspecto precário enfrentado pelos músicos que, simulando uma “real performance” dos instrumentos (e não uma ênfase na falta deles), os imitam vocalmente. Essa simulação pode ser tomada não apenas como uma crítica à dificuldade de acesso a uma melhor tecnologia, mas sobretudo como abertura e incorporação de aspectos excludentes da música brasileira, lado a lado, sem uma hierarquização: o moderno e o arcaico, o sofisticado (a bossa nova) e o primitivo (o batuque simulado vocalmente).

A justaposição dos elementos nacional e internacional também está presente na brincadeira dos tropicalistas. Os instrumentos musicais usados na gravação são tocados de maneira diferente da brasileira: não tanto ao samba, a pegada da canção remete mais ao som do caribe, o que é reforçado pela presença do bongô, instrumento de percussão típico da música caribenha. Sem

bateria, o baixo com batida funk, por sua vez, tem uma performance com bastante liberdade de improvisação, fazendo também a linha percursiva que seria papel da bateria, ausente na instrumentação desta gravação. Por outro lado, a percussão, que preenche toda a canção, é executada com uma marcação “quadrada”, sem improvisos, tal qual aconteceria com a bateria no rock. A ausência da bateria é compensada pela percussão: o bongô substitui os componentes da bateria referentes aos sons mais graves; e a pandeirola, os componentes com sons mais agudos.

Assim, a performance dos baianos em “País tropical” pode ser definida por meio do adjetivo *subversivo*. Se o canto de Gal, especialmente contido no início da canção, *a la* João Gilberto, é um elemento que assegura uma continuidade simbólica com a bossa nova – tida como música sofisticada -, há outros aspectos que asseguram à gravação uma atmosfera coletiva de brincadeiras que remetem a diferentes gêneros musicais estrangeiros: música caribenha, funk e rock, de tal maneira que fica praticamente impossível definir um gênero musical específico para esta gravação. Ao mesmo tempo em que há uma incorporação de vários estilos, o resultado final é indefinido enquanto unidade.

Essa mistura de gêneros, de influências, de dicções, culminando em algo não passível de classificação precisa, foi uma busca da estética tropicalista. Servia tanto para chocar quando para expor a diversidade musical e cultural do Brasil, num diálogo caótico entre as diversas influências internas e até externas, através de referências musicais a outros países, seja por meio do gênero, seja por meio de um instrumento, em específico, ou através de uma “dicção” estrangeira.

O tom subversivo da gravação dos tropicalistas Gal, Caetano e Gil cria uma atmosfera que, ao mesmo tempo que afirma e reafirma os movimentos de identificação exaltados na letra, acaba por inseri-los dentro de um contexto com uma dinâmica mais complexa e permeável. Nesta dinâmica, o diálogo com outras culturas acontece não pela letra e sim pela linguagem musical, desafiando, assim, a postura dos artistas da MPB engajada, que visavam promover a conscientização do povo brasileiro através de uma ênfase nas letras, supervalorizando o seu conteúdo em detrimento da forma, no caso, a estética musical. Além disso, radicalizar na gravação de “País tropical” deve ter tido um significado especial, já que a composição é de Jorge Ben, músico que, muito antes dos baianos começarem a esboçar o projeto tropicalista, fazia, individualmente, a mistura de sons que eles tanto buscavam.

Outro aspecto importante foi a destruição da convenção do canto, tão bem trabalhada por Gal, Caetano e Gil na sua gravação de “País tropical”. Mais do que um canto conjunto dos três tropicalistas, essa gravação consiste de um happening coletivo. Nessa intervenção, a voz é o suporte material para fusão de elementos de (des)identificação, que resulta num amálgama cultural feito a partir de uma estética que se quer empobrecida – daí a preferência pela imitação de instrumentos em vez de simplesmente os utilizar. A performance vocal como produtora de sentidos é o foco central nessa gravação, reafirmando a importância do grito – contido, porém, à la bossa nova - trazido à tona pelos representantes do rock, destacado por Muggiati: (1983, p. 13):

Do grito rústico das plantações do Sul ao rock eletrônico de 1970, é a mesma espinha dorsal. E a voz humana ressurgiu, depois de um longo silêncio. Escreve o compositor de vanguarda italiano Luciano Berio: “Um dos aspectos mais atraentes da vocalidade do rock é o natural, o espontâneo, e a variedade das emissões vocais. A maior parte do tempo a voz grita, é verdade, mas cada voz grita à sua maneira, sem afetação”.

Em suma, a versão tropicalista de “País tropical” veicula a imagem de um Brasil caótico e desordenado, o que representa bem o momento da época, com o endurecimento da ditadura militar em consequência do AI-5. É preciso levar em conta que quando esta canção foi lançada, Caetano e Gil não estavam mais no Brasil. Já tinham seguido para seu exílio político em Londres. Conseqüentemente, a veiculação de uma canção com a performance caótica de dois artistas de destaque na mídia, agora na condição de exilados políticos, pode ser entendida tanto como uma homenagem quanto uma forma de protesto ao regime que os excluiu do “País tropical”.

Assim, discursivamente, na versão de Gal Costa para mais este sucesso de Jorge Ben temos um transbordamento de diferentes efeitos de sentido - sem qualquer hierarquia entre eles -, o mesmo não ocorrendo com a versão de Wilson Simonal, cujo efeito de sentido aponta enfaticamente para apenas uma direção, como veremos a seguir.

3.2.3 O Ufanismo pelo Brasil com Wilson Simonal

O Simonal regravou ["País tropical"] no estilo dele, e aí acusaram-no de ser ufanista. O ufanismo era uma coisa proibida, não se podia ser brasileiro naquela ocasião lá da... da... da... revolução. Quem dissesse "viva o Brasil" era um... era um direitista. Quem classifica como ufanista a gravação de "País tropical" feita pelo Simonal é um débil mental, né?
Um débil mental.
(Chico Anísyo)

Dono do bordão "alegria, alegria, alegria", Wilson Simonal, assim como Jorge Ben, começou a ganhar destaque nos anos 1960 no cenário da música brasileira se apresentando no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro. Outro ponto em comum com seu colega carioca foi ter descoberto a música no período em que estava prestando o serviço militar.

Assim como Jorge Ben, Wilson Simonal tinha um quê de malandro, porém não era uma malandragem qualquer. Gostava de se dizer adepto da "pilantragem" de Carlos Imperial, influência e parceiro de Simonal, autor da letra de "Nem vem que não tem", em cuja introdução Simonal, após gargalhadas, diz "vamos voltar à malandragem":

Nem vem que não tem
Nem vem de garfo que hoje é dia de sopa
Esquento o ferro, passa minha roupa
Eu nesse embalo vou botar pra quebrar
Sacudim, sacundá, sacundim, gundim, gundá!

A pilantragem, em termos musicais, era um tipo de samba com arranjos "descolados", com influência do soul e do rock americano do período,

extremamente dançante e sensual. No caso de Simonal, a performance vocal incluía até mesmo gargalhadas. Cantando letras repletas de gírias, como no trecho acima, Simonal associava sua figura a um estilo despojado e malandro de ser. Malandro no sentido de folgado, porém destituído do seu potencial crítico de outros tempos – o que nos remete, por exemplo, a compositores como Noel Rosa. Para termos uma ideia do quão colada que estava essa imagem à figura de Simonal, a revista *Fatos e Fotos*, em sua edição de 7 de agosto de 1969 (ano VIII, n. 444), dedicou uma matéria de 3 páginas ao cantor, com a manchete “As mil bossas do pilantra Wilson Simonal”, destacando suas palavras: “o artista tem de ser envolvido por um certo folclore”.

Assim, a imagem que Simonal foi construindo ao longo dos anos 1960 se consolidou através de um contato muito próximo e dinâmico com o público: cantava, interagia com a platéia, fazia dos ouvintes um coral no qual ele era o regente, contava piada, tocava outros instrumentos na base do improviso, etc. Na mesma época de *O Fino da Bossa* de Elis Regina, Simonal possuía também o seu programa: *Show em Simonal*, que já trazia no próprio nome uma referência à sua musicalidade.

Elogiado pela sua “voz ritmada” e denominado “o rei do suingue”, Simonal sacudia o público com sua performance carismática. Não seria diferente com “País tropical”. Sua gravação possui cerca de 3’30” e foi lançada primeiro em compacto e depois no LP *alegria! alegria! vol. 4 ou homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*. “País tropical” é a quinta faixa do lado 2. A instrumentação é a seguinte: voz, backing vocal masculino, piano, baixo acústico, bateria, percussão (pandeiro e bongô) e naipe de metais.

A gravação começa com a execução do piano, à qual se somam as gargalhadas de Simonal. No início do segundo compasso, entra a voz de Simonal, que diz, em tom de galanteio: “em homenagem à graça, à beleza, o charme e o veneno da mulher brasileira...”. Ainda no final do segundo compasso, durante a fala de Simonal, entram os demais instrumentos - com exceção do naipe de metais, introduzido somente após a fala de Simonal, embelezando a introdução da canção e preparando para o início do canto.

Sobre a instrumentação escolhida, ela serve para construir uma atmosfera em que a referência musical predominante é o jazz, além da música caribenha e do rock. O piano, o baixo acústico (“rabecão”) e o naipe de metais são comuns na instrumentação do jazz. A performance dos instrumentistas confirma a recorrência a esse gênero: os momentos de improvisação são uma característica típica do jazz, e a finalização, quando temos uma ênfase dos metais na região de sons mais agudos e em melodia ascendente, é facilmente encontrada nas gravações de jazz do período. A ênfase nesse gênero também está ligada ao próprio estilo vocal desenvolvido ao longo da carreira de Wilson Simonal, que, se distanciando do tipo de performance contida de João Gilberto, procurou “soltar a sua voz volumosa, quebrando o ritmo e recorrendo aos *scats* jazzísticos como um *crooner* de *Big Band*” (ZAN, 1996, p. 158).

Por outro lado, a influência da música latina também está fortemente presente nessa gravação através da percussão, do início ao final, com destaque para o bongô, instrumento de percussão associado ao ritmo caribenho, também presente na gravação feita por Gal Costa, como vimos. A pandeirola, muito usada no rock, é tocada durante toda a execução, ajudando na marcação do ritmo

dançante. Em 23 de outubro de 1968, na edição de no. 7, a revista *Veja*, na sua seção de discos, destacou o sucesso mundial do cantor cego porto-riqueno José Feliciano com a regravação de “Light my fire”, do grupo americano de rock The Doors. A nota exaltava como importante diferencial musical desta canção a orquestração e o acento latino, obtido através do violão em primeiro plano e do uso de bongôs⁴⁵. Cabe ressaltar que essa era uma fórmula de sucesso que já vinha sendo empregada desde a década passada: um bom exemplo é “La Bamba”, originalmente uma canção folclórica mexicana que ganhou sua primeira versão no ritmo de rock em 1958 com Ritchie Valens, jovem americano de ascendência mexicana que incendiou a juventude da época com seu ritmo irresistivelmente dançante (algo também exaltado em Simonal).

Assim, as referências ao jazz e ao ritmo caribenho, recorrente no rock americano, asseguraram à gravação de Simonal uma atmosfera tanto de sofisticação, pela presença do primeiro, como de ritmo dançante e sucesso comercial, graças ao segundo. Em relação à construção de uma atmosfera de uma pretensa sofisticação, a presença do piano é de fundamental importância.

Wisnik (2004b), ao tratar do desenvolvimento das fronteiras simbólicas entre a música erudita e a popular no Brasil através da análise de contos de Machado de Assis, ressalta a importância simbólica do piano na sociedade brasileira, instrumento que, segundo o autor, teria substituído o escravo como mercadoria fetiche no final do Brasil Império, após a abolição da

⁴⁵ Gostaria de enfatizar que os tropicalistas também se utilizavam de elementos da estética musical internacional de sucesso, como o experimentalismo realizado pelos Beatles. No caso do clima latino da gravação de “País Tropical” de Gal Costa, penso que está mais relacionado a um tom de deboche e, ao mesmo tempo, de referência em termos de “latinidade” – propositalmente exagerada -, sem deixar de levar em conta o sucesso do ritmo, uma vez que os tropicalistas não negavam o mercado nem a cultura de massa.

escravatura. Assim, o piano nas casas aristocráticas do Brasil no século XIX seria a mercadoria símbolo de uma cultura superior, branca, que visava se distanciar da cultura popular e “inferior” das ruas, espaço simbólico dos malandros, negros e mulatos, tocadores de violão e cavaquinho. Não coincidentemente, esses instrumentos populares não estão presentes na gravação de Simonal, cuja atmosfera é marcada por um pretense virtuosismo musical, enfatizado pela improvisação dos músicos, pelo “transbordamento” (em oposição à contenção) e embelezamento musical durante toda a canção.

Sem a presença do violão, o piano se torna o instrumento de destaque no quesito harmonia, e, nessa gravação de Simonal, acaba atuando também na linha percussiva, ajudando a fazer a marcação do ritmo dançante. Assim, o que temos é de fato uma substituição instrumental que reflete aspectos antagônicos da sociedade brasileira: a pegada percussiva do samba rock do violão de Jorge Ben, famoso por explorar aspectos rítmicos em seu instrumento de cordas, é substituída pela batida funk do piano aristocrático, agora sob influência da música popular americana.

Quanto à performance vocal de Simonal, ela é feita de maneira firme, com bastante volume e intensidade, explorando as subidas e descidas da melodia, numa performance muito suingada e alegre. Sua voz ganha o primeiro plano da canção até mesmo durante a performance dos *backing vocals* - “em fevereiro (em fevereiro) / tem carnaval (tem carnaval)”. Além de acontecerem em número muito reduzido, se compararmos com a gravação de Jorge Ben, a quase totalidade das intervenções dos *backing vocals* na canção gravada por Simonal ocorre tendo a voz deste em primeiro plano. De maneira geral, a inserção dos

backing vocals numa canção pode ser utilizada para reforçar a voz do cantor solo, enfatizar algum trecho da letra ou criar um clima coletivo, neste caso, de empolgação. Nesta gravação de Simonal, com sua voz em primeiro plano até nos *backing vocals*, o foco da canção o tempo todo fica voltado para a performance do cantor solo.

Não somente os instrumentistas têm o seu momento de improviso. Antes do improviso em torno da subtração da última sílaba (“mó num pa tropi”) – que, aliás, foi uma criação de Jorge Ben -, Wilson Simonal insere dentro de “País tropical” versos de uma outra canção sobre o Flamengo. Nas palavras de Ruy Castro (O Pasquim, 25/09/1969 a 01/10/1969, n. 14, p. 15), ao comentar sobre as homenagens feitas ao Flamengo na música popular, fez um elogio ao cantor, classificando sua performance em “País tropical” como:

Interpretação definitiva de Simonal, que inclui, à guisa de caco, um trecho do chorinho de Pedro Caetano, agora incorporado para sempre à letra: “Eu sou Flamengo / e não desfaço de ninguém / mas em cinco brasileiros / seis fans o Flamengo tem”.

Em sua performance, Simonal exalta dois aspectos abordados na letra de Jorge Ben. O primeiro é a figura feminina - através da inserção da dedicatória “em homenagem à graça, à beleza, o charme e o veneno da mulher brasileira...”. Depois, o Flamengo: não se limitando a exaltar o time apenas com os versos de Jorge Ben, inseriu também o trecho de Pedro Caetano destacado na citação acima.

Cabe aqui um parêntesis sobre a letra de Jorge Ben para “País tropical”. Mulher e futebol são dois temas muito recorrentes na obra desse

compositor. De um total de 11 canções do seu LP *1969*, 5 delas têm em seu próprio título referências a suas “musas inspiradoras”, como ele mesmo costumava e ainda costuma dizer: “Crioula”, “Domingas”, “Cadê Teresa”, “Barbarella”, “Bebete Vãobora”. Além de “País tropical”, Jorge Ben compôs diversas canções falando de futebol, sendo a mais famosa delas “Fio Maravilha”. Jorge Ben disse em entrevista a *O Pasquim*, (n. 14, de 25/09/1969 a 01/10/1969), que era uma pessoa que não bebia, não fumava, e que tinha por único vício gostar de mulher. E futebol, poderíamos acrescentar. Na entrevista de 1969 ele declarou que tinha um fusca 1600 azul, mas que ainda não tinha casa própria. Assim, as referências apresentadas na letra são parte viva do cotidiano de Jorge Ben: sua nega chamada Teresa (que era sua amiga de São Paulo), seu time do coração (flamengo), seu violão e seu fusca. Elementos do cotidiano, mas também elementos de identificação no cenário urbano do jovem brasileiro de então. Sobre a letra de “País tropical”, ela apresenta algo em comum com a temática da Jovem Guarda:

[...] as canções da Jovem Guarda referiam-se sempre a elementos ou situações do cotidiano, tipicamente urbano como o “broto”, o automóvel, o dirigir em disparada, o parar na contramão, etc. De um modo geral, todos eles pareciam girar em torno do automóvel, objeto que, mais que um signo de *status*, se converteu na época num símbolo do Brasil moderno. Dessa forma, a Jovem Guarda, não apenas como movimento musical, mas como um estilo de vida, articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem à condição moderna. (ZAN, 1996, p 173)

Jorge Ben, tendo circulado também pelo grupo de Roberto Carlos, insere essa temática do automóvel em “País tropical”, porém, quando o faz, relata

sua realidade do momento de uma maneira bastante direta e despojada, e, portanto, popular, nesse sentido: “eu tenho um fusca e um violão/ sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa”.

Em contraste, Wilson Simonal, que já vinha gravando muitas de suas composições, demonstrava estar em um patamar diferente de Jorge Ben. No documentário *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009), que apresenta uma síntese do percurso de vida do cantor, com destaque para sua ascensão e queda, em termos de sucesso comercial, artistas e críticos da época apresentam aspectos importantes para compreendermos a figura de Wilson Simonal, a forma como ele se inseriu e era visto no mundo da música de então, bem como os desdobramentos advindos de sua fama.

Tony Tornado: __ O Ronnie Von tinha uma mercedes, o Juca Chaves tinha uma lamborghini countach, e o Simonal tinha três mercedes. Era demais pra um negão.

Nelson Motta: __ E era um cara rico, que ganhava grana, que andava com loiras em seus carrões, e tinha cobertura em Ipanema. Do início dos anos 1960 até a virada pros 70, ele foi numa ascensão vertiginosa, chegando a um ponto de emparelhar com o Roberto Carlos como o artista mais popular do Brasil, ali por volta, em 70 exatamente, que é onde o Brasil é campeão, tricampeão de futebol no México.⁴⁶

De origem humilde, filho de empregada doméstica, quando inserido no mundo da música popular, Simonal conseguiu ir conquistando, ao longo dos anos 1960, um público numeroso, porém o sucesso de “País tropical” foi um momento de grande efervescência em sua carreira.

⁴⁶ SIMONAL *Ninguém sabe o duro que dei*. Direção de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. [S.l.]: Globo Filmes, 2009, documentário.

Como sabemos, 1969 foi o ano que já começou com a prisão e o posterior exílio de Caetano e Gil, fruto da política truculenta ancorada na confiscação dos direitos civis proporcionada pelo AI-5. E, nesse clima de tensão, de perseguição política, a carreira de Wilson Simonal atingiu o seu ponto máximo com a repercussão de “País tropical”. Não coincidentemente, após o IV Festival da Record, de 1968, a canção nacionalista de protesto havia perdido a sua força.

Nesse clima de terror, o “alegria, alegria, alegria” de Simonal ia ao encontro do discurso nacionalista do governo, em especial no momento da Copa do Mundo de 1970, quando esse tom de exaltação da pátria teve o seu auge, com a expressão “Brasil, ame-o ou deixe-o”. “País tropical”, que, conforme exposto anteriormente, apresenta uma paródia na performance de Jorge Ben e um clima caótico na de Gal, na versão de Simonal o que impera é o tom de nacionalismo ufanista. Assim, acabou indo ao encontro do discurso nacionalista do governo ditatorial, o que de certa forma foi parecido com o que ocorreu com “Aquarela do Brasil” durante o Estado Novo de Getúlio Vargas.

Nelson Motta: __ O Simonal tava junto [com a seleção], era uma espécie de cantor oficial da delegação, fazia um imenso sucesso no México também, tanto quanto o Pelé. Diziam que ele ajudava a ditadura porque ele fazia com grande competência divertir as massas. Então, você vai divertir as massas nesse momento, em que as mães estão chorando em casa, que filhos não voltam, que não há liberdade, bom aí é um mundo horroroso, e tu também não poderia fazer nada. O Brasil tava bombando, Os brasileiros estavam orgulhosos de serem brasileiros, e eu acho que a aprovação do governo militar, que era um dos mais truculentos de todos, o governo Médici, era eu acho que enorme. Naquela virada dos anos 70 ali, o Simonal era o som do Brasil grande, do governo militar, triunfante.⁴⁷

⁴⁷ Ibid.

Podemos nos perguntar: em que sentido o “País tropical” de Wilson Simonal representou a ditadura militar triunfante? No contexto histórico da época, 1969 foi um período de mudança, da presidência de Costa e Silva para Emílio Garrastazu Médici (GASPARI, 2002). O governo de Médici foi considerado um dos mais sangrentos de todo o período de ditadura militar. As denúncias de tortura ultrapassavam a marca dos 1.000 casos, a ponto de, em março de 1970, o Papa Paulo VI ter condenado essa prática no Brasil (Ibid.). Além disso, foi com Médici no comando que a guerrilha opositora foi derrotada, com as execuções de Carlos Marighella, em novembro de 1969, Carlos Lamarca, em setembro de 1971, e a desestruturação da guerrilha do Araguaia, em dezembro de 1973 – esta última citada na canção “Que país é este”, de Renato Russo, escrita em 1978, analisada no próximo capítulo.

Em setembro de 1969, um mês depois do lançamento do compacto de Wilson Simonal contendo “País tropical”, foi sequestrado o embaixador norte-americano Charles Elbrick, ação considerada a mais eficaz já empreendida pelas guerrilhas urbanas no Brasil (GASPARI, 2002). Nesse clima de conflito, o ufanismo foi utilizado como uma arma discursiva que encobria esses embates para a maioria da população.

O clima eufórico da Copa do Mundo também foi bastante explorado pelo governo, que exaltava a seleção, conclamando a população a vestir a camisa canarinho, enquanto torturava presos políticos nas celas subterrâneas. Nessas condições de produção, a interpretação de Wilson Simonal entrou em sintonia com o Brasil que os militares procuraram construir e apresentar para o povo naquele momento histórico: um Brasil forte, orgulhoso, que derrotara a Itália por 4 gols a 1,

ganhando a Copa do Mundo. Um Brasil construído sobre os pilares do discurso da exaltação.

Na performance de Simonal não temos nenhum elemento discursivo que possa ser relacionado a uma tentativa de paródia ou deboche da nação, muito menos de questionamento político. Sua vocalização nesta canção é limpa, isenta de “ruídos” que poderiam inserir efeitos de sentido que fossem em outra direção que não a da exaltação de aspectos identitários do brasileiro apresentados na letra. A instrumentação utilizada reforça o ar de sofisticação e bom gosto, em uma atmosfera alegre e sem conflitos. A finalização da canção, com o naipe de metais enfatizando notas na região mais aguda e com melodia ascendente, confirma o clima de euforia da canção. Assim, por todo o exposto, a gravação de Wilson Simonal para “País tropical” se sustenta discursivamente em uma performance ufanista, oportuna para o período, ao contrário do que a afirmação de Chico Anísyo sustenta, preocupado que está em refutar a acusação de que Simonal teria contribuído como delator com a perseguição política realizada pela ditadura.

Sobre a questão da malandragem - relevante para pensarmos Wilson Simonal e também Jorge Ben – é relevante mencionarmos o trabalho de Candido (1970), para quem um dos primeiros referenciais da construção do malandro na sociedade brasileira veio com a personagem Leonardo Filho, do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrito por Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1854. Candido (Ibid.) defende em seu texto que Leonardo Filho foi o primeiro malandro na novelística brasileira, e, destacando sua origem de uma tradição quase folclórica, afirma sua relação com uma atmosfera cômica e popularesca existente em seu tempo no Brasil.

Para Candido, o malandro representado por Leonardo Filho era uma personagem que utilizava da sua inteligência e afetividade para sobreviver na sociedade brasileira. Candido também classifica a sociedade brasileira do período do romance como um mundo sem culpa, livre do peso da moralidade. As personagens, nesse universo amoral, podem ter atitudes dignas e censuráveis, ou seja, nem são boas e nem são más. Um exemplo clássico, citado pelo autor, foi a elevação do malandro como o símbolo nacional realizado no romance *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Essa imagem do malandro sem culpa, às vezes bom e às vezes mal, moldado pela sociedade que o rodeia, nos faz refletir, nessa tese, sobre Jorge Ben e Wilson Simonal.

Como mencionado anteriormente, Jorge Ben transitou pelos principais campos musicais da MPB na década de 1960, e, como um bom malandro, nunca assumiu uma postura ou uma identidade musical fixa, o que lhe permitiu ficar à margem das disputas ideológicas – e muitas vezes comerciais – de diversos músicos do seu tempo.

Simonal, por sua vez, está mais próximo do malandro que transita pelas classes sociais, o malandro romântico e sedutor que, mesmo no mundo burguês, não se desfaz de seus trejeitos e de sua linguagem – e acaba pagando por isso.

Assim como a personagem analisada por Candido, que se utilizava da inteligência e da afetividade para sobreviver no Brasil do século XIX, tanto Jorge Ben quanto Wilson Simonal também procuraram sobreviver no mundo musical intenso da sociedade brasileira da década de 1960. Contudo, o desfecho

da carreira de ambos, trágica para Simonal, e bem sucedida até hoje para Jorge Ben, demonstra que a tolerância com a malandragem na sociedade brasileira também tem o seu limite.

Em relação aos efeitos de sentido nas diferentes performances de “País tropical”, não foi o deboche tropicalista da gravação em disco de Jorge Ben que permaneceu na memória brasileira sobre “País tropical”, com seu canto nasalizado *a la* Chacrinha; nem seu deboche aos políticos populistas ao imitar seus discursos piegas nem a brincadeira com a cuíca – cujo som faz um arremedo da risada do malandro, de modo *gauche*, no tom menor da melodia - fazendo a marcação rítmica do início ao final da canção. Muito menos o Brasil caótico da versão de Gal, Gil e Caetano, com sua performance cuja ênfase recai sobre os aspectos antagônicos que caracterizariam o Brasil para eles, naquele momento: o arcaico e o moderno, convivendo lado a lado, sem atribuição ou hierarquia de valores, da mesma forma que o elemento nacional e o estrangeiro, o regional e o urbano massificado, o politizado e o alienado, etc. O que permaneceu vivo na memória nacional foi, de fato, a versão ufanista de Wilson Simonal.

4. “QUE PAÍS É ESTE”, DE RENATO RUSSO

É freqüente imaginarmos prezar os princípios democráticos e liberais quando, em realidade, lutamos por um personalismo ou contra outro. O inextricável mecanismo político e eleitoral ocupa-se continuamente em velar-nos esse fato. Mas quando as leis acolhedoras do personalismo são resguardadas por uma tradição respeitável ou não foram postas em dúvida, ele aparece livre de disfarces. É notório que, no tempo da nossa monarquia, os jornais e o povo criticavam com muito mais aspereza a Câmara dos Deputados, eleita pelo povo, do que o Senado, cujos membros eram escolhidos pelo imperador. (Sérgio Buarque de Holanda, em Raízes do Brasil, 1995, p. 184)

Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, em 1960, Renato Manfredini Júnior – nacionalmente conhecido como Renato Russo - passou parte significativa de sua vida em Brasília, inaugurada no mesmo ano de seu nascimento. Nesse quesito, não se distinguia da maioria dos jovens da Brasília de então: vindos de muitos lugares do país, por conta de negócios ou trabalho de seus pais, essa geração teve que se acostumar com a cidade recém-inaugurada, a cidade de concreto, em muitos aspectos, árida, hostil e cinzenta, especialmente para o jovem, com suas necessidades específicas de sociabilidade e vida cultural.

Renato passou dois anos de sua infância em Nova York e depois voltou para o Rio, tendo ido morar em Brasília somente aos 13 anos de idade, de onde saiu, dez anos depois, para voltar a sua cidade de origem, desta vez já com sua segunda banda, em busca de sucesso nacional.

Vocalista e letrista da Legião Urbana, banda de rock nacional que se manteve por mais tempo no gosto dos fãs brasileiros, apesar de outros gêneros musicais concorrentes do período – me refiro aqui ao “trio de ferro” axé, pagode e

sertanejo, que conquistou uma parcela do público jovem que até então consumia o rock nacional -, Renato Russo é até hoje considerado pelos fãs e pela mídia, de maneira geral, o principal compositor do desse movimento musical da década de 1980, ao lado de Cazuza. Como compositor, criou várias canções em que questiona o Brasil e os brasileiros, seja de um ponto de vista mais coletivo e político-social ou mais individual, pautado na vivência cotidiana, repleta de conflitos, do jovem urbano. Para compreender melhor muitas de suas composições, no entanto, é preciso nos voltarmos à capital do Brasil, sua constituição enquanto centro de poder e símbolo de um determinado projeto político e de governo, uma vez que sua vivência nessa cidade faz parte das condições de produção de suas canções, sobretudo das iniciais, incluindo a canção do *corpus* desta pesquisa.

“Que país é este”, uma das canções mais famosas de Renato Russo, foi composta em 1978, quando ele pertencia à banda *punk* Aborto Elétrico, em Brasília. Mesmo depois da dissolução da banda, essa canção continuou sendo apresentada pelo compositor, desta vez nos shows de sua segunda banda, a Legião Urbana (formada em 1983), em diversas cidades do país. É importante ressaltar que, além de ter feito muito sucesso nos shows mesmo antes de ser gravada em disco (o que só viria a acontecer em 1987), “Que país é este” foi uma das primeiras canções importantes (senão a primeira) da chamada “linha politizada” do rock brasileiro (SANTA FÉ JR., 2005).

O líder da Legião Urbana, que tinha forte influência dos Beatles e do punk rock, afirmou, no encarte do terceiro LP, que não pretendia gravar esta canção, porque tinha a esperança de que o Brasil melhorasse e que ela se

desatualizasse, perdendo sua razão de ser. Entretanto, mesmo após mais de trinta anos de sua composição e quase vinte e cinco anos de sua gravação em disco, ela ainda nos soa atual. A recusa de Renato Russo também tinha uma motivação artística, pois, pressão da gravadora à parte, queria apresentar um material novo, com outras questões, mais atuais, e não utilizar um repertório já datado, com um tom tipicamente adolescente nas letras.

Segundo Santa Fé Jr. (Ibid.), a gravação de “Que país é este” e de canções antigas de Renato Russo, provenientes de sua época punk em Brasília, teria acontecido em função da necessidade de ter repertório suficiente para gravar o terceiro disco da banda. Assim, o LP “*Que país é este*” 1978/1987 foi gravado em resposta à pressão da gravadora EMI, que não queria que o ano de 1987 terminasse sem ter nas lojas mais um disco da banda. A empresa pretendia, com esse lançamento, aproveitar as vendas das festas de fim de ano, uma excelente oportunidade de vendas da sua banda contratada que já estava consagrada nacionalmente como sucesso de público pela repercussão de várias canções de seus dois discos anteriores, grandes sucessos no mercado fonográfico da época.

A ênfase empregada na periodização expressa no próprio título do álbum (“*Que país é este*” 1978/1987) funciona como uma explicação – que soa, ao mesmo tempo, quase que como um pedido de desculpas - para o conteúdo do álbum, com canções com um tom reconhecido pelo próprio Renato Russo como adolescente, fruto de seu trabalho de composição antes da Legião Urbana. Nesse sentido, tal álbum representou uma quebra no desenvolvimento da obra do compositor. Num momento em que havia fortes pressões para um novo álbum e, talvez por isso mesmo, um bloqueio criativo e dificuldade grande em produzir

material novo, a utilização desse material datado, que fazia parte de uma outra fase, uma outra história, levou Renato a sentir a necessidade de justificar ao público e à crítica esse retorno ao passado, conforme vemos no texto produzido por ele para o encarte do álbum:

Este é um registro da maior parte das canções do Legião Urbana nunca antes lançadas em disco, mas já conhecidas através de apresentações ao vivo e gravações pirata. São nove canções, em versão original de estúdio, que hoje soariam deslocadas, por tudo que passamos juntos, de dois anos para cá. Não há mais inocência e vai-se longe o tempo onde “Que País É Este” era um perigoso grito de rebeldia (1978): hoje resta a lembrança nostálgica de um tempo que dificilmente vai voltar. [...]. Nosso país iria crescer e mudar para melhor e todos acreditaram. Até aí morreu o Neves (trocadilho imperdoável, mas necessário) e cantar que “temos todo o tempo do mundo”, porque “somos tão jovens” lembra um tempo distante, um tempo perdido mesmo. Muito mais ainda o inconformismo juvenil, por pura diversão, das canções do grupo Aborto Elétrico, origem de parte de nosso repertório inicial da Legião Urbana, isto há quase cinco anos depois. As letras destas nove canções refletem uma ingenuidade adolescente mas só por terem sido escritas há quase nove anos atrás. A temática continua atual, às vezes até demais. “Nas favelas, no Senado, sujeira pra todo lado” é de certa forma adolescente e ingênuo mas, depois de uma letra como “Índios”, que trata do mesmo assunto, poderia ser até a mesma música, para onde ir? Há uma diferença de sete anos entre as duas e o que mudou? Parece até que queremos “vender todas as almas dos nossos índios num leilão” ainda, do jeito que as coisas vão.

Nas colocações do compositor está presente o desconforto tanto com o país – “e o que mudou?” – como com o fato de estarem gravando canções com “ingenuidade adolescente”, num momento em que o desejo era seguir em frente, e não voltar-se para trás, ainda mais por uma motivação comercial – gravar mais um disco para vender no natal. No entanto, Renato tenta buscar uma justificativa para esse álbum, e a encontra na situação política da nação. O compositor enfatiza a atualidade da temática das canções, uma vez que o país,

ainda que tenha passado pelo processo de abertura política e redemocratização, continua o mesmo, sem rupturas, com continuidade. E não apenas isso: o próprio povo continua o mesmo, querendo “vender todas as almas dos nossos índios num leilão” – atitude que seria condizente com o *homem cordial*.

É fundamental aqui enfatizar a relação da canção “Que país é este” com Brasília – que, além de ser centro do poder, possui uma simbologia intensa, que mexe não apenas com nós brasileiros, mas com os estrangeiros dos quatro cantos do mundo que a visitam -, assim como acontece com as outras canções produzidas na época do Aborto Elétrico. Em entrevistas, Renato Russo procurou colocar uma ênfase nessa ligação: “[...] A música que está tocando nas rádios, que está em primeiro lugar [a canção “Faroeste Caboclo”], fala de Planaltina, Taguatinga, fala de tudo. ‘Que país é este’ tem o prisma de Brasília” (MARCELO, 2009, p.370).

Como uma pessoa que veio de fora, um *outsider*, Renato Russo percebeu as diversas contradições de Brasília, mas ao mesmo tempo deixou transparecer um olhar multifacetado e, por vezes, conflituoso sobre a capital federal: afinal não era apenas um *outsider*, mas também, ao mesmo tempo, um adolescente que estava se desenvolvendo e tendo uma vivência em Brasília. Em diversas entrevistas, comentou os aspectos negativos e positivos de ter crescido na capital federal, muitas vezes de forma contraditória, se compararmos as colocações. Porém, se em suas entrevistas e declarações não encontramos uma coerência de pensamento sobre Brasília, em suas canções, por outro lado, temos uma ênfase nos aspectos negativos da capital federal, em todos os níveis: político, histórico, cultural, social.

Entendo que as canções de Renato Russo são as melhores fontes para analisarmos seu posicionamento político e artístico, pois, foi na seleção dos temas e das palavras, e na construção do discurso verbal e musical que ele mais teve liberdade de expressão. Numa época em que ainda não havia o furor atual dos *paparazzi*, Renato Russo, na posição de líder da Legião Urbana e de ídolo da juventude da época, sempre procurou não abrir mão de suas crenças, sem se expor demasiadamente: restringiu ao máximo a presença da banda na mídia, especialmente em programas de televisão como os da Xuxa, Gugu e Faustão, muito freqüentados por bandas do rock nacional na década de 1980. Além disso, a Legião Urbana foi uma das poucas, senão a única, a se recusar a participar de megaeventos por não concordar com sua veiculação junto a certos produtos. Um exemplo disso foi a sua ausência nas várias edições do Hollywood Rock, festival patrocinado pela empresa Souza Cruz, fabricante, entre outros, do cigarro Hollywood⁴⁸.

Além disso, o vocalista da Legião Urbana tinha muito receio de que suas declarações na mídia influenciassem negativamente os fãs, em especial no tocante a assuntos delicados, como, por exemplo, o uso de drogas e o homossexualismo, que ainda era um forte tabu na época. No entanto, o que ele claramente procurou evitar abordar nas entrevistas acabou se fazendo presente nas suas canções – veículo que, pelo menos no século XX, teve grande poder de

⁴⁸ Algumas bandas brasileiras dessa época que não hesitaram em participar desse festival foram: Os Paralamas do Sucesso, Titãs, Engenheiros do Hawaii, Barão Vermelho e Ultrage a Rigor. Houve dois casos de bandas americanas – o Nirvana, em 1993, e o Smashing Pumpkins, em 1996 – que se revoltaram quando chegaram ao Brasil e souberam que o festival do qual teriam que participar, por força de contrato, era patrocinado pela empresa de cigarros.

influência entre os jovens⁴⁹, talvez tanto quanto ou até mais do que as declarações realizadas na imprensa por seus ídolos.

Como compositor e músico, Renato Russo construiu um discurso crítico que é retomado e reconstruído ao longo de diversas canções de sua obra, tendo obtido grande repercussão entre os jovens brasileiros – a ponto de o nome da banda ser alvo de um trocadilho na mídia: “Religião Urbana” (Cf. DAPIEVE, 2006). Esse comprometimento no fazer artístico é um dos elementos que atestam o seu diferencial em relação a outros artistas de sua geração e que, pelo menos em parte, explica também a longevidade musical da Legião Urbana até a atualidade.

4.1 Contexto Histórico, Político e Musical de “Que País É Este”

A década de 1970 representou o início do declínio da ditadura militar no Brasil e a construção de uma democracia nova, que havia sido aniquilada em 1964, se tornava um ideal a ser alcançado a cada dia. Ao contrário dos regimes ditatoriais de muitos países da América Latina, no Brasil, o fim da era dos “presidentes gerais” foi orquestrado por membros da elite política e por integrantes da própria ditadura militar.

Há razões que sustentam a afirmação de que uma parcela da cúpula militar brasileira não tinha mais motivação de fechar o caminho da democracia. A ameaça do comunismo no Brasil, de 1970 em diante, praticamente deixou de ser

⁴⁹ Essa influência não se limitou ao nosso país, nem à geração da década de 1980: conheço jovens do Paraguai que se dedicaram ao aprendizado da língua brasileira por causa das letras da Legião Urbana, cujo trabalho conheceram, em geral, por meio de seus pais.

realidade e se reduziu ao clássico fantasma da introdução do *Manifesto do Partido Comunista*. Isso foi possível por meio da violenta repressão realizada pelo governo de Emílio Garrastazu Médici, que governou de outubro de 1969 a março de 1974. Médici foi uma figura central no extermínio do movimento de luta armada, e, como demonstra Skidmore (1988, p.181), a tortura nesse período atingiu níveis elevados:

Em resumo, o governo brasileiro estava agora, em meados de 1969, usando todos os meios (tortura de crianças na presença de pais e estupro de uma mulher por verdadeira quadrilha diante do seu marido foram documentados) para obter informações necessárias ao extermínio da ameaça guerrilheira. As torturas dos suspeitos às vezes duravam até dois meses, mesmo quando os inquisidores já haviam perdido a esperança de extrair a mínima informação. A tortura transformara-se em horrível ritual, num ataque calculado à alma e ao corpo. [...] Tornara-se um instrumento de controle social.

Os maiores símbolos da luta armada foram derrotados no governo Médici: Carlos Mariguella foi alvejado em uma emboscada em novembro de 1969, apenas um mês depois da posse de Médici; Carlos Lamarca foi morto em setembro de 1971; e em dezembro de 1973 foi desmantelada a guerrilha do Araguaia.

Se, no campo social, a ameaça comunista já estava aniquilada, no campo econômico, o Brasil dos militares começava a enfrentar diversas crises. Segundo Francisco de Oliveira (1978, p.133), a ditadura teve de lidar com um excessivo peso dos interesses estrangeiros e de uma intensa concentração e centralização de capital, que em sua opinião, tornou o Brasil praticamente ingovernável mesmo para os interesses da classe dominante. A “crise do petróleo”

de 1973 acentuou ainda mais essa economia frágil, que resultou no começo de uma grande recessão que explodiria no começo da década de 1980. Seguindo esse mesmo processo, a política do “milagre brasileiro” também não estava mais conseguindo sustentar o discurso do crescimento econômico e de benefícios sociais, e o aumento da pobreza, da inflação e da concentração de renda já não podia mais ser camuflado pelo governo militar.

O discurso do Brasil como o “país do futuro” foi embalado pelo mundial de futebol da Copa, realizada no México, em 1970. A seleção brasileira, que tinha Pelé no auge da carreira, ganhou a competição, se consagrou tricampeã com quatro gols numa final disputada contra sua arquirrival, a Itália. O resultado do jogo foi 4 x 1 para o Brasil, o que confirmou o palpite de Médici de que o Brasil derrotaria a Itália e se sagraria campeão. Vale ressaltar que o futebol foi bastante utilizado por este presidente general como uma arma de propaganda política e ufanista de legitimação do seu governo. Contudo, essa situação de entusiasmo nacionalista não se manteve e os gols de Pelé acabaram dando lugar à dura realidade de sobrevivência do cotidiano do brasileiro.

Após a saída de Médici do poder, em 1974, toma posse o general Ernesto Geisel. Em discurso realizado em agosto daquele ano, Geisel anunciou a abertura à democracia de maneira “lenta, gradativa e segura”. Contudo, como demonstra Gaspari (2003), não havia um consenso dentro do exército em realizar um retorno à democracia. Tal tese também foi defendida por Cruz e Matins (2008), ao afirmar que a ditadura brasileira se caracterizou por uma mutabilidade que permitiu sua manutenção no poder.

Podemos afirmar que a ditadura brasileira teve características importantes que a diferenciam de diversos regimes ditatoriais do mundo, incluindo aqueles dos países da América Latina no período em questão. Aquino (2000) enfatiza o aspecto ambíguo do regime e destaca algumas de suas características mais marcantes. O primeiro seria o “aspecto ambíguo de construção de um regime autoritário, sempre caracterizado, por seus dirigentes em suas proclamações públicas, como dotado de caráter democrático” (Ibid., p. 272). Outra distinção foi a manutenção de uma alternância de generais no poder (Castelo Branco, 1966-1967; Costa e Silva, 1967-1969; Médici, 1969-1974; Ernesto Geisel, 1974-1979; e João Baptista Figueiredo, 1979-1985) – que Aquino denomina de “rodízio presidencial” - o que impediu a consolidação de um regime ditatorial de caráter personalista, vinculado a apenas uma pessoa, característica comum de diversos regimes ditatoriais do mundo, incluindo países da América Latina, seja no período em questão, seja em outros momentos históricos.

Porém, com a economia estagnada e a falácia do discurso militar de desenvolvimento e progresso, a oposição, representada pelo Partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB), conseguiu eleger seus candidatos em eleições livres para senadores, deputados e vereadores, realizadas em 1974. O estopim para a crise de legitimidade do governo dos presidentes militares ocorreu em 1975, quando o jornalista da TV cultura de São Paulo Vladimir Herzog foi morto nas dependências do II Exército. Em 1976, o operário metalúrgico Manuel Fiel Filho também foi morto. A onda crescente de indignação de diversos setores da sociedade civil, provocada por essas mortes, foi tão intensa que Geisel decidiu afastar o comandante do II Exército, Ednardo D’Avilla Melo. Em outubro de 1978,

o presidente extinguiu o AI-5 e os demais atos institucionais criados pela ditadura militar.

Foi nesse ambiente de incertezas quanto ao futuro e de crise econômica que Renato Russo compôs “Que país é este”. Uma afirmação incisiva, que para os ouvintes mais parecia uma pergunta – o que também era possível -, e cuja resposta poucos tinham condições de enunciar.

João Baptista Figueiredo substituiu Médici em 1979, com o compromisso de realizar a abertura democrática. Regulamentada no ano anterior, a Lei da Anistia possibilitou a volta de diversos brasileiros que estavam exilados e a restituição dos direitos políticos para os que foram cassados. Se esses foram aspectos positivos da lei, o negativo seria a sua contrapartida: os responsáveis pela tortura na ditadura não seriam julgados pelas suas ações, ou seja, a anistia política seria para ambos os lados, torturados e torturadores, censurados e censores. Contudo, o processo de abertura democrática no Brasil não foi um acontecimento *sui generis*. Para Silva (2003, p. 246), esse apelo à democracia no Brasil estava alinhado com os acontecimentos contemporâneos de outros países da América Latina:

O final dos anos 1970 e a década de 1980 assistiram, por toda a América Latina, a um intenso movimento de redemocratização, com a substituição das ditaduras militares que desde várias décadas dominavam o panorama político continental, não sendo o Brasil um caso único ou modelar do processo de transição democrática, embora, é claro, guarde, [...] inúmeras especificidades.

A crise econômica estava alimentada pela tríade dívida externa, inflação e desemprego. Eram resultados tardios do “milagre econômico” da política dos presidentes militares. Só para ilustrar esse quadro, em 1978, a dívida externa do Brasil atingiu o patamar de 43,5 bilhões de dólares, ao passo que no ano anterior, a dívida estava no valor de 32 bilhões de dólares (PRADO & EARP, 2003, p.223).

Com a diminuição da repressão militar, houve uma eclosão de greves. Dessas paralisações, a mais emblemática foi protagonizada pelos metalúrgicos do ABC, liderada por Luís Inácio Lula da Silva (CAPISTRANO FILHO, 1986). Por mais que os fuzis de 1964 ainda estivessem no horizonte, mudanças também começavam a tomar forma na sociedade brasileira.

Foi nesse período que surgiram as primeiras bandas do que viria a ser denominado de rock nacional dos anos 1980, entre elas, Os Paralamas do Sucesso, formada no Estado do Rio de Janeiro, e Aborto Elétrico, que viria a se dissolver e ter os três de seus últimos integrantes divididos em suas novas bandas: Legião Urbana (de Renato Russo) e Capital Inicial (dos irmãos Fê e Flávio Lemos).

Apesar da importância de Brasília na presente pesquisa, outras cidades também foram palco para o surgimento de outras bandas do rock nacional. Do Rio de Janeiro, tiveram destaque as bandas Barão Vermelho, Blitz, Biquíni Cavado e Kid Abelha, e os cantores Lobão, Lulu Santos, Ritchie e Cazuza; de São Paulo, Ira!, RPM, Titãs e Ultraje a Rigor; de Porto Alegre, Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós; de Salvador, Camisa de Vênus (ENCARNAÇÃO, 2009, p.53). Ao pesquisar a história social das principais bandas

e cantores de rock da década de 1980, Encarnação (Ibid. p.39) os dividiu em dois segmentos sociais:

[...] um, majoritário, composto por filhos de famílias de classe média alta e urbana, geralmente ligadas a setores administrativos oficiais ou da iniciativa privada, e outro, menor, integrado por filhos de núcleos familiares de classe média baixa e urbana, ligado a setores de prestação de serviços e cargos subalternos no funcionalismo público.

No caso dos roqueiros de Brasília, a maioria dos componentes das bandas que fizeram parte do *mainstream* do rock nacional dos anos 1980 pertencia ao primeiro grupo, porém com uma subdivisão nesse mesmo grupo. Como exemplo, o autor (Ibid., p.41) retomou as memórias de Loro Jones e Fê Lemos, do Capital Inicial, que recordaram um incidente que aconteceu numa festa *punk*, a famigerada Rockonha – citada na letra de “Faroeste Caboclo”, de Renato Russo –, que aconteceu na cidade satélite de Sobradinho. Acionada, a polícia chegou e separou quem era filho de militar, diplomata, político ou funcionário público de um lado, e o restante de outro.

Outra memória de Herbert Vianna também é importante para compreender a importância do *capital social* – termo bourdieuriano, utilizado por Encarnação em seu estudo – para balizar esse privilégio dos roqueiros de Brasília. Nas palavras do próprio Herbert Vianna (apud ENCARNAÇÃO, 2009, p. 41), líder do Paralamas do Sucesso:

Todo mundo é filho de alguém, todo mundo tem um pezinho no Poder, a garotada vai crescendo, aos 15 anos pega de carro (*sic*), vai preso, o pai vai lá e solta. [...] Tem festas lá que são

interrompidas pela polícia que leva ônibus para carregar a garotada para o distrito, tudo filho de militar, diplomata, político, não dá em nada e tudo se repete.

Contudo, há outro ponto importante envolvido nesse privilégio social. A maioria desses jovens roqueiros teve a oportunidade de viajar ou morar no exterior, o que fez com que eles tivessem contato com a cena de *rock* tanto nos EUA como da Inglaterra. Para Encarnação (Ibid., p. 49), tal experiência teria sido fundamental na formação desses roqueiros,

[...] pois os futuros roqueiros brasileiros dos anos 80 dispunham de capital cultural próprios e de capital econômico familiar que lhes serviam de recursos para mantê-los antenados com as tendências do universo do rock internacional, como viagens ao exterior, aquisição e consumo de discos e revistas importadas. Discografia e publicação que nem todos os futuros roqueiros dos anos 80 tinham acesso ou habilidades para consumi-las.

Renato Russo também bebia dessa fonte, e o estilo agressivo e contestador da música *punk*, num primeiro momento, foi uma importante válvula de escape para seus incômodos em relação à vida social e política de Brasília, em específico, e do Brasil, de maneira geral, fonte de suas angústias pessoais. A influência do Sex Pistols foi tão importante para Renato que, após a morte de Sid Vicious, em 2 de fevereiro de 1979, ele escreveu uma carta à revista *Melody Maker*, relatando sua tristeza e sua revolta por estar longe de tudo, sem acesso a informações que considerava cruciais – ficou revoltado por receber a notícia da morte de seu ídolo com uma semana de atraso. Além disso, sua banda Aborto Elétrico compôs a canção “Anjos mortos” em homenagem ao *punk rocker* inglês.

Após desentendimentos entre Renato Russo e o baterista Fê Lemos, o Aborto Elétrico acabou na virada de 1981 para 1982. Renato, então, assumindo a alcunha de “Trovador Solitário”, tocava nos intervalos de shows das bandas locais, se apresentando apenas com seu violão e sua voz, claramente influenciado por Bob Dylan. De acordo com Dapieve (1995, p.131), por conta do lançamento do primeiro compacto dos Paralamas do Sucesso, Renato se sentiu empolgado e retomou seu projeto de ter sua própria banda, dando fim ao seu período de Trovador Solitário. Era esse o início da formação da banda de rock nacional de maior destaque mercadológico no período, a Legião Urbana.

A banda passou por muitos percalços até definir uma formação fixa, com Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e, por um período relativamente curto (do primeiro ao terceiro LP), Renato Rocha. A Legião Urbana surgiria na capital nacional que, apesar da abertura democrática, ainda tinha os ares dos *anos de chumbos* que se arrastavam e pareciam não querer terminar.

No início da década de 1980, foi forte o apelo popular para eleições diretas para presidente – a última tinha ocorrido em 1960. Em 1982 foram realizadas eleições diretas para os governadores dos estados brasileiros, algo que não acontecia desde 1965, sendo que o entusiasmo desse processo culminou com a campanha pelas Diretas Já, em 1984. Nesse clima de luta pelo processo democrático, o senador do PMDB Dante de Oliveira propôs uma ementa defendendo as eleições presidenciais diretas.

Apesar de todo o clamor popular nas concentrações de manifestação, em diversas capitais brasileiras, em prol de sua aprovação, a Ementa Dante de Oliveira não conseguiu ser aprovada na Câmara Federal, em

uma votação marcada pela tensão. A instabilidade política foi se acentuando e depois de muitos debates, o quadro sucessório ficou polarizado pelas candidaturas de Paulo Maluf - representante da situação - e do governador de Minas Gerais, Tancredo Neves – que conseguiu articular uma complexa aliança política que envolvia representantes da sociedade civil e militares descontentes com a continuidade da ditadura militar.

Realizada em 15 de janeiro de 1985 de maneira indireta, pelo Colégio Eleitoral, Tancredo Neves ganhou a eleição. Contudo, apesar de figurar no hall dos presidentes brasileiros, acabou não governando efetivamente como o primeiro presidente da pós-ditadura brasileira, pois faleceu em 21 de abril de 1985, antes de tomar posse. Em seu lugar, entrou José Sarney, seu vice, que governou até 1989. Sua entrada no poder marcou o início da Nova República. Segundo Koutizii (1986, p.5):

A Nova República é o que veio depois da luta, depois da ditadura militar, e principalmente depois dos acordos políticos que condicionaram a transição [...] O povo retomou o seu hino, sua bandeira, sua vontade de sonhar. A televisão glamourizou tudo isso e repetiu sem cessar a boa-nova, até convencer a quase todos que tudo ia dar certo. Não deu. Ao menos, não tudo, na verdade muito pouco.

Foi na Nova República que o rock nacional se consolidou junto à Indústria Cultural. As incertezas continuavam nessa nova fase que se iniciava no Brasil, com a tão sonhada e almejada democracia. A MPB do violão dava lugar agora ao rock nacional das guitarras, baixos, baterias e, por vezes, teclados. Mesmo assim, com o Brasil democrático, com a liberdade de expressão, os jovens

pareciam sem rumo, nesta que ficou conhecida como a década perdida. E a afirmação feita por Renato Russo em 1978, entendida como questionamento, continuava: “Que país é este”. Para quem imaginava que esta era uma pergunta, qual resposta poderia ser dada?

4.2 Três Gravações de “Que País É Este”

Na sequência, apresento as análises realizadas das três gravações selecionadas para o *corpus* da presente pesquisa: a primeira versão em disco, feita pela Legião Urbana em 1987, e as duas versões originalmente lançadas em DVD pelas bandas Os Paralamas do Sucesso e Capital Inicial, respectivamente em 1999 e 2005.

No primeiro caso, é analisado o fonograma, e, nos dois últimos, tanto elementos da performance musical quanto da performance visual, uma vez que consistem de vídeos musicais feitos para serem não só ouvidos, mas, talvez principalmente, para serem vistos também.

4.2.1 “Que País É Este”, pela banda Legião Urbana

Se “Que país é este” possui o prisma de Brasília, conforme Renato Russo declarou, como a capital federal e, conseqüentemente, o Brasil estão representados no interior dessa canção?

De início, é importante destacar que a expressão “Que país é este”, em voga na década de 1970, é de autoria de Francelino Pereira dos Santos,

presidente da Arena, partido que representava a ala militar no período da ditadura, durante a gestão de Ernesto Geisel. A frase foi proferida em 1976 na câmara de vereadores de São Paulo, quando Francelino Pereira afirmou enfaticamente, diante dos políticos paulistas que duvidavam do retorno à democracia, “Que país é este!”, assegurando que o presidente Geisel cumpriria o compromisso de iniciar o processo de abertura democrática. A revista *Veja*, em sua edição comemorativa de setembro de 2008⁵⁰, destaca, como curiosidade histórica, que, não obstante o autor da frase ser de direita, ela acabou se tornando uma espécie de *slogan* da esquerda.⁵¹

A gravação apresentada no disco *Que país é este 1978/1987* é a primeira faixa do lado 1, e foi feita com a seguinte instrumentação: voz, violão elétrico, duas guitarras, baixo e bateria. O tempo de duração é de exatos três minutos, que é a duração padronizada pela indústria fonográfica, primeiramente por motivos técnicos, e que depois permaneceu por interesses mercadológicos.

“Que país é este” se inicia com a bateria, que dá a pegada, a levada da canção, e sua entrada é feita de maneira crescente. A dinâmica vai aumentando e explode com a entrada de todos os componentes da bateria, no final do quarto compasso e início do quinto. Ao longo de toda a canção a bateria é responsável pela marcação do “ritmo tribal”, na expressão usada por Renato Russo. O andamento é de 68 pulsos por minuto, não sendo, portanto, uma canção

⁵⁰ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especiais/veja_40anos/sumario.html>.

⁵¹ A Revista *Veja* apresentou essa frase em sua edição comemorativa – aos 40 anos da publicação - na sua tradicional seção de frases, na qual apresenta as mais comentadas, engraçadas e/ou polêmicas frases da semana. Para essa edição, foram selecionadas frases de quatro décadas de publicação de *Veja* que retratam acontecimentos históricos e opiniões sobre o Brasil e o povo brasileiro. A escolha da frase “Que país é este?” atesta não apenas sua importância e ampla divulgação na década de 1970, mas também a possibilidade de sua enunciação até os dias de hoje, ainda que com outras condições de produção e outros efeitos de sentido.

acelerada: sua marca registrada é fruto do peso empregado na execução dos instrumentos.

Trata-se de um *rock* com influências do *punk rock*, especialmente por ter apenas três acordes e também pela rebeldia típica desse tipo de música, o que inclui o vocal agressivo. No entanto, não se limita ao *punk rock*, o que podemos constatar especialmente pela presença do violão, que não é típico desse estilo musical. Esse instrumento de cordas remete à fase em que Renato Russo ficou conhecido como “o trovador solitário” - entre 1982 e 1983, após ter saído do Aborto Elétrico e pouco antes de ter formado a Legião Urbana -, quando se apresentava sozinho, tocando violão e cantando suas canções nos intervalos de shows de bandas em Brasília. Tal formato musical de apresentação de canções a um público – com voz e violão – não coincidentemente nos remete à imagem dos artistas da MPB engajada que se apresentavam nos festivais de música dos anos 1960, além de ser uma referência direta à figura de Bob Dylan, que Renato Russo, tomando-o como modelo de músico e letrista bem sucedido, sempre fez questão de apontar como uma de suas maiores influências musicais.

Voltando à gravação, o tema do violão é responsável por introduzir o canto da primeira e da segunda estrofe, e que, na última estrofe, faz parte do acompanhamento musical ao canto. Assim como em “Faroeste caboclo”, temos em “Que país é este” a execução de arpejos no violão – isto é, quando as notas de um determinado acorde são tocadas individualmente, dando o efeito conhecido popularmente como “dedilhado” -, o que remete à música brasileira. Esse fato aponta para o caráter híbrido da Legião Urbana, que misturava em suas canções elementos do rock e também da música brasileira, apesar de sua atitude jovem -

rebelde e urbana - ocultar, até certo ponto, essa mistura. Tal silenciamento era necessário na época, tanto por questões identitárias quanto mercadológicas, uma vez que o rock nacional dos anos 1980 floresceu graças à sua postura de oposição em relação à antiga geração da MPB, que não havia sido renovada desde a década de 1960⁵² (GROPPO, 1996).

Para deixar a canção de Renato Russo com uma execução mais dinâmica e diversificada, mesmo tendo apenas três acordes, são inseridas variações na guitarra, além dos, já citados, arpejos executados ao violão. Nessa gravação, as principais formas de variação na execução musical da guitarra ocorrem por meio de distorção do som (através de alavanca na guitarra ou pedal de distorção), de *delay* (efeito de prolongamento do som, realizado por meio de um pedal conhecido por esse mesmo nome), e da alternância entre acordes abertos e acordes fechados (ou “abafados”). Estes são realizados por meio da técnica para a mão direita conhecida como “palm muting”: a parte inferior lateral da palma da mão (“palm”) bate nas cordas durante ou após estas serem tocadas, promovendo um efeito de abafamento ou emudecimento (“muting”) do som. Em “Que país é este”, o conjunto total dessas variações, acrescidas ao peso da bateria, contribui para a construção de uma atmosfera rebelde e agressiva, no plano musical. Vejamos agora a letra da canção.

A performance vocal tem início no final do quarto compasso e início do quinto, com a emissão de sons sibilantes e gritos, com repetições imitando ecos. A impostação de voz, ao longo de toda a canção, é firme.

⁵² A famosa frase, proferida nos anos 1980 pelo vocalista Clemente, vocalista e guitarrista da banda punk paulista Os Inocentes, ilustra bem essa disputa de gerações artísticas de então: “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”.

Tendo como ponto de partida uma colocação atemporal, sem a presença de um sintagma verbal (“Nas favelas, no senado, sujeira pra todo lado”), no primeiro verso da canção Renato Russo parte de Brasília para compor um cenário nacional em que a falta de ética, a corrupção e a violência imperam. Se por um lado, a afirmação é atemporal, por outro, o cenário é bem definido, não apenas espacialmente, mas, principalmente, em termos simbólicos: nas favelas, no senado.

Antes da experiência que tive em Brasília, entendia que o termo “favelas” na canção de Renato Russo remetia em especial às áreas periféricas do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Porém, após entrar em contato com a estrutura arquitetônica da capital e a história de sua construção e posterior ocupação, é relevante afirmar que, no momento em que essa canção foi composta (1978), o termo “favela” era utilizado para designar determinadas regiões periféricas instaladas *dentro* do Plano Piloto de Brasília, o qual corresponderia ao centro da capital (MATOS, 2010).

Na capital federal, o termo “favela” entrou em desuso nas últimas duas décadas, uma vez que foi totalmente substituído por outros dois: “entorno” ou “cidades satélites”, redistribuição semântica que, de certa forma, ajuda a mascarar as disparidades sociais na ocupação espacial da cidade, fruto da desigualdade enorme na distribuição de renda.

Ainda assim, numa verdadeira afronta ao projeto modernista da “capital da esperança”, próximo à residência do presidente do Brasil, o Palácio da Alvorada, existe até hoje uma área remanescente de uma favela: a chamada Vila Planalto, um amontoado de construções que vão desde casas muito simples

típicas de periferia (muitas feitas em substituição aos antigos barracos) a pequenas chácaras de classe média, todas fruto de invasão.

Sobre a estrutura da letra de “Que país é este”, esta é composta por três estrofes, cada uma seguida do refrão, constituído pela repetição de apenas um verso – “Que país é este”.

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este (3x)

Logo na primeira estrofe temos uma afirmação problemática: “ninguém respeita a Constituição”. Na época em que a canção foi composta (1978) e também quando o disco foi lançado (1987), a constituição em vigor era a de 1967, aprovada durante a ditadura militar. Temos aqui uma colocação supostamente contraditória: a constituição, mesmo de natureza autoritária, é evocada como um documento a ser respeitado, mas que não se respeita.

Villa (2001, p. 96), em seu estudo sobre as constituições brasileiras, afirma que Castelo Branco convocou o congresso para, no período exíguo de 12 de dezembro de 1966 a 24 de janeiro de 1967, “apreciar o projeto de Constituição enviado pelo Executivo”. Na justificativa enviada ao congresso, o ministro da Justiça alertava que:

[...] “a revolução não se faz somente para extirpar da Carta Magna preceitos que, no curso do tempo, se tornaram obsoletos; tinha de inovar e o fez através de Atos e Emendas Constitucionais, com o

objetivo de consolidar a democracia e o sistema presidencial de governo”. (VIANA FILHO apud VILLA, 2001, p. 96-97).

O trabalho de Villa (2001) analisa as várias emendas e atos institucionais que acabaram por suspender boa parte dos artigos da própria constituição feita pelos militares. A mesma vigorou apenas durante cerca de 20 meses, pois foi deixada de lado, em boa parte, pelos militares - ação que tem como marco a edição do Ato Institucional nº 5, principalmente, além dos diversos outros que o seguiram (Ibid.).

Na letra da canção de Renato Russo, o vocábulo *constituição* pode ser entendido de diferentes maneiras. Considerando o fato de que os militares não respeitaram boa parte de sua própria constituição – que, “democrática demais” até, acabou se mostrando inadequada e insuficiente para o regime arbitrário estabelecido -, evocar esse documento pode ser uma forma não de questionar a constituição do regime militar, mas de questionar os inúmeros atos institucionais que, a partir especialmente do AI5 em 1968 – um divisor de águas -, legitimaram a instauração da fase mais violenta da ditadura, pautada pela truculência e tortura empregada aos opositores do regime, efetivos ou em potencial.

Além dessa leitura, *constituição* na letra pode se referir exclusivamente aos aspectos positivos de um conjunto imaginário de direitos e deveres de todos que vivem em sociedade. Além disso, na condição de símbolo da democracia política, a constituição é o documento material central regulador da vida política dos cidadãos e, nesse sentido, se ninguém a respeita, a

impessoalidade no convívio social político dos indivíduos pertencentes a esse Estado, necessária à concretização desse regime, não é possível.

No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Geraes e no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão

Que país é este (4x)

Na segunda estrofe, temos a referência não apenas a diversas regiões violentas do Brasil, mas, sobretudo, a fatos históricos envolvendo repressão. Como exemplo, temos a referência à guerrilha do Araguaia, exterminada pela ditadura militar, e a Baixada Fluminense, que até os dias de hoje apresenta elevados índices de pobreza e violência, sobretudo em relação ao tráfico de drogas, que também está relacionado com a região do Amazonas. Esta última, porém, é melhor trabalhada na canção “Conexão amazônica”, que, no disco da Legião Urbana, é apresentada logo depois de “Que país é este”.

Portanto, o discurso de que Brasília seria responsável pela integração nacional e pelo conseqüente desenvolvimento das regiões mais diversas (HOLSTON, 1993, p. 26) é desmantelado, nesse jogo de referências geográficas e históricas que mais revelam a desunião nacional do que sua integração. A ênfase vocal de Renato Russo no trecho “tudo em paz” constitui um deboche, que é ao mesmo tempo ironia e sarcasmo, pois, nesse cenário de pobreza e violência apresentado, como tudo poderia estar em paz?

Terceiro mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios em um leilão.

Que país é este (4x)

Na terceira e última estrofe encontramos uma visão sarcástica de futuro (“o Brasil vai ficar rico”) por meio de uma referência ao nosso passado histórico (“quando vendermos todas as almas/ dos nossos índios num leilão”). Nesse jogo de palavras, temos a afirmação debochada e sarcástica de que o Brasil conseguirá enriquecer e chegar ao nível dos países do “primeiro mundo” quando comercializar o seu último (e ao mesmo tempo, primeiro) “elemento puro” da terra: os índios. Nesses versos, temos a idealização do elemento indígena, como símbolo de uma inocência que foi perdida – algo que está presente em outras canções da banda, como, por exemplo, “Índios”.

Essa idealização remete ao período da descoberta e, posteriormente, da colonização da região que se tornaria o Brasil, realizada por Portugal. Também podemos fazer uma referência ao projeto modernista de Brasília. No período inicial, o empreendimento da colonização portuguesa em terras tupiniquins era tido como um projeto modernizante, do Velho para o Novo Mundo (o que incluía também a colonização espanhola no continente americano). Assim como a colonização portuguesa, Brasília, que ficou conhecida como “a capital da esperança”, também foi construída e justificada a partir de um discurso da modernidade, que sustentava que sua fundação traria a modernização para o “Brasil atrasado”, promessa essa que não se tornou realidade.

Desde os primeiros rituais em terras tupiniquins, percebemos uma imposição de poder dos colonizadores portugueses aos índios, pois um dos primeiros gestos dos navegantes foi realizar uma missa de posse do território de El-Rei. Tal ação simbolicamente demonstrava que essa região “descoberta” era deles e não dos índios que já a habitavam. Salta aos olhos que, em seu projeto para o plano piloto de Brasília, feito em 1957, o arquiteto Lucio Costa fez uma menção semelhante, evocando a imagem da cruz.

No texto de apresentação da obra, o arquiteto afirma que seu projeto para Brasília *“Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dêle toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”*. A cruz de Lúcio Costa representa o marco inicial da construção de Brasília e o termo “tomar posse” remete a um ato de autoridade e de afirmação, o que era necessário na época, considerando as severas críticas contra a mudança da capital - então, o Rio de Janeiro - e a construção de uma nova.

Nesse caso, podemos questionar até que ponto Brasília - cuja construção deixou como legado ao Brasil uma dívida externa altíssima junto a credores internacionais - de fato, modernizou o Brasil.

No ano de 2010, Brasília completou 50 anos de sua fundação. Também em 2010, caso estivesse vivo, Renato Russo completaria 50 anos de vida. Desde os jovens da chamada “década perdida” até a atualidade, Renato Russo é referência essencial do rock brasileiro que foi o foco central da indústria fonográfica brasileira dos anos 1980. Entretanto, em relação à capital, nós brasileiros podemos hoje nos perguntar o que havia para ser comemorado nessa

ocasião. Certamente, se estivesse vivo, tal reflexão também teria sido feita pelo autor de “Que país é este”.

Segundo Ianni (1983, p. 82), “há produções culturais que se apresentam exóticas, deslocadas; ao passo que outras parecem enraizadas, inseridas na configuração social em que se apresentam”. “Que país é este” traz uma imagem negativa, desiludida e sarcástica do Brasil, que se sustentou discursivamente na década de 1980. E Brasília, apesar de todo o seu discurso de modernidade, ancorada em uma arquitetura exótica, foi mais uma continuidade do que uma ruptura com o passado brasileiro.

“[...] eu não consigo parar de pensar e ficar preocupado com tudo o que acontece [...]. Fico achando que a pessoas são cegas, não querem ver o que está acontecendo [...]. Eu vejo algumas pessoas dizerem que o horário eleitoral é algo humorístico, mas que graça tem aquilo? Não é humorístico, é patético na maioria das vezes. Agora, vai ver que meu caráter é diferente do perfil do povo brasileiro. Fica todo mundo dizendo que somos um povo alegre e feliz, e aparece o Nick Cave e diz que não viu nada disso. Ele está certo. [...]” (Renato Russo, 1996, p. 80).

Sensível a essas contradições, Renato Russo fez no final da década de 1970 canções que anteciparam o tom da década seguinte, a chamada “década perdida”, cujos jovens, de acordo com Abramo (1994), tinham uma visão distópica do país. Na leitura de Renato Russo, o Brasil falhou e continuava falhando em cumprir as suas obrigações democráticas. Para ele, a modernidade de Brasília se resumia a uma promessa longe de se tornar realidade.

Na entrevista à Folha de São Paulo (30/04/1978), o jornalista Jary Cardoso inicia a matéria questionando Sérgio Buarque de Holanda com a seguinte

pergunta: “**Professor Sérgio Buarque de Holanda, que país é este?**” (grifo no original), ao que o historiador responde:

É um país que pode se dar ao luxo, em pleno século XX, de restaurar o absolutismo, as capitânicas, a inquisição, e o banimento político dos cidadãos. Antes dessa revolução, que se diz redentora, houve outra redentora, que não baniu ninguém. Ela mesma acabou banida, chamava-se Princesa Isabel. (HOLANDA, 2009, p. 138)

Frente à necessidade de uma resposta para a pergunta que à época parecia não querer calar – “Que país é este?”, pergunta que parece sempre estar nos rondando –, é revelador o fato de que a pessoa escolhida para responder a esta pergunta, enunciada com tanta solenidade, tenha sido especificamente Sérgio Buarque de Holanda. A enunciação dirigida ao autor de *Raízes do Brasil* reafirma, no plano do simbólico, a importância de sua figura como referência acadêmica nos estudos sobre a brasilidade, um marco da área de Humanidades no Século XX brasileiro.

Podemos afirmar que existe uma interdiscursividade da obra de Renato Russo com relação à questão da democracia em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. No mesmo ano em que Sérgio Buarque de Holanda respondeu a essa pergunta na entrevista publicada na Revista Veja, Renato Russo compôs essa canção. Tanto na canção do líder da Legião Urbana quanto na obra clássica de Holanda, há um apelo à democracia. Ao propor caminhos que o Brasil poderia trilhar para se desenvolver e modernizar, Holanda (1995, p. 183), em uma análise comparativa, afirma que o sistema político dos países da América Latina foi constituído por um personalismo:

É inegável que em nossa vida política o personalismo pode ser em muitos casos uma força positiva e que ao seu lado os lemas da democracia liberal parecem conceitos puramente ornamentais ou declamatórios, sem raízes fundadas na realidade.

Contudo, para Holanda, esse personalismo é veiculado como algo positivo, haja vista a falta de uma tradição liberal nos países latino-americanos e o desrespeito aos próprios princípios democráticos. Nas palavras do autor (Ibid., p. 182): “As constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias, são fenômenos correntes em toda a história da América do Sul”. Nessa realidade política, regida por sistemas de organização social em que o público e o privado se misturam e se confundem, Holanda afirma que o personalismo, insuficiente para modernizar o Brasil, é encarado como “um mal menor” na sociedade.

Considerando as críticas apresentadas em *Raízes do Brasil* – em suma, a mistura do público e do privado, a cordialidade e o personalismo regendo as relações sociais, o liberalismo não sendo incorporado à vida política do Brasil, as constituições não sendo respeitadas no continente latino-americano - na canção de Renato Russo, a crítica da realidade brasileira é construída discursivamente de modo semelhante, pautada na denúncia do desrespeito à democracia enquanto sistema político, que, para o compositor, deveria reger a vida em sociedade.

Tanto em *Raízes do Brasil* como em “Que país é este”, a constituição é apresentada como um elemento de importância central, porém que não é respeitado. E a modernização é colocada por Holanda como um caminho para que o Brasil rompa com o seu passado colonial. Já Renato Russo, tendo

composto a canção no momento de abertura política da ditadura militar, tentou ainda acreditar na democracia, mas, na materialidade discursiva, acabou enunciando essa promessa como um gesto fracassado, tal qual a modernização que seria promovida amplamente à sociedade brasileira por meio da construção de Brasília.

Com a análise de “Que país é este”, é possível entender de que forma tanto a letra como a música compõem esse ambiente de esperança perdida, de miséria, de revolta, por meio de suas guitarras repleta de efeitos, de sua bateria insistente, do vocal agressivo e de suas colocações irônicas e sarcásticas, tudo isso dentro da estética do rock. E que o Brasil das canções de Renato Russo, em especial as do terceiro disco, a maioria composta em seu período de adolescência, é representado como uma falácia total da esperança, ao contrário do que o artista procurava passar ao público nas entrevistas e nos shows.

Vejamos agora, a análise das gravações desta mesma canção realizadas pelos grupos Os Paralamas do Sucesso e Capital Inicial.

4.2.2 “Que País É Este”, pela banda Os Paralamas do Sucesso

Os Paralamas do Sucesso é uma das bandas mais antigas do que se convencionou chamar de rock nacional, rock dos anos 1980 ou ainda BRock (sigla que remete à expressão *Brazilian Rock*) (DAPIEVE, 1995).

Formada no final da década de 1970 no Rio de Janeiro, passou por uma fase em Brasília, devido ao trabalho dos pais de dois de seus integrantes, Herbert Vianna, filho de militar, e Bi Ribeiro, filho de diplomata. Na capital do

Brasil, conheceram os principais jovens envolvidos com o *punk rock* e com a cena roqueira, entre eles Renato Russo, que veio a ser professor de inglês de Bi.

Os Paralamas lançaram, em 1983, seu primeiro álbum, *Cinema Mudo*, no qual estava presente uma canção de Renato Russo, “Química”, que fez relativo sucesso. Considerados os padrinhos da Legião Urbana, foram eles que apresentaram a banda dos amigos brasilienses para a sua gravadora, a EMI, recomendando-a como uma das mais importantes bandas de rock de Brasília. Importante também ressaltar que “Química” também foi tocada pelos Paralamas em seu show no Rock in Rio, em 1985.

No ano de 1999, os Paralamas foram convidados pela MTV a fazer um acústico, ao vivo, que está entre os álbuns mais vendidos da banda, tendo recebido, por este trabalho, em 2000, o prêmio Grammy Latino de melhor álbum de rock brasileiro. É nele que temos a canção “Que país é este”, a única da Legião Urbana presente nesse especial, composto por canções não tão conhecidas dos Paralamas, além de *covers* de sucessos de diversos artistas, como Chico Science & Nação Zumbi, Tim Maia, James Brown, entre outros.

Cabe ressaltar, abrindo aqui parênteses, que a Legião Urbana foi uma das primeiras bandas brasileiras, em 1992, a gravar um acústico, um produto especialmente concebido pela emissora MTV, voltada exclusivamente ao entretenimento do público jovem através da música. Não sabemos por qual motivo, o acústico da Legião não foi comercializado na época da gravação, tendo sido lançado somente dois anos após a morte de Renato Russo, isto é, em 1998, ano anterior ao lançamento do acústico dos Paralamas.

Na gravação de “Que país é este”, o vocalista Herbert Vianna primeiramente apresenta os músicos de apoio, citando o nome de cada um e de seu respectivo instrumento, seguido da apresentação dos dois outros integrantes da banda, cujos nomes ele não verbaliza, apenas aponta com um gesto - Bi Ribeiro (baixo) e João Barone (bateria). A seguir, apresenta Dado Villa-Lobos, que era o guitarrista da Legião: “E o nosso convidado especial para esse projeto e convidado de vida, de existência, de muitos anos, Dado Villa-Lobos, da Legião Urbana, a maior banda que esse país já teve”.

É preciso levar em conta a presença de Dado, guitarrista da Legião, pois ter um membro da banda original de Renato Russo, dividindo os acordes da canção com Herbert para o público presente, dá um efeito de legitimidade à apresentação. Assim, a performance vai além da ideia de um simples *cover*: se aproxima mais de uma *jam session*, em que um membro da banda homenageada divide a performance da canção com a banda anfitriã.

Logo após a apresentação dos músicos e do convidado especial, começa a ser tocada a canção com Herbert e Dado com seus violões elétricos e todos os demais instrumentos acima mencionados. Como se trata de um show filmado, como todos os acústicos da MTV, essa performance não é apenas para ser ouvida, mas principalmente para ser vista, uma vez que se trata de um produto para ser veiculado em uma emissora de televisão e para ser assistido em casa no aparelho de DVD. Além desse formato, o show foi lançado também em CD.

O primeiro destaque fica por conta do vestuário e da postura dos músicos. Todos vestem calça e camisa vermelhas e estão sentados em lugares pré-determinados. Essa composição visual confere uma certa unidade ao grupo –

importante, em se tratando de uma banda com três integrantes que gravam seus discos e tocam sempre acompanhados de outros músicos que compõem a sonoridade da banda, no caso, tecladista, percussionista, saxofonista, trompetista e trombonista. Nesse sentido, Os Paralamas do Sucesso já apontam para uma diferença na sua sonoridade, que, na maioria de suas gravações de estúdio e apresentações ao vivo, não se limita ao trio guitarra-baixo-bateria, típico dos grupos de rock.

Durante a execução de “Que país é este”, a maior parte do tempo, a câmera foca a performance de Herbert e de Dado, lado a lado, enfatizando um elo, uma ligação simbólica entre o Paralamas e a Legião. A canção começa com ênfase no tradicional *riff* de abertura de “Que país é este”, tocado simultaneamente pelos dois músicos, e a performance ganha em peso com a entrada do naipe de metais, característica do Paralamas que os diferencia da maior parte dos grupos de rock dos anos 1980.

A execução é bastante fiel à gravação feita pela Legião Urbana no que se refere às cordas, porém com uma grande diferença: os dois violões, de Dado e Herbert, não têm o peso das guitarras nem os diversos efeitos de distorção ou abafamento de sons na gravação realizada em disco pela Legião Urbana dessa mesma canção. Ao excluir a guitarra, o que a canção tinha de sonoridade *punk* e de, portanto, atitude roqueira se perde. Em seu lugar, existe uma tentativa de espessamento sonoro com a ênfase no volume do canto nos refrões e com os outros instrumentos, especialmente o naipe de metais, que preenche ritmicamente a canção. A bateria, tocada não com as tradicionais baquetas de madeira, e sim com *rod sticks*, baquetas acústicas, produz um som

com uma textura mais leve, porém não tão diluída como o das escovinhas, mais comumente usadas em acústicos da MTV do que os *rod sticks*.

Ao final da execução, Herbert Vianna, em meio aos aplausos do público, solta um sonoro “Viva a Legião Urbana!”. Desde o início, o tom da performance é de homenagem à “maior banda que este país já teve”, ou seja, a Legião Urbana, segundo Herbert Vianna. Apesar de a câmera sempre estar focada nos dois guitarristas, Herbert é focado mais em função de seu canto, ao passo que a execução no violão é o que é destacado em Dado.

Considerando que a Legião Urbana gravou seu primeiro disco graças à indicação feita pelos Paralamas à gravadora EMI, trata-se de uma homenagem de reconhecimento ao papel que a Legião Urbana teve na construção do rock brasileiro. Isso se revela por meio do jogo da câmera, que vai de Herbert para Dado, e também por meio das declarações de Herbert não apenas no início, mas também no final da execução de “Que país é este”.

Após o Acústico MTV, a canção não apenas foi integrada ao repertório dos shows dos Paralamas, como também fez parte de mais um DVD: *Uns dias ao vivo*, lançado em 2004. Contando novamente com a participação de Dado Villa-Lobos, “Que país é este” é, desta vez, tocada numa versão mais rock, com a banda se apresentando sem os músicos de apoio. Apenas com guitarra-baixo-bateria, a textura sonora volta a ser a do rock, como se a participação especial do legionário no acústico tivesse se tornado usual.

4.2.3 “Que País É Este” pela banda Capital Inicial

O Capital Inicial, banda de Brasília, como a Legião, foi formado a partir de dois integrantes que vieram do grupo Aborto Elétrico: os irmãos Fê (bateria) e Flávio Lemos (baixo). Junto com Renato Russo, desde o início da banda, em 1978, estava Fê. Em 1982, Renato decidiu sair da banda definitivamente, após conflitos com o baterista. Um desses conflitos ocorreu em um dia de show: Renato não ajudou a montar o equipamento, pois tinha saído para fazer uma oração para John Lennon, atendendo a um pedido que Yoko Ono havia feito a todos os fãs do mundo quando da morte do ex-Beatle. Quando voltou para fazer o show, os outros dois irmãos ficaram indignados. Renato, que tinha bebido muito, acabou errando a letra de uma das principais canções da banda (“Fátima”), enfurecendo Fê, que acabou arremessando uma de suas baquetas em direção ao rosto de Renato (MARCELO, 2009).

Outro episódio marcante aconteceria quando Renato apresentou uma letra nova que fizera para a banda, “Química” – gravada em 1983 pelos Paralamas do Sucesso em seu disco de estréia e que se tornaria um sucesso da Legião Urbana -, que trata das angústias de um estudante em época de vestibular. Fê afirmou que a canção era ruim e que o colega tinha perdido “o jeito de escrever” (Ibid., p. 195). Para Fê Lemos, o Aborto Elétrico deveria ter letras não mais diretas – característica de bandas *punk* tida por ele como ultrapassada – e sim mais rebuscadas, com discurso indireto, ao estilo do Joy Division e do Killing Joke.

No início de 1982, ao fim do período de férias, quando os irmãos Lemos voltaram a Brasília, Renato os informou oficialmente que estava fora da banda. Então, Fê decidiu dar continuidade ao Aborto Elétrico, e, após tentar fazer também os vocais, quem assumiu o microfone foi Ico Ouro Preto - irmão do atual vocalista do Capital Inicial, Dinho -, que já era o guitarrista da banda (Ibid.).

É importante destacar que com a saída de Renato, o baterista Fê Lemos começou a compor as letras e assumiu os vocais, o que demonstra não só a tendência de competitividade existente entre os dois sobre quem realmente seria o líder da banda, mas também a importância fundamental do canto e da composição das letras nesse processo de liderança. Se o Aborto queria seguir carreira sem Renato Russo, era preciso alguém tomar o posto deste não apenas para cantar, mas principalmente para produzir material novo para o repertório da banda.

Naquele que viria a ser o primeiro show do Aborto Elétrico sem Renato, na Universidade de Brasília (UnB), Ico Ouro Preto, o guitarrista, teve uma crise nervosa, por conta do número considerável de pessoas – o Aborto Elétrico já tinha um público razoável em Brasília -, e simplesmente desapareceu. Como relata Marcelo (2009, p. 213-4), Fê solicitou a Renato que subisse no palco, pegasse a guitarra e se juntasse à banda, tendo sido atendido, porém não sem um sorriso irônico. A receptividade do público, que cantava junto o refrão de “Que país é este”, confirmou o poder no palco que Renato possuía e também a repercussão de suas letras. Após este show, o Aborto Elétrico acabou. Renato seguiu carreira solo como o Trovador Solitário, tocando seu violão e cantando nos intervalos de

shows das bandas brasileiras. Após um breve período, acabou formando a banda Legião Urbana. Os irmãos Lemos formaram o Capital Inicial.

Em 2005 foi lançado o MTV Especial Aborto Elétrico, comercializado apenas no formato DVD. Na capa, temos em letras maiores o nome do Capital Inicial, e logo abaixo, em letras menores, Aborto Elétrico, juntamente do símbolo da banda (um AE dentro de um círculo, numa alusão ao símbolo da Anarquia). Esse símbolo aparece no nível do piso, como se estivesse pintado nele, e, ao fundo, temos os integrantes do Capital Inicial, porém somente fotografados da cintura para baixo. Chama a atenção o fato de eles não mostrarem o rosto e serem um quarteto, tal qual o número de membros da última formação do Aborto Elétrico. A exclusão dos rostos dos músicos e a utilização do símbolo da banda vai além da proposta de *cover* (regravação): em termos discursivos, eles estão ocupando a posição sujeito da própria banda Aborto Elétrico. O fato de dois integrantes do Capital terem sido do Aborto Elétrico abre espaço para esta ressignificação.

Um diferencial importante que distancia a banda do tradicional formato acústico dos especiais da MTV é que a gravação foi feita toda em estúdio, sem platéia, e com instrumentos elétricos, em vez de acústicos. A ausência de platéia se justifica por ter sido o Aborto Elétrico uma banda que se restringiu apenas a Brasília. Suas canções ficaram conhecidas posteriormente, em função da Legião Urbana, principalmente, e, em menor grau, ao Capital Inicial, pois, após a dissolução da primeira, as canções foram divididas entre os dois grupos novos. Cabe ressaltar que alguns dos mais importantes sucessos do Capital são as

composições com letra de Renato Russo, da época do Aborto, como “Veraneio Vascaína” e “Música Urbana”.

O DVD contém 17 canções, todas com letras de Renato Russo, incluindo a criticada por Fê Lemos, “Química”. “Que país é este” é a segunda canção do especial. É importante ressaltar que, além de ter entrado também, como no caso dos Paralamas, no repertório de shows da banda, essa canção fez novamente parte de um especial do Capital, desta vez, do DVD *Capital Inicial Ao Vivo Multishow*, lançado em 2008.

A canção começa após Dinho dizer “agora eu quero que você toque um pouco agora”, provavelmente dito para o guitarrista. Como a canção apresentada foi gravada em estúdio, através da captação de som via equipamentos de gravação, a performance que vemos no vídeo é uma simulação coletiva da gravação em estúdio. Por exemplo, na banda sonora, ouvimos duas guitarras, uma solo e uma de base, porém, no vídeo, temos apenas um guitarrista, Yves Passarel, que, caso tenha sido o único guitarrista a participar da gravação, gravou separadamente as duas guitarras em estúdio. Temos também na instrumentação baixo elétrico, bateria e vocal.

Novamente, como se trata de um DVD, é importante analisar o aspecto visual da performance, em conjunto com o áudio. A postura da execução da canção é envolta numa atitude *rock’n’roll*: a bateria é tocada com uma postura exagerada – o que pode até levar o público a pensar que há um peso e uma velocidade na execução da bateria que não existe de fato - e a guitarra solo é executada com mais velocidade do que ocorria tanto nas performances do Aborto Elétrico de Renato Russo como nas da Legião Urbana. Isso se deve ao fato de o

guitarrista Yves Passarel, antes de receber o convite para tocar no Capital, ter suas origens no *heavy metal*. Yves fez parte, durante muitos anos, do Viper, uma banda paulista de *heavy metal*, gênero em que a guitarra, tocada com mais peso e maior velocidade, é em geral predominante e central na performance e na textura sonora desse estilo.

Ainda que esteja há anos luz de ser uma versão *heavy metal*, nesta gravação, os dois principais destaques são para a bateria – do ponto de vista visual no vídeo clip - e a guitarra, esta sim do ponto de vista sonoro, uma vez que, comparativamente com as gravações da Legião e dos Paralamas, ela é tocada com mais peso e velocidade. É interessante notar também a Fê Lemos e Yves Passarel fazem expressões faciais e gestos corporais exagerados, numa tentativa de valorizar sua performance e acentuar o que seria uma postura *rock'n'roll*. Já o baixista, Flávio Lemos, aparece tocando concentrado e, nesse sentido, discreto. Dinho Ouro Preto, por sua vez, faz uma performance ao microfone propositadamente despojada, sem camisa e com as mãos no bolso, a maior parte do tempo. Essa atitude *poser* do vocalista – o torso musculoso nu, acessórios minuciosamente escolhidos para compor um visual jovem, em conjunto com o corte de cabelo e as tatuagens no peito e braço à mostra - é um elemento que ajuda no processo de identificação de um público jovem atual, que evidentemente não é o mesmo público dos anos 1980, quando a banda se tornou conhecida nacionalmente.

A gravação, em termos musicais, ganhou uma roupagem totalmente diferente em relação tanto à gravação feita pela Legião, como aquela dos Paralamas no seu especial para a MTV. No tocante à execução da canção pelo

Aborto Elétrico, temos uma diferenciação maior ainda. Podemos fazer essa afirmação graças a uma gravação em áudio disponível na internet de uma apresentação da banda.

De uma postura *punk*, marcada pelo despojamento musical dos três acordes, com vocais guturais e som praticamente inaudível, devido à baixa qualidade dos instrumentos e demais equipamentos usados, passamos a uma postura que *se quer apresentar* como mais *heavy metal*, pesada, especificamente devido à simulação de peso na performance corporal do baterista e à presença da guitarra de Passarel, porém com vocal limpo e excelente qualidade de gravação devido à qualidade do estúdio.

Assim como aconteceu com Os Paralamas do Sucesso, “Que país é este” também entrou para o repertório fixo dos shows do Capital Inicial. Recentemente, na última edição do *Rock in Rio*, ocorrida em setembro de 2011, o Capital Inicial, em sua apresentação, tocou “Que país é este”. A performance da banda nessa canção ganhou destaque na mídia, em função do rápido discurso proferido por Dinho.

Antes de dar início à execução musical, o vocalista dedicou a canção ao atual presidente do Senado, José Sarney. Tal atitude ganhou a simpatia do público presente no evento, pois, em sua performance da canção, Dinho cantava o refrão indagando “Que país é este?”, ao que obtinha a resposta do público: “é a porra do Brasil!”.

Por todo o exposto, podemos afirmar que, ao contrário da inclusão de “Que país é este” no especial dos Paralamas, não se trata, no caso do Capital Inicial, de uma homenagem, seja ao Aborto Elétrico ou a Renato Russo. Em vez disso, o Capital acabou ocupando o lugar simbólico do Aborto Elétrico, pois gravou praticamente todas as canções da banda, que nunca teve nada gravado durante sua existência. Assim, sem registros anteriores, ressignificar o próprio som e, conseqüentemente, a atitude da banda é algo que pôde ser feito sem entraves.

Como o Aborto Elétrico se tornou uma banda presente no imaginário dos fãs de Renato Russo e do próprio rock de Brasília, suas canções ganharam uma grande repercussão, ainda que não estivessem todas registradas, seja nas gravações da Legião, seja nas do Capital, até então. Com o especial da MTV, algumas das raras canções do Aborto Elétrico só serão conhecidas pelo público por meio da performance em estúdio do Capital Inicial. Assim, a banda dos irmãos Lemos fortaleceu o seu vínculo à memória discursiva ligada aos fãs de Renato Russo.

Se o Aborto Elétrico se tornou uma banda famosa e mítica por causa da biografia e das composições de Renato, o mesmo efeito pode ser alcançado pelo Capital, através da gravação desse material raro e não registrado oficialmente em disco pela lendária banda *punk* de Brasília.

Quanto a esse aspecto, é importante ressaltar a diferença entre o projeto levado a cabo pelo Capital Inicial de regravar praticamente todo o repertório do Aborto Elétrico nesse especial da MTV e o desconforto de Renato Russo – evidente no texto do encarte do terceiro álbum da banda - em ter de recorrer, num momento de crise, em que enfrentava dificuldades para compor

novas canções, a uma parte desse mesmo repertório – considerado por ele datado, de uma ingenuidade adolescente - para ter material para gravar o álbum *Que País É Este 1978/1987*.

Por não ter sido gravado em toda a sua extensão enquanto Renato Russo estava vivo, esse material, com a morte de seu compositor, se tornou uma “presença ausente” na história do rock brasileiro e a sua gravação pelo Capital Inicial ganhou uma justificativa musical e um forte impacto comercial, especialmente para os fãs de Renato Russo e da Legião Urbana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os instrumentos científicos
não são feitos para dar respostas,
mas para colocar questões.
(Paul Henry, 1990, p. 36)

Neste trabalho, analisei as representações de Brasil na música popular e, para tanto, procurei trabalhar a interdiscursividade existente entre duas obras clássicas sobre a interpretação do Brasil - *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda – e três canções de grande repercussão no Brasil e no exterior, produzidas em momentos históricos distintos e importantes da realidade brasileira: “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso; “País tropical”, de Jorge Ben, e “Que país é este”, de Renato Russo.

Considerando a importância - em uma sociedade com uma população eminentemente analfabeta, como foi o Brasil do Século XX - das representações visuais e auditivas na construção da representação da realidade imaginada, em nosso país foi e continua sendo considerável o papel da música popular nesse processo de construção de representações. Sendo assim, é relevante investigarmos canções que retratam o Brasil a fim de compreendermos o processo de constituição histórica de nossa sociedade.

Em mais de uma ocasião no doutorado, na qualificação e na defesa da tese, fui questionada sobre a escolha de *Casa-Grande & Senzala* e *Raízes do Brasil* para pensar as representações de Brasil e a construção de sentidos nas canções do *corpus*. A escolha dessas duas obras foi realizada conscientemente e

a partir de um posicionamento teórico-metodológico, e durante o processo de análise do *corpus*, e não *a priori*. Há outras obras que também tiveram como objetivo discutir o Brasil, como *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr; *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; os estudos sobre desenvolvimento social e econômico de Fernando Henrique Cardoso; ou as análises de Darcy Ribeiro; entre vários outros.

Porém, os trabalhos clássicos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda foram pioneiros em diversas questões referentes à brasilidade e à circulação de discursos e representações do Brasil e do brasileiro. Seus livros foram traduzidos para várias línguas do mundo e são usados até hoje não apenas em nosso país, mas também em centros de pesquisa no exterior que se dedicam às questões brasileiras. O alcance dessas obras foi e ainda é imenso, a ponto de até mesmo o próprio Sérgio Buarque de Holanda expressar surpresa ao receber um exemplar de seu *Raízes do Brasil* publicado em japonês, em uma edição com capa lavável⁵³.

Até hoje, as questões levantadas por tais estudos continuam sem resposta e são referência para muitos pesquisadores – às vezes para enaltecê-las, outras para criticar, destruir ou desconstruí-las. Acima de tudo, considero que essa ressonância demonstra a atualidade das questões colocadas e levantadas pelas obras, não obstante as oito décadas que nos separam de sua primeira publicação, e justifica o espaço de destaque que elas possuem nas mais diversas

⁵³ Posso imaginar a condição de Sérgio Buarque de Holanda, ao ver, ao longo de décadas, sua obra inaugural, escrita na sua juventude, se destacar e se manter como referência (muitas vezes a única) ao seu trabalho acadêmico, em vez de ganhar repercussão a obra sua da qual mais se orgulhava. Me refiro aqui a *Visão do paraíso*, trabalho de fôlego, pioneiro, escrito em quatro meses e apresentado como tese de livre docência na USP, para que o autor pudesse continuar trabalhando nessa Instituição, desta vez ocupando, merecidamente, a Cátedra de História da Civilização Brasileira.

áreas do conhecimento que se propuseram a pensar o Brasil, em todas as suas contradições e significados.

Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda apresentaram análises inovadoras para o significado do Brasil no período em que o país estava passando pela experiência da Era Vargas, que utilizava o ufanismo nacional como um instrumento de legitimação do seu poder. Em *Casa-Grande & Senzala*, nos deparamos com a (re)valorização de um Brasil colonial significado pelo discurso dos senhores de engenho, da casa-grande, e de suas relações com os negros. Nessa obra clássica, o negro é bastante exaltado como peça importante na criação de uma identidade nacional.

Porém, se, por um lado, esse estudo ajudou no questionamento dos discursos racistas da época, de outro, silenciou em nossa história a resistência dos escravos, reduzindo os conflitos entre senhores de engenho e negros a questões sentimentais veiculadas aos ciúmes das senhoras traídas. Nesse Brasil de Freyre, o país é exaltado por ter se caracterizado como um lugar privilegiado do encontro das três raças (branco, negro e indígena), e, suas questões negativas, como a escravidão, são consideradas como fruto da uma necessidade justificada pelo momento histórico. A “democracia racial” – ainda que o termo tenha sido evitado por Gilberto Freyre, que preferia falar em termos de “democracia étnica e social” – passou a fazer parte, e com enorme força, do campo simbólico do povo brasileiro, unindo, sem embates sociais, a Casa-Grande à Senzala.

Em “Aquarela do Brasil”, temos afirmações de exaltação à nação (“Brasil, Brasil, Pra mim, Pra mim”), que não ficaram restritas aos versos da letra.

O espetáculo *Joujoux e Balangandans*, tendo à frente a esposa de Vargas, realizou uma encenação do discurso de harmonia social e de louvação ao Brasil. O tratamento dado à canção de Ari Barroso dentro desse espetáculo revela a força da construção discursiva realizada nesse período, tendo servido para mostrar a nação como um lugar privilegiado, onde as três raças responsáveis pela sua formação dançam, lado a lado, ao ritmo do samba. Encontramos também uma mensagem de união e aproximação com as diferenças silenciadas no filme *Saludos Amigos*, de Walt Disney, feito especificamente para a Política da Boa Vizinhaça. O Brasil que o Pato Donald descobre no filme com o Zé Carioca passou por um processo de silenciamento das diferenças e de negação da contradição histórica, tal qual ocorreu no espetáculo teatral de sucesso encenado na elite cultural e política da época no Theatro Nacional do Rio, e também no famoso estudo sociológico de Gilberto Freyre, em que a casa-grande e a senzala fazem as vezes de cenário central no trabalho que é a um só tempo de reflexão e de (re)construção do Brasil enunciado e desenhado, em suas páginas.

Se “Aquarela do Brasil”, em disco e no teatro, através de *Joujoux e Balangandans*, teve como conseqüência a aproximação entre as três raças que constituíram a nação brasileira, em *Saludos Amigos* essa harmonia foi divulgada e repercutida entre latino-americanos e estadunidenses, reforçando discursivamente não apenas a ideia de um país, mas de todo um continente em harmonia, fazendo um contraponto com o discurso da superioridade racial da Alemanha nazista, bastante forte e propagado no período.

No caso de “País tropical”, temos a produção de diferentes efeitos de sentido nas três gravações selecionadas. Na versão de Jorge Ben, aponte

elementos de deboche em sua performance musical, traço característico do discurso tropicalista - embora não seja exclusivo dele. Nesse sentido, é até possível afirmar que Jorge Ben incorporou a “País tropical” influências do movimento tropicalista, porém é importante enfatizar que não se limitou, de forma alguma, a ele e sua proposta.

Provavelmente, a gravação feita por Gal Costa tenha sido de fato a primeira realizada, embora tenha saído em disco somente no final de 1969. A gravação de Wilson Simonal, ainda que feita posteriormente, foi lançada antes em disco. Por último, foi lançada a gravação do próprio Ben. Caso essa hipótese esteja correta, o ineditismo da gravação deveria ter sido atribuído aos tropicalistas baianos, porém o sucesso comercial da canção ficou com Simonal. Isso pode justificar, em parte, o tom de desdém do comentário apresentado na Revista Veja (27/08/1969) sobre a gravação de Simonal para “País tropical”. Segundo o periódico, o cantor teria se aproveitado da “invenção genial” de Jorge Ben (o “mó num pa tropi...”) e, “bem apoiado pelos músicos do Som 3 e metais”, poderia “obter mais um êxito de comunicação”. Talvez essa enunciação ajude a elucidar o porquê da Veja ter colocado Jorge Ben, ao lado de Gal Costa, como o último representante do tropicalismo no Brasil, depois do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Se Wilson Simonal - o negro malandro e simpático, sucesso entre mulheres e homens, com crescimento comercial exponencial nos anos 1960, a ponto de competir em popularidade com Roberto Carlos - acabou se constituindo um incômodo para muitos, o discreto Jorge Ben seria seu contraponto negro mais aceitável, ainda que também simpatizante de malandros e ele próprio um

malandro. Porém um malandro que não vacila, como cantou Bezerra da Silva. “Malandro não cai nem escorrega/ malandro não dorme nem cochila/ [...] Mas um bom malandro/ ele tem hora pra falar gíria”.

As gravações analisadas de “País tropical” são relevantes para entendermos a complexidade envolvida na produção de sentidos no ano de 1969. A primeira gravação lançada ao público foi a interpretação de Wilson Simonal, que por sua performance, aproximou discursivamente a canção do dispositivo ufanista que encontrou respaldo na política de propaganda da ditadura militar da época e do ambiente construído pela seleção brasileira. Nesse sentido, o “País tropical” de Wilson Simonal tem em comum com “Aquarela do Brasil” e *Casa-Grande & Senzala* a construção de um Brasil harmonioso, onde os conflitos sociais não vêm para primeiro plano.

Já em relação à gravação de Gal Costa, não é possível, no plano discursivo, estabelecermos os mesmos elementos ufanistas apresentados por Simonal. O “País tropical” de Gal Costa enfatiza uma atmosfera desordenada e subversiva, construída coletivamente através da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Nesse caso, vale ressaltar que, mesmo mantendo os seus versos, “País tropical” apresenta três diferentes percursos de sentido sobre o Brasil.

Assim, se encontramos o deboche e o protesto em Jorge Ben e Gal Costa, em Simonal, por outro lado, o louvor ao país é que parece ter dado o tom de 1969, naquele momento de início da copa do mundo e de endurecimento da ditadura camuflada pela campanha do “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

“Que país é este”, por sua vez, apresenta uma ruptura com esse louvor nacional. Na canção de Renato Russo, a nação é apresentada como um constructo histórico e não por meio de elementos de identificação homogeneizadores, como em “Aquarela do Brasil” e nos versos de “País tropical”, em especial a versão ufanista de Simonal, que foi a que permaneceu na memória musical brasileira. É preciso ressaltar, no entanto, que “Que país é este” apresenta uma crítica social, porém não pode ser considerada uma “canção de protesto”: é uma canção de uma crítica distópica, que não apresenta nenhuma crença na possibilidade séria de mudança, nenhuma utopia no horizonte musical.

Muito dessa descrença da canção é resultado da vivência perturbadora do líder da Legião Urbana na capital federal, Brasília. Assim como Sérgio Buarque de Holanda defendeu a necessidade de uma democracia política – diferentemente de Gilberto Freyre, que buscou valorizar uma suposta democracia social e étnica luso-brasileira que acabou conhecida como “democracia racial” -, Renato Russo também tinha uma crença nos valores democráticos e na modernidade, crença que, entretanto, foi abalada pela corrupção infundável dos políticos brasileiros e pelo fracasso da promessa de modernização do país que representava a construção de Brasília. Assim, o que foi para Holanda um apelo para uma evolução nacional (a democracia e a modernidade), para Renato Russo acabou representando os escombros de um projeto fracassado.

Já as gravações de “Que país é este” realizadas pelos Paralamas do Sucesso e Capital Inicial possuem efeitos de sentido diferentes. Enquanto a primeira banda realiza uma homenagem a Renato Russo e à Legião Urbana por

meio de uma *jam session* com a presença de um dos membros da banda, a segunda ressignifica seu próprio lugar no rock nacional, reforçando seu vínculo simbólico no imaginário de fãs de Renato e da Legião por meio da ênfase em suas origens comuns nos tempos do Aborto Elétrico.

As diferentes gravações das três canções aqui analisadas mostram como o contexto histórico, político, social e cultural, bem como aspectos da linguagem musical, da instrumentação utilizada e da performance dos intérpretes podem alterar os efeitos de sentido de uma determinada composição.

Tanto as obras quanto as canções apresentaram diferentes representações de Brasil. O harmonioso de Gilberto Freyre, Ari Barroso e Wilson Simonal, o debochado de Jorge Ben, o caótico tropicalista de Gal Costa, o liberal e democrático de Sérgio Buarque de Holanda e o distópico e sem saída de Renato Russo.

Em suma, o movimento dos sentidos pôde ser analisado na obra de intelectuais e artistas, cujas leituras sobre o Brasil, longe de serem uniformes e homogêneas, se caracterizaram por uma multiplicidade de sentidos.

Nessa multiplicidade de sentidos, fica a questão central dessa tese que está em seu título: “Brasil, que país é esse?”, como uma pergunta que não quer calar, como que exigindo de nós brasileiros uma resposta. De minha parte, considero que seria muita ousadia tentar encontrar uma resposta para essa questão. Tanto as obras clássicas quanto as canções, apresentaram diversas interpretações e significados sobre o Brasil. Nesse sentido, seria um erro responder à questão posta no título da tese, pois não existe um Brasil, e sim

Brasis que, no plural, são construídos e reconstruídos permanentemente pelos discursos diversos, uns novos, outros já lá, que circulam em nossa sociedade.

Em época de carnaval e copa do mundo – como poderá ser conferido em 2014 – o Brasil e os brasileiros, em boa parte ou na sua maioria, se tornarão ufanistas. Com os escândalos políticos que parecem jamais cessar em Brasília, o Brasil e o seu significado para os brasileiros se torna distópico, por meio de críticas de toda ordem, sem horizontes de esperança. E, em época de eleição, ele também pode se tornar debochado e em certo sentido malandro – um palhaço, de profissão, eleito como nosso representante político com a frase debochada “Vote no Tiririca: pior que tá não fica”, com grande legitimidade e recorde de votos, é apenas um exemplo disso.

A lista poderia ser extensa, contudo é suficiente para (re)afirmar que o Brasil não pode ser estudado ou interpretado no singular, e sim no plural. Nesse sentido, a pergunta do título da tese constituiu para mim um verdadeiro enigma – tal qual o da Esfinge para Édipo -, com a diferença que procurei não respondê-la, mas sim usá-la como uma força motriz na busca – a partir de uma postura acadêmica que se quer interdisciplinar - de uma compreensão maior do que é o nosso país, o Brasil.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Fonogramas

BARROSO, Ari. Aquarela do Brasil. Intérprete: Francisco Alves. In: FRANCISCO ALVES. **Chico Viola. Tributo a Francisco Alves**. [S.I.]: Odeon, 1972, LP, Face B, Faixa 4.

_____. Aquarela do Brasil. Intérprete: Sílvio Caldas. In: ARI BARROSO. **Ari Barroso. História da Música Popular Brasileira**. [S.I.]: Abril Cultural, coletânea, 1970, LP, Lado 1, Faixa 1.

BEN, Jorge. País Tropical. Intérprete: Jorge Ben. In: JORGE BEN. **Jorge Ben 1969**. [S.I.]: Philips, 1969, LP, lado 1, faixa 5.

_____. País Tropical. Intérprete: Gal Costa (participação especial de Gilberto Gil e Caetano Veloso). In: GAL COSTA. **Gal Costa 1969**. [S.I.]: Philips, 1969, LP, lado 1, faixa 4.

_____. País Tropical. Intérprete: Wilson Simonal. In: WILSON SIMONAL. **Alegria! Alegria! Vol. 4 ou homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira**. [S.I.]: Odeon, 1969, lado 2, faixa 5.

CAZUZA; ISRAEL, George; ROMERO, Nilo. Brasil. Intérprete: Cazuza. In: CAZUZA. **Ideologia**. [S.I.]: PoliGram, 1988, lado A, faixa 6.

RUSSO, Renato. Que país é este. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **Que País É Este 1978/1987**. [S.I.]: EMI, 1987, lado 1, faixa 1.

_____. Que país é este. Intérprete: Paralamas do Sucesso. In: PARALAMAS DO SUCESSO. **Acústico MTV**. [S.I.]: EMI, 1999, CD e DVD, faixa 15.

_____. Que país é este. Intérprete: Capital Inicial. In: CAPITAL INICIAL. **MTV Especial Aborto Elétrico**. [S.I.]: Sony BMG, 2005, CD e DVD, faixa 17.

VALENTE, Assis. Brasil pandeiro. Intérprete: Anjos do Inferno e Leo Vilar. In: Assis Valente. História da Música Popular Brasileira. [S.I.]: Abril Cultural, 1982, LP, coletânea, lado A, faixa 5.

6.2 Filmografia

BEE MOVIE. Direção de Steve Hickner & Simon J. Smith. [S.I.]: DreamWorks Animation, 2007, DVD, animação, aprox. 91 min.

BRASIL BRASIL. Part II. Tropicalia revolution. Roteiro e Produção de Robin Denselow. [S.I.]: BBC, 2007, DVD, documentário, aprox. 59 min.

SALUDOS AMIGOS. Direção de Bill Roberts, Jack Kinney, Ham Luske e Wilfred Jackson. [S.I.]: Disney, 1942, animação, aprox. 42 min.

SIMONAL Ninguém sabe o duro que dei. Direção de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. [S.I.]: Globo Filmes, 2009, documentário, aprox. 86 min.

WALL-E. Direção de Andrew Stanton. [S.I.]: Pixar/Disney, DVD, 2008, animação, aprox. 98 min.

6.3 Fontes Impressas

CORREIO DA MANHÃ (1939 e 1941).

O PASQUIM (1969).

REVISTA VEJA (1968 e 1969).

REVISTA FATOS E FOTOS (1969).

REVISTA ROLLING STONE (2009).

6.4 Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AQUINO, Maria Aparecida de. A especificidade do regime militar brasileiro: abordagem teórica e exercício empírico. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (Org). **Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.271- 289.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, A. **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 41-90.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

BUENO, Newton Paulo. **A síndrome de Midas: uma hipótese estrutural sobre a estagnação do capitalismo brasileiro nos anos 80**. Campinas: Instituto de Economia – UNICAMP (Tese de Doutorado em Economia), 1996.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CALHOUN, Craig. O nacionalismo importa. In: PAMPLONA, M. A.; DOYLE, D. H. (Orgs.). **Nacionalismo no Novo Mundo: a formação dos Estados-Nação no século XIX**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 37-70.

CALLIGARIS, Contardo. **Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Escuta, 2000.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 181-198.

_____. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, n. 8, 1970, p. 67-89.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Ensaio latino-americanos: definições do caráter nacional e construção de estereótipos**. Conferência de encerramento do 9º Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 29 de julho de 2010.

_____. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAPISTRANO FILHO, David. **Há o que fazer: a esquerda na Nova República**. São Paulo: Hucitec, 1986.

CARDOSO, Miriam Limoeiro Cardoso. **Ideologia do Desenvolvimento – Brasil: JK – JQ**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CELSO, Affonso. **Porque me ufano do meu País. Right or wrong, my country.**

11ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. – Editores, 1937.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de

Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos. Mitos,**

sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24ª ed. Rio de

Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Ângela Marquez da; SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **1890-1914: no tempo das**

certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRUZ, Sebastião C. Velasco E.; MATINS, Carlos Estevam. De Castello a

Figueiredo: uma incursão na pré-história da “abertura”. In: SORJ, B. e ALMEIDA,

M. H. T. (Orgs.). **Sociedade e Política no Brasil Pós-1964.** Rio de Janeiro:

Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008, p. 8-90.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário.** Rio de Janeiro: Ediouro,

2006.

_____. **BRock. O rock brasileiro dos anos 80.** São Paulo: Editora 34, 1995.

DE DECCA, Edgar. **O silêncio dos vencidos: memória, história e revolução.** 6ª

ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. S/D.

Disponível em <www.dicionariompb.com.br>, acesso em 14 jun. 2011.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para leer al Pato Donald.** 38ª Ed.

Ciudad de Mexico: Siglo XXI Editores, 2005.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Assis: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP (Dissertação de Mestrado em História e Sociedade), 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FLORENT, Adriana Coelho. Roupas sujas se lavam em casa. Graciliano Ramos, escritor e comunista na era Vargas. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 143-162.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. 3ª Edição. São Paulo: Kairós, 1983.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo, Companhia das Letras: 2003.

_____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo, Companhia das Letras: 2002.

GNATTALI, Radamés. Autobiografia disponível em:

<<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em 25 jul.

2009.

GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, D. (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 53-72.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo; AGUILLAR CAMÍN, Héctor (Coords.). **México ante la crisis: el impacto social y cultural, las alternativas**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

GROPPO, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Sociologia), 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Democracia Racial**. São Paulo: USP, s/d. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Democracia%20racial.pdf>>, acesso em 23 set. 2011.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: Gadet, F. & FUCHS, C. (orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma Introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 13-38.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Encontros**. Organização Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Octavio. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KAUFMAN, J. B. **South of the border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948**. New York: Walt Disney Foundation Press, 2009.

KOUTIZII, Flávio (Org.). **Nova República: um balanço**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

LEVI, Lucio. Nacionalismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora UnB, 2000, p. 799-806.

LIMA; PARREIRAS & COUTINHO. Texto de apresentação do encarte do LP Jorge Bem. São Paulo: Coleção Música Popular Brasileira, Abril Cultural, LP, s/d.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MASON, Laura. Canções: mesclando os veículos. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (Orgs.). **A Revolução Imprensa: A Imprensa na França, 1775-1800**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 339-359.

MATOS, Heloiza. **Memórias de Brasília: primeiros habitantes, narrativas da mídia e laços comunicativos**. São Paulo: Plêiade, 2010.

MELLO, Maria Teresa Chaves de. "A modernidade republicana". **Tempo**, vol. 13, n. 26, 2009. Acesso em 25 set.2010. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042009000100002&lng=pt&nrm=iso.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. [S.l.]: Northwestern University Press, 1992.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINAYO, M. C. de S. Ciência, técnica e arte. In: MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci; REGO, José Marcio. **Conversas com historiadores brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2002.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: o grito e o mito**. Petrópolis: Vozes, 1983. 121p.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: PubliFolha, 2007b, p. 119-139.

_____. **“Seguindo a canção”:** engajamento político e indústria cultural na **MPB (1959-1969)**. São Paulo: AnnaBlume : FAPESP, 2001.

NASCIMENTO, Alam D’Avila. **Para animar a festa: a música de Jorge Benjor**. Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Música), 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ORLANDI, Eni. **Terra à Vista – O Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. 2ª. Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, 2004a.

_____. Os desafios do samba. Na cadência do Estado Novo. **Nossa História**. Revista da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, n. 4, p.16-22, 2004b.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Edição Histórica. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio de Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração nacional e concentração de renda (1967 – 1973). In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. O Brasil Republicano; v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.207-241.

RAMPINELLI, Waldir José. **As duas faces da moeda. As contribuições de JK e Gilberto Freyre ao colonialismo português**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

REIS, José Carlos. **Identidades do Brasil: De Varnhagen a FHC**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

ROSA, Marli. Língua, história e cultura brasileiras: *Coração de estudante.* **Portuguese Language Journal**, University of Florida, Fall 2007. Disponível em: <<http://www.latam.ufl.edu/portugueselanguagejournal/index.html>>.

____. **A Relação entre Domínio da Língua Inglesa e Empregabilidade no Imaginário Brasileiro em Tempos de Mundialização do Capital (Globalização).** Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada), 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000295015>>

ROSSOLILLO, Francesco. Nação. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política.** Brasília: Editora UnB, 2000, p. 795-799.

RUSSO, Renato. **Conversações com Renato Russo.** Campo Grande: Letra Livre Ed., 1996.

SANTA FÉ JÚNIOR, Clóvis. Rock “politizado” brasileiro: uma expressão juvenil crítica e distópica nos anos 80. **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP**, ano 12(1), 2005, pp. 175-212.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 7-58.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **A canção no tempo**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. O Brasil Republicano; v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.243-282.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo. 1964-1984**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIANNA, Francisco José de Oliveira. **Evolução do povo brasileiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

VILLA, Marco Antonio. **A história das constituições brasileiras: 200 anos de luta contra o arbítrio**. São Paulo: Leya, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo, PubliFolha, 2004a, p. 199-211.

_____. Machado maxixe: o caso Pestana. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo, PubliFolha, 2004b, p. 15-105.

ZAN, José Roberto. O novo sentido da malandragem num samba de Jorge Benjor. **Comunicação oral apresentada no X Congresso da Brazilian Studies Association**. Brasília: Centro de Convenções e Eventos Brasil 21, julho de 2010.

_____. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Revista Eccos**, n. 1, v. 3. São Paulo: 2001, p.105-122.

_____. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para a História Social da Música Popular Brasileira**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, 1996. (Tese de Doutorado em Sociologia).

7. ANEXOS

7.1 “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso)

Brasil / Meu Brasil brasileiro

Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá / Bamboleio, que faz gingar

O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor

Brasil, Brasil / Pra mim, Pra mim.

Oi! Abre a cortina do passado / Tira a mãe preta do cerrado

Bota o rei congo no congado / Brasil, Brasil

Deixa cantar de novo o trovador / À merencória da luz da lua

Toda a canção do meu amor

Quero ver a sá dona caminhando / Pelos salões arrastando

O seu vestido rendado / Brasil, Brasil. Pra mim, Pra mim.

Brasil, terra boa e gostosa / Da morena sestrosa

De olhar indiscreto

O Brasil, verde que dá / Para o mundo se admirar

O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor

Brasil, Brasil / Pra mim, Pra mim.

Oh! Esse coqueiro que dá coco / Onde eu amarro a minha rede

Nas noites claras de luar / Brasil, Brasil

Oh! Oi, essas fontes murmurantes / Oi, onde eu mato a minha sede

E onde a lua vem brincar.

Oh! Esse Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil Brasileiro

Terra de samba e pandeiro / Brasil, Brasil / Pra mim, Pra mim.

7.2 “País tropical” (Jorge Ben)

Moro num país tropical / Abençoado por Deus
E bonito por natureza / Mas que beleza
Em fevereiro (em fevereiro) / Tem carnaval (tem carnaval)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa

Sambaby, sambaby / Sou um menino de mentalidade mediana (Pois é)
Mas assim mesmo feliz da vida / Pois eu não devo nada a ninguém (Pois é)
Pois eu sou feliz, muito feliz comigo mesmo

Moro num país tropical / Abençoado por Deus
E bonito por natureza / Mas que beleza
Em fevereiro (em fevereiro) / Tem carnaval (tem carnaval)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa

Sambaby, sambaby / Eu posso não ser um band leader (Pois é)
Mas assim mesmo lá em casa todos os meus amigos
Meus camaradinhas me respeitam (Pois é)
E essa é a razão da simpatia / Do poder, do algo mais e da alegria

Moro num país tropical / Abençoado por Deus
E bonito por natureza / Mas que beleza
Em fevereiro (em fevereiro) / Tem carnaval (tem carnaval)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa

7.3 “Que país é este” (Renato Russo)

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este (3x)

No Amazonas, no Araguaia, Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Gerais e no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso, mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão

Que país é este (4x)

Terceiro mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios em um leilão.

Que país é este (4x)