

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Filosofia e Ciência

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Campus Marília - SP

MARIANA BUENO DE OLIVEIRA

“TENHO GATILHOS E TAMBORES”:

**IMPASSES ESTÉTICOS E ENGAJAMENTO POLÍTICO NAS CANÇÕES DE
SÉRGIO RICARDO (1958 - 1967)**

**Marília
2018**

MARIANA BUENO DE OLIVEIRA

**“TENHO GATILHOS E TAMBORES”:
IMPASSES ESTÉTICOS E ENGAJAMENTO POLÍTICO NAS CANÇÕES DE
SÉRGIO RICARDO (1958 - 1967)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC) da Universidade Estadual Paulista/UNESP – Campus Marília, como requisito para defesa de mestrado em Ciências Sociais.

Linha de Pesquisa: Determinações do Mundo do Trabalho

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Augusto Totti

**Marília/SP
2018**

O48t	Oliveira, Mariana Bueno de. “Tenho gatilhos e tambores”: impasses estéticos e engajamento político nas canções de Sérgio Ricardo (1958 - 1967) / Mariana Bueno de Oliveira. – Marília, 2018. 112 f. ; 30 cm. Orientador: Marcelo Augusto Totti. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, 2018. Bibliografia: f. 108-112 Financiamento: FAPESP 1. Bossa-nova. 2. Arte – Aspectos políticos. 3. Brasil – Condições sociais. I. Título. CDD 306.47
------	---

Elaboração: André Sávio Craveiro Bueno
CRB 8/8211
Unesp – Faculdade de Filosofia e Ciências

Mariana Bueno de Oliveira

“TENHO GATILHOS E TAMBORES”:

**IMPASSES ESTÉTICOS E ENGAJAMENTO POLÍTICO NAS CANÇÕES DE
SÉRGIO RICARDO (1958 - 1967)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC) da Universidade Estadual Paulista/UNESP – Campus Marília, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Banca Examinadora

Orientador:

Prof. Dr. Marcelo Augusto Totti
Professor do Departamento de Sociologia e Antropologia
Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP/ Campus Marília

2º Examinador:

Prof. Dr. Rodrigo Czajka
Professor do Departamento de Sociologia
Universidade Federal do Paraná – UFPR/ Campus Curitiba

3º Examinador:

Prof. Dra. Thaís Regina Pavez
Professora do Departamento de Sociologia e Antropologia
Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP/ Campus Marília

Marília, 31 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

Como nos disse Gonzaguinha, “aprendi que se depende sempre de tanta, muita, diferente gente”. Para que eu chegasse onde estou não foi diferente, então porque não começar ouvindo a canção *Caminhos do Coração* de Gonzaguinha? (ela foi incluída no CD em anexo para que você possa acompanhar).

Há muito tempo que eu saí de casa
Há muito tempo que eu caí na estrada
Há muito tempo que eu estou na vida
Foi assim que eu quis, e assim eu sou feliz

Principalmente por poder voltar
A todos os lugares onde já cheguei
Pois lá deixei um prato de comida
Um abraço amigo, um canto prá dormir e sonhar

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar

É tão bonito quando a gente pisa firme
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

E aprendi ...

No caminho que percorri até chegar aqui encontrei muitas pessoas que foram fundamentais no meu processo de desenvolvimento intelectual e principalmente pessoal.

As minhas experiências é que fizeram o meu caminho e elas não seriam possíveis se estivesse sozinha, portanto tenho imensa gratidão pelas vivências com cada pessoa no meu percurso.

Começo agradecendo imensamente aos meus pais por serem a base da mulher que sou hoje, pelo apoio que me deram em cada curva da minha caminhada, por terem me dado a liberdade de fazer minhas escolhas e terem me fornecido condições para que eu chegasse até aqui. À minha bisa e minha avó que me abraçaram em cada chegada e cada despedida, desejando “bons estudos”. Aos meus irmãos e meu sobrinho Lorenzo, que sem saber é renovação de forças para mim. Ao Ju, que entra ainda nesse paragrafo por já ser parte da família, agradeço pelo companheirismo, carinho e compreensão, também pelo estímulo, mesmo quando o cansaço parecia me abater. À sogra, que com tanto carinho cuidou de mim na etapa final dessa dissertação, uma mãe em Marília. À Ivone que abriu as portas de sua casa para que eu pudesse me sentir em casa aqui na cidade e à sua mãe, dona Amélia que todo dia quando eu chegava no apartamento me falava: “Foi pra escola, fã? Isso mesmo, hoje em dia se a gente não estudar não é nada na vida”.

Ao professor Rodrigo Czajka, que desde que, em 2012, me viu perdida na Antropologia e querendo ir para a Política me mostrou o leque de oportunidades dentro da Sociologia. Com paciência, ouvindo sobre meus interesses pessoais, me auxiliou na busca do tema e do objeto desta pesquisa. Agradeço por ter se tornado inspiração do que é ser intelectual, pelo apoio que me ofereceu durante todo o processo, pelas correções rigorosas, pelo comprometimento como orientador até 2016 e como co-orientador até hoje. Pela diversidade de materiais que me forneceu, pelo respeito e amizade que estabelecemos neste tempo e por ter aceitado ser parte da banca examinadora da minha dissertação.

Ao professor Marcelo Totti por ter assumido a orientação da pesquisa em 2016 e desde então acompanhado de perto a minha pesquisa, me fornecendo todo material necessário, me atendendo sempre que me desesperei por achar que estava fazendo tudo errado e por me incentivar sempre a continuar.

À professora Thaís Pavez por ter aceitado ser parte da banca examinadora e ainda mais pela contribuição no meu aprendizado, suas aulas me inspiraram e me mostraram a boniteza dessa área em que estamos.

Não posso deixar de agradecer ao professor Anderson Deo por ter acompanhado essa pesquisa desde a banca do TCC e depois na qualificação do mestrado trazendo contribuições fundamentais para melhora da pesquisa.

Sou grata ao Thiago Bicudo, amigo e irmão de orientação pela contribuição intelectual, por todas as leituras e revisões feitas em meus textos, por me incentivar e sempre me apontar a importância de continuar a pesquisa.

Da maneira mais sincera, agradeço todos os professores que um dia tive contato, desde minha infância até o término do mestrado, cada um teve sua importância em cada momento da minha vida e se hoje estou finalizando essa etapa devo muito à todos eles que, nos dizeres de Paulo Freire, me impregnaram de sentido no que fiz a cada momento. Também não posso deixar de agradecer a todos os funcionários que estiveram nessas instituições de ensino, da dona Terezinha da cantina do colégio ao Paulo da Seção Técnica de Graduação da Universidade, ainda na linha do grande Paulo Freire, me provaram que não há saber mais ou saber menos: há saberes diferentes e com toda a certeza digo que aprendi algo com todos eles.

À Paulinha, que me acompanha desde o primeiro dia de aula na Unesp por toda a amizade construída, tardes de estudos, conversas, cafés e mais conversas. À Gi, Laca e Luís, grandes amigos irmãos, me mostraram o verdadeiro significado de amizade, amigos que levarei por toda a vida. À Sabrina, minha gêmea, por me ouvir sempre e principalmente pela relação de confiança que criamos, um exemplo de intelectual. À Luana por ser tão doce e sempre me apoiar em tudo, por ser a poesia no meu cotidiano. Ao Marcelinho amigo-irmão com quem conversei muito sobre música, sobre nossos caminhos e dificuldades, estivemos juntos nos momentos mais difíceis e também nos mais felizes tanto para um quanto para o outro. O que me deixa imensamente feliz e grata é ver que cada um seguiu um caminho diferente, mas em momento algum o carinho diminuiu entre nós.

Não posso jamais deixar de agradecer pelos amigos que fiz na Casa da Esquina, pelos voluntários, pelos apoiadores, por todo mundo que acreditou no meu sonho, sonhou junto e contemplam da realização dele. Hoje, agradeço por terem cuidado do meu sonho enquanto precisei estar fora para terminar essa etapa da minha vida e ao mesmo tempo iniciar uma nova história na cidade de Marília, cuidaram da Casa para que o sonho não deixasse de existir.

Por fim, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da minha pesquisa (processo nº 2016/06533-9) na forma de concessão de bolsa e demais auxílios durante o mestrado.

RESUMO

A presente pesquisa aborda o engajamento da bossa nova por meio da análise da obra fonográfica de Sérgio Ricardo, momento de impasses de uma geração de artistas que se debateu no limiar do engajamento artístico, da politização das artes e da emergência de uma indústria cultural no Brasil. Temos no período um projeto desenvolvimentista que contempla grande parte da classe média no Brasil, dessa mesma classe média surge um grupo de artistas e intelectuais que estão completamente relacionados com uma dimensão ideológica e política produzida em décadas anteriores, anos 1920, 1930 e 1940 (como o modernismo cultural, literatura regional, etc.) e usam da arte para tematizar questões que a política não consegue resolver. Sérgio Ricardo é um desses artistas que se sensibilizam com essas questões da realidade nacional, dos problemas da desigualdade social, da pobreza, mas eles não são oriundos dessa classe pela qual se sensibilizam. Demonstraremos como a obra de Sérgio Ricardo reflete, concomitantemente, uma síntese e um desajuste fecundo no processo de politização da arte e do artista na passagem das décadas de 1950 e 1960, tendo como referência a questão do nacional-popular e o engajamento de intelectuais e artistas contra a ditadura militar instaurada em 1964. Sérgio Ricardo demonstra através de suas canções que é possível assumir a vertente da bossa nova Nacionalista sem abandonar as formalidades estéticas da bossa nova Intimista. Aproximou-se dos músicos populares, mas nunca negou a influência do jazz ou da música erudita, dialogou com as raízes da música popular brasileira sem abdicar da qualidade poético-musical da bossa nova.

Palavras-chaves: bossa nova; arte-engajada; música; Sérgio Ricardo;

ABSTRACT

This research addresses the engagement of bossa nova by recording work of Sergio Ricardo's analysis, deadlocks time of a generation of artists who struggled on the threshold of artistic engagement, the politicization of the arts and the emergence of a cultural industry in Brazil. In this period we have a developmentalist project that contemplates a large part of the middle class in Brazil, from the same middle class a group of artists and intellectuals who are completely related to an ideological and political dimension produced in previous decades, 1920s, 1930s and 1940s cultural modernism, regional literature, etc.) and use art to thematize issues that politics can not solve. Sérgio Ricardo is one of those artists who are sensitive to these issues of the national reality, the problems of social inequality and poverty, but they do not come from this class by which they are sensitized. We will demonstrate how Sérgio Ricardo's work reflects, simultaneously, a fruitful synthesis and mismatch in the process of politicizing art and the artist in the 1950s and 1960s, with reference to the national-popular issue and the engagement of intellectuals and artists. Artists against the military dictatorship established in 1964. Sérgio Ricardo demonstrates through his songs that it is possible to take on the bossa nova Nacionalista side without abandoning the aesthetic formalities of bossa nova Intimista. He approached the popular musicians, but never denied the influence of jazz or classical music, spoke to the roots of Brazilian popular music without abdicating the poetic-musical quality of bossa nova.

Key-words: bossa nova; engagement-art; music; Sérgio Ricardo;

*Não tenho mágoas
Não precisa vir me consolar
Mágoas são águas
Vão para o mar
Trago lembranças
E essas eu não posso apagar
São a herança
Do meu caminhar
Se assim não fosse
Eu havia de ser um poço
Estaria que só caroço
Tropeço na ponta do pé
Quem vai pro fundo
Tem é que agitar o braço
Tem é que apertar o passo
Tem é que remar contra a maré*

Contra a Maré - Sérgio Ricardo

SUMÁRIO

Introdução	11
CAPÍTULO 1 - O Contexto Histórico, Político e Social de 1957 A 1967	17
CAPÍTULO 2 - Política e Cultura no Brasil: Caminhos para o Nacional-Popular	33
2.1 A construção da cultura nacional-popular no cenário brasileiro	33
2.2 O nacional-popular em Gramsci e cultura popular no Brasil	42
2.3 ISEB e o nacional-desenvolvimentismo	47
CAPÍTULO 3 - Um samba com notas demais: A emergência da bossa nova	53
3.1 A batida bossa nova	53
3.2 Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE	67
CAPÍTULO 4 - Teclado, cordas e calos: Análise fonográfica de Sérgio Ricardo	70
Dançante nº 1 (1958)	71
A Bossa Romântica de S. Ricardo (1960)	74
Depois do Amor (1961)	80
Um SR. Talento (1963)	83
Deus e o diabo na terra do Sol (1964)	93
Esse mundo é meu (1964)	94
A grande Música de S.Ricardo (1967)	96
Considerações finais	102
Referências bibliográficas	106

INTRODUÇÃO

No final dos anos 1950 o cenário político do Brasil era de esperança em um grande desenvolvimento, Juscelino Kubistchek assume a presidência marcada pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, pretendia desenvolver o país economicamente e socialmente. Partindo do pressuposto de que na sociedade tudo está atrelado, a cultura não estaria fora desse chamado desenvolvimento, ela faria parte dessas mudanças vividas no país. Num momento em que se vivia o chamado “*american way of life*”, os brasileiros valorizam muito o que vinha de fora do país como sinônimo de modernização, mas em alguns setores da sociedade houve resistência e maneiras de mostrar a qualidade do nacional apareciam. Na cultura a maneira que encontraram foi a organização de movimentos culturais de caráter nacional-popular e também com o engajamento artístico.

Temos no período um projeto desenvolvimentista que contempla grande parte da classe média no Brasil, dessa mesma classe média surge um grupo de artistas e intelectuais que estão completamente relacionados com uma dimensão ideológica e política produzida em décadas anteriores, anos 1920, 1930 e 1940 (como o modernismo cultural, literatura regional, etc.) e usam da arte para tematizar questões que a política não consegue resolver. Sérgio Ricardo é um ponto intermediário que irá mostrar que esses artistas se sensibilizam com essas questões da realidade nacional, dos problemas da desigualdade social, das mazelas da sociedade brasileira, mesmo não sendo oriundos dessa classe pela qual se sensibilizam. Um ponto importante a frisar é que Sérgio Ricardo mesmo sendo o objeto da pesquisa não é o ponto de chegada, ele é um meio para se entender todo esse processo.

Iniciaremos logo aqui com uma apresentação desse artista, para que possamos conhecer a origem, influencias e formação de Sérgio Ricardo.

Nascido na cidade de Marília, interior de São Paulo, em junho de 1932, Sérgio Ricardo desde criança teve muitas influências e grande interesse pela música, assim como pela imagem. Seus pais cantavam canções populares árabes e seu pai dedilhava alaúde, além de reuniões com vizinhos e amigos que se reuniam para tocar e cantar. Aos oito anos de idade sua mãe lhe matriculou no conservatório Santa Cecília. Aprendeu tocar piano com o professor Marçal, o qual virou modelo para Sérgio Ricardo.

Salim Mansur, tio de Sérgio Ricardo, prometeu levar para o Rio de Janeiro o primeiro sobrinho que completasse os estudos (ensino básico), com 17 anos Sérgio

Ricardo completa, porém, por questões pessoais não pôde ir ao Rio de Janeiro, foi para São Vicente morar com seu tio Paulo. Seus tios eram sócios na Rádio Cultura São Vicente, lá trabalhou um ano como locutor, discotecário, técnico de som e redator de textos. Logo começou a tocar piano nas noites de São Vicente e foi convidado por um acordeonista para tocar em uma boate da Prainha. Sérgio Ricardo tinha como referências pianistas americanos e alguns brasileiros, como Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Caymmi e Herivelto Martins.

O tio de Sérgio Ricardo o matriculou no Instituto Lafayette, mais tarde entrou para a Escola Nacional de Música, apesar de ser aplicado aos estudos de música, achava inútil o estudo no colégio. Lia romances, leu toda a obra de Dostoiévski. “Desisti daquelas profissões liberais, dedicando-me integralmente às artes” (RICARDO, 1991, p. 75). Assim, Sérgio Ricardo afirma que dedicou-se às várias artes, mas não desejou o sucesso, fazia pelo prazer, de forma a contribuir para o engrandecimento da arte e não para enriquecimento próprio.

Após algum tempo os pais de Sérgio Ricardo venderam a casa em Marília e foram morar no Rio de Janeiro, próximo ao morro do Jacarezinho. Foi então morar com os pais, próximo à favela que descobriu um outro Rio de Janeiro do qual até então só ouvira falar.

Em 1951 Sérgio Ricardo substituiu Tom Jobim na boate Posto Cinco, lá conheceu, além de Jobim, Newton Mendonça. Nesta época Sérgio Ricardo apenas tocava piano em suas apresentações, três anos mais tarde, aprendendo com os músicos que conheceu ao longo do tempo, como por exemplo Johnny Alf, introduziu o canto. A cada novo trabalho na vida noturna ganhava experiência e se aperfeiçoava com dicas de grandes artistas da música, os quais, na maioria das vezes, tornaram-se amigos. Foi mudando o repertório e assim, criando um pessoal, com acordes, modulações e sequências harmônicas próprias. Nisso, Sérgio Ricardo divergia dos demais artistas da época, pois apesar de apreciar o jazz não seguia “à risca” como os demais que adoravam as *jam sessions* por poderem improvisar à maneira americana. Procurava assimilar ao máximo para somar em sua evolução musical, porém gostava mesmo era da rítmica, melodia, canto e poesia brasileira, por isso admirava tanto Caymmi. Sérgio Ricardo comenta que “(...) é tão enraizada em nossa cultura essa coisa da colonização que artistas e público se atiram de corpo e alma na adoção dessa linguagem, sempre complexados com suas próprias fontes” (RICARDO, 1991, p. 87).

Em 1956, ano em que Juscelino foi eleito Presidente da República, Sérgio Ricardo trabalhava como pianista e cantor na boate Jirau, em Copacabana. Boate essa que era ponto de encontro de celebridades como Donato, Tom Jobim, Newton Mendonça, Tito Madi entre outros. Foi nesta mesma boate que Donato chegou com João Gilberto e lhe apresentou a Sérgio Ricardo. Estes construíram uma amizade duradoura. João mostrou à Sérgio um lado mais crítico da vida, falou sobre o comunismo e das ideias de Marx, falava dos poemas de Drummond e dos diversos músicos que, segundo ele, cantavam com inteligência. Morando com Sérgio Ricardo, João Gilberto pegava o violão dele e cantava algo que mais tarde seria chamado de bossa nova.

João pegava o instrumento e mostrava-me sambas tradicionais com um acompanhamento diferente, intrigante, casando de forma nova com o solo de sua voz. Surpreendentemente diverso de tudo que eu já ouvira em matéria de samba. Falava-me de cantores que cantavam com inteligência. Emitia a voz sem vibratos, lisa como a própria natureza da voz, deixando-a soar, vindo da cabeça. E a nota resultava afinada e inteira, levando o sentimento junto, mas sem precisar chorá-la, pura, serena, fiel à intenção da canção, sem chegar na frente dela, solta e ajustada a uma divisão inteligente, com balanço, com bossa. BOSSA NOVA. E mostrava, revelando segredos da intuição, fraseados musicais de uma riqueza ímpar, sem, no entanto, entender nada da escrita musical (RICARDO, 1991. p. 122).

Sérgio Ricardo admirava aquele som e tentava repetir, João, com paciência tentava ensinar, mas era na tentativa que se percebia a complexidade daquele som que se mostrava com tanta simplicidade.

Entre idas e vindas entre o cinema, televisão e a música, Sérgio Ricardo foi trabalhar na boate Dominó, ao mesmo tempo em que preparava seu programa semanal na TV Continental. Em uma noite Nazareno Brito leva Maysa até a boate para ouvir a nova composição de Sérgio Ricardo, *Bouquet de Isabel*, ela se interessa pela música e grava com arranjo de Simonetti em seu novo LP. Depois que Maysa gravou o disco e lançou no mercado foi que Sérgio Ricardo ficou conhecido como compositor.

Neste trabalho, fizemos um recorte temporal que abrange o final da década de 1950 e a segunda metade da década de 1960, período que na música contempla o surgimento da bossa nova e seu desdobramento em duas vertentes: Intimista e Nacionalista. Tal recorte se deu pelos acontecimentos em torno do objeto da pesquisa, ou seja, 1958, quando Sérgio Ricardo gravou seu primeiro disco – *Dançante nº 1* – e 1967, que representou, na música, um ano de ruptura com o projeto do nacional-popular e pôde

ser identificado na produção fonográfica do músico e compositor aqui apresentado. Com o III Festival de Música Popular Brasileira em 1967 ficou clara a cisão da chamada música nacional-popular com outras correntes que já estavam se preparando num contexto de produção musical dos anos 1960, como é o caso da bossa nova nacionalista, colocada por Edu Lobo na música *Ponteio* e também a questão da Tropicália como fator de produção contra-cultural. Tem-se em 1967 um ano de ruptura da música popular brasileira e de questionamento dessa orientação do nacional-popular.

Existe hoje um debate, sobretudo numa sociologia feita em alguns grupos de pesquisas e até mesmo por historiadores, como, por exemplo, Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti, que têm estabelecido uma discussão com o nacional-popular sem, necessariamente, passar pelo conceito gramsciano. Visto que o nacional-popular ligado aos grupos ligados de teatro, por exemplo, no final dos anos 1950 (Gianfrancesco Guarnieri) é feito sem essa menção a obra de Antonio Gramsci. Havia uma discussão sobre o nacional-popular não no sentido conceitual, mas como uma espécie de demanda, pensando o nacional e o popular como uma demanda da classe artística naquele período tentava-se colocar na pauta a realidade nacional e as contradições dessa realidade.

Tentamos aqui, de modo breve, analisar de que maneira essas discussões do nacional e do popular foram gestadas no interior de determinadas obras no contexto da produção cultural brasileira e a partir dessas discussões mapear essa rede de intelectuais e artistas que estiveram mais ou menos concatenados num projeto comum de entender a realidade brasileira, de fazer dessa cultura uma cultura politizada e de nacionalizar e popularizar aquilo que seria uma cultura, no sentido mais abrangente, em espaços que antes eram reservados a burguesia. No caso da bossa nova ela vai se nacionalizando e se tornando engajada na medida em que os artistas bossanovistas requisitaram o problema do nacional e o problema do popular, então há uma tentativa de tornar essa música – que até então tinha uma caracterização jazzística, estrangeira – nacional e também popular, inserindo, por exemplo, canções de sambistas dos anos 1940 e 1950, como Cartola e Nelson do Cavaquinho na interpretação desses bossanovistas. Inserção essa mal vista para alguns críticos como José Ramos Tinhorão que dizia não combinar os acordes do violão bossa nova com o violão de sambistas da década anterior.

Levados ao apartamento que Nelson [Lins e Barros] dividia com Carlos Lyra na Rua Francisco de Sá, em Copacabana, os compositores Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti foram convidados a mostrar a sua ignorada produção diante do excitado interesse dos dois

compositores de bossa nova (...) Esses encontros revelaram seu fracasso na hora dos músicos das duas tendências musicais tocarem juntos (...) os acordes compactos à base de dissonâncias, do violão bossa nova não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão de Nelson Cavaquinho, que beliscava as cordas numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal. (TINHORÃO, 1991, p.239)

Mas, veremos adiante que isso foi algo positivo, pois proporcionou aos jovens o contato com esses grandes sambistas. Tendo em vista a importância das condições históricas que influenciaram os discursos e debates da época, embora não os entendendo simplesmente como reflexos destas, tentaremos nesta pesquisa resgatar os possíveis discursos – sejam eles políticos, estéticos ou ideológicos – que influenciaram a produção artística de Sérgio Ricardo.

Dessa forma, no primeiro capítulo faremos uma contextualização do período selecionado para estudo, ou seja, será exposto o cenário político, econômico e social/cultural de 1958 a 1967. Levantando também os aspectos ideológicos que moviam artistas e intelectuais nesse período. Esse capítulo será a base para pensar com os demais capítulos como a obra de Sérgio Ricardo reflete, concomitantemente, uma síntese e um desajuste fecundo no processo de politização da arte e do artista na passagem das décadas de 1950 e 1960, tendo como referência a questão do nacional-popular e o engajamento de intelectuais e artistas contra a ditadura militar instaurada em 1964.

A questão do nacional-popular será discutida no capítulo 2, buscando entender o nacional-popular gramsciano e a cultura popular no Brasil, apontando como grupos como o ISEB e o CPC da UNE se organizavam e se posicionavam em relação ao nacionalismo. O conceito gramsciano será exposto não como ponto de partida, mas sim como contraponto ao nacional popular que se discutia no país no processo de formação da cultura brasileira. Também trabalharemos a constituição de uma *intelligensia* no Brasil e as influências de artistas da Semana de Arte Moderna (1922) que influenciaram Sérgio Ricardo, como por exemplo, Heitor Villa-Lobos. E, partindo da Semana de Arte Moderna mostremos o caminho da busca pela música popular.

No capítulo 3 abordaremos o surgimento da bossa nova bem como suas características. Para facilitar o entendimento, traremos canções para exemplificar. Representantes dessa esfera artística debateram acerca do caráter da bossa nova, considerada por uns como música de elite, com temas banais ao mesmo tempo ela se mostra como engajada. É nesse debate que procuramos identificar o lugar de Sérgio Ricardo.

O capítulo 4 é dedicado à análise das obras fonográficas de Sérgio Ricardo no período selecionado para estudo, o qual compreende sete discos: *Dançante nº1* (1958), *A Bossa Romântica de S.Ricardo* (1960), *Depois do Amor* (1961), *Um SR. Talento* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Esse Mundo é Meu* (1964) e *A Grande Música de S.Ricardo* (1967) ao analisar, demonstraremos como Sérgio Ricardo se pôs diante de um engajamento da música no período e como sua obra é identificada num período de debate do nacional-popular.

CAPÍTULO 1

O CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E SOCIAL DE 1957 A 1967

Esse é um dos resultados da história da formação do capitalismo no Brasil, da revolução burguesa que se realizou no país. Depois de muitas décadas de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, a maioria do povo não se reflete no Estado nacional.

O Estado aparece separado, acima, impondo-se à sociedade, ao povo, à maioria. Um Estado prisioneiro das burguesias nacional e estrangeira, em associação com as altas hierarquias das Forças Armadas e da Igreja Católica

Octávio Ianni

Durante o período de 1958 a 1967, selecionado para análise das obras de Sérgio Ricardo, o Brasil passa nas mãos de vários presidentes: Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart e Castelo Branco, visto que esse último deu um golpe dentro do próprio golpe e estendeu seu governo até 1967. Notamos que desde sempre as manifestações culturais estão intimamente ligadas ao contexto político, econômico e social do país. Ela não é um reflexo de determinado momento, mas está inserida no processo histórico de uma sociedade. Portanto, para analisar a produção artística de Sérgio Ricardo precisamos entender o contexto no qual o artista estava inserido.

Juscelino Kubitschek assume a presidência em 1956 e governa até 1961, sua campanha foi marcada pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, característico do desenvolvimentismo, o presidente pretendia levar o Brasil ao desenvolvimento econômico e social. Com a política de governo de Kubitschek, como a abertura do mercado nacional ao capital estrangeiro, a importação sem impostos, os investimentos estatais (construção de Brasília), dinamizou-se a economia interna e teve como consequência uma dependência e uma crise econômica, provocando alta inflação e consequentemente o aumento no custo de vida.

É o programa de governo mais arrojado, completo e abrangente surgido até então. Não é um plano global de desenvolvimento. Trata-se de conjunto articulado de programas e projetos setoriais prioritários, com

fixação de metas a serem atingidas no horizonte de governo. Referência fundamental e plano de voo para atingir objetivo impossível: fazer o Brasil avançar cinquenta anos em cinco (COUTO, 2011, p. 145).

É no período desenvolvimentista, fins dos anos 1950 e meados de 1960, que o Brasil passou a viver de forma mais incisiva o chamado “*american way of life*”, quando os produtos americanos industrializados, os eletrodomésticos etc. chegaram ao país e passaram a fazer parte da vida dos brasileiros de um determinado estrato social. Mas nem todos os setores da sociedade eram suscetíveis a esse estilo de vida. No campo das artes, por exemplo, artistas e intelectuais propuseram inúmeras formas com intuito de nacionalizar linguagens como o teatro, o cinema, a música, as artes plásticas e a literatura. Essa preocupação manifestou-se através de movimentos culturais de cunho nacional-popular e do engajamento artístico.

Nesse contexto de emergência das ideologias nacionalistas, ascensão das artes nacional-populares e formação pedagógica da intelectualidade, o desenvolvimento da indústria cultural surgia como elemento perturbador à constituição do engajamento artístico. Portanto a arte engajada que emergiu no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 se caracterizou pela confluência de elementos aparentemente conflitantes (GARCIA, 2007, p. 8).

Na literatura, surgiu em 1956 o Manifesto Concreto, liderado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. No teatro, inaugurou-se em 1953 o Teatro de Arena, o qual foi dirigido a partir de 1956 por Augusto Boal. Em 1958 desenvolveu-se o Seminário de Dramaturgia que trouxe grandes nomes: Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie*; 1958), Oduvaldo Viana Filho (*Chapetuba Futebol Clube*; 1958), etc. O cinema é marcado pelo slogan “*Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão*”, o que deu início ao chamado Cinema Novo, com nomes como Glauber Rocha (*Barravento*, 1961 – *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), Ruy Guerra (*Os Cafagestes*, 1961), Paulo César Saraceni (*Arraial do Cabo*, 1961), este último foi também um dos diretores de *5 vezes favela*, Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963), etc. Na música destacou-se a emergência da bossa nova em 1958 com o disco *Chega de Saudade* de João Gilberto.

Do ponto de vista político, o governo Kubistchek propôs o Plano de Metas¹, acreditava que em seu governo o Brasil diminuiria a desigualdade social, geraria riquezas e fortaleceria a economia, mas, não foi assim que aconteceu, ao fim de seu governo o Brasil possuía uma enorme dívida externa, elevou-se o custo de vida e uma inflação crescente.

Jânio Quadros assumiu a presidência em 31 de janeiro de 1961, período que ocorre, em virtude do processo de industrialização nos anos 1950, uma consolidação de uma “sociedade civil” mais organizada com sindicatos de trabalhadores mais estruturados, uma organização no campo através das ligas camponesas mais densa. Apesar dessa maior organização política dos trabalhadores é a UDN que assume o poder, com vistas a romper uma política de conciliação de classes instaura no Ministério do Trabalho pelo PTB, “os grupos políticos que haviam galgado o poder com Jânio Quadros se haviam batido contra o pelego e o Ministério do Trabalho denominado de trabalhismo, em termos de ideologia liberal” (IANNI, 2004, p. 140). Porém, o novo presidente ainda exprimia a ambiguidade de uma política entre “a missão do Estado e as exigências da prática das relações de classe” (idem) seu governo durou apenas 8 meses, em agosto do mesmo ano renunciou ao cargo.

Em meio a essas contradições, em seu discurso inicial, na posse do cargo de presidente do Brasil, deixou claro seus objetivos diante da situação econômica que o país foi colocado em suas mãos. Afirmou que diante de tamanha dívida, era preciso que todo o povo colaborasse, propôs uma contenção de gastos suportando as penas necessárias ao bem comum, caso contrário, todos se afundariam no “mar da falência global”.

Hoje, faz-se mister, nesta nação de fachada nova, mas de economia exangue, que êsse povo, oprimido pelo subdesenvolvimento, roído pela doença e pelo pauperismo, se despoje dos últimos níqueis para honrar dívidas postas no nome do Brasil. (QUADROS, 1961, p.12-13)²

¹ Em linhas gerais o plano de metas tinha como alvo acelerar o processo de industrialização baseado no modelo de substituição de importações. Assim, possibilitou-se a abertura de investimentos ao capital externo, empresas estrangeiras receberam incentivos especiais, o governo deu garantias as remessas de lucros e pagamentos de impostos, o que gerou grande êxito em setores da economia como a indústria automobilística. Toda essa política possibilitou em primeiro momento crescimento econômico, porém, posteriormente representou uma dependência externa da economia brasileira gerando desequilíbrios internos.

² BRASIL. Presidente (1961). Discursos selecionados do Presidente Jânio Quadros. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. 64p.

Pregou a conservação da liberdade e a ampliação da democracia, sabia que o proletário não poderia sofrer calado apenas “apertando os cintos”, mas deveriam lutar por seus direitos, defendeu, portanto, a liberdade sindical e o direito de greve. Tomou para si a responsabilidade da promoção do bem-estar das camadas populares. Jânio Quadros, durante seu curto governo, propôs reformas estruturais, as quais prometiam a estabilidade político-social que estava em perigo por conta da situação econômica do país no momento. Algumas dessas reformas foram a do ensino universitário, dos códigos, reforma cambial, para que pudesse estimular as exportações, do imposto sobre a renda, bancária, combate ao abuso do poder econômico, lei da reforma agrária, etc. Quando o questionavam sobre as reformas, ele dizia que elas viriam a seu tempo, mas com a firmeza que precisavam.

Esse discurso acima não estava desconectado da posição empresarial, a política do salário mínimo é aceita pelos empresários ao custo de se manter em patamares baixos, os salários somente são elevados quando o “dinheiro é depreciado, para que se realizem compulsoriamente as poupanças indispensáveis à acumulação de capital” (IANNI, 2004, p. 143). Percebe-se que a política adotada não está descolada do processo de acumulação do capital, em uma conjuntura em que as relações e a luta de classes estão na ordem do dia, “as relações de classe colocadas em termos de cooperação fraternal, de harmonia de interesses. Na ideologia da classe dominante, especialmente do grupo empresarial, as relações de classes são colocadas em termos de ‘paz social’” (idem). O que se tem no governo Jânio Quadros é uma ambiguidade de posições e de interesses, e ainda, com dois projetos de Nação sendo desenhados e em disputa e um governo atolado em uma grave crise econômica e social: “no fim da gestão de Quadros, já se podia notar progressiva elevação do custo de vida, em especial dos gêneros alimentícios e do vestuário, lenta ou bruscamente. (...) cuidava de conter os salários, sem conseguir controlar a subida do custo de vida” (VIEIRA, 2015, p.225).

Mais uma vez o Brasil estava entregue nas mãos de outro governante em péssimas condições econômicas, a dívida aumentou e houve a desvalorização do cruzeiro (moeda da época). João Goulart assumiria as complicações do governo anterior. Com a posse de Jango foram tomadas providências para a manutenção da política desenvolvimentista, tais

providências, nomeadas de Reformas de Base³, eram medidas econômicas e sociais de caráter nacionalista que previam maior intervenção do Estado na economia. Destacaram no governo de Goulart as reformas: agrária, educacional, fiscal, urbana e bancária.

O presidente da República dava sentido bastante extenso ao que denominava de “reformas de profundidade na estrutura do país”. Isto significava reformas de base e sempre se alargava. Assim aconteceu com a reforma eleitoral que, aos poucos, passou a ser reivindicada por Goulart, incluindo-se no rol de seus projetos. Para ele, a reforma eleitoral era necessária, “a fim de que o povo, o operário, possa participar efetivamente do Parlamento, que é em última análise quem decide os destinos do nosso país”. Um outro tema de crescente interesse para Jango foi o direito de associação. Era o caso das Ligas Camponesas. Para Goulart, elas surgiram “porque a lei e as autoridades” não permitiram a criação de outras entidades para a defesa dos direitos do homem no campo. (VIEIRA, 2015 p. 201-202)

Durante o governo de João Goulart, um novo contexto político-social emerge. Crises econômico-financeira, político-institucionais e do sistema partidário fazem parte desde contexto assim como ampliação dos movimentos, como o operário sindical, as mobilizações política das classes populares paralelamente a uma organização e ofensiva política dos setores militares e empresarias, nas quais a partir de 1963 a classe média também faz parte, e também uma luta ideológica de classes. (TOLEDO, 2004, p.13)

Os movimentos grevistas mais complexos, os quais, para sua condução, necessitavam de alternativas como as “comissões de fábrica”, deram origens as organizações de cúpula. A greve dos trezentos mil, por exemplo, que ocorrera na cidade de São Paulo em 1953 (governo Vargas) e envolveu diversas categorias de trabalhadores (metalúrgicos, vidreiros, têxteis, gráficos) deu origem ao Pacto de Unidade Intersindical (PUI) em 1954, cujo objetivo era dirigir as ações políticas e sindicais da classe operária no estado de São Paulo. Em 1958 dissolveu-se e foi substituída pelo Conselho Sindical

³ Exemplos: Reforma agrária - Consistia em promover a democratização da terra, paralelamente à promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural, estendendo ao campo os principais direitos dos trabalhadores urbanos. Reforma educacional: visava a valorização do magistério e do ensino público em todos os níveis, o combate ao analfabetismo com a multiplicação nacional das pioneiras experiências do Método Paulo Freire. O governo também se propunha a realizar uma reforma universitária, com abolição da cátedra vitalícia. Reforma fiscal - Tinha como objetivo promover a justiça fiscal e aumentar a capacidade de arrecadação do Estado. Reforma eleitoral: consistia, basicamente, na extensão do direito de voto aos analfabetos e aos militares de baixa patente. Previam-se também a legalização do Partido Comunista Brasileiro. Reforma urbana, entendida como conjunto de medidas do Estado, “visando à justa utilização do solo urbano, à ordenação e ao equipamento das aglomerações urbanas e ao fornecimento de habitação condigna a todas as famílias”. Reforma bancária: com o objetivo de ampliar o acesso ao crédito pelos produtores.

dos Trabalhadores de São Paulo. Merece destaque o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) de 1962,

como os demais este provém de um movimento grevista mas, diferentemente dos outros, os seus motivos são eminentemente políticos: tratou-se de uma greve geral por um gabinete nacionalista e pelas Reformas de Base, quando da formação do segundo gabinete parlamentarista do governo Goulart. Com o fim da greve, e como decisão do IV Encontro Nacional dos Trabalhadores, constituiu-se o CGT que reunia os sindicatos mais ativos, sob a influência dos comunistas e nacionalistas reformistas, nos setores ferroviário, marítimo, portuário, aeroviário e fabril”. (CASALECCHI, 2002, p.70)

Os sindicatos ligados a CGT davam maior ênfase nas reivindicações conjunturais que promovessem a reforma geral da sociedade, assim sendo a pressão era maior no sistema político. A CGT aumenta seu prestígio na medida em que demanda as liberdades democráticas – ampliação do direito de greve -, as Reformas de Base e a regulamentação da remessa de lucros ao estrangeiro, assim sendo, se aproxima de Jango, estabelecendo mútua dependência⁴. Porém, esse prestígio não é geral, de outro lado provoca ainda mais as hostilidades das classes empresárias urbanas, rurais e das Forças Armadas, que se preocupavam com a influência dos trabalhadores radicais e dos comunistas tomando rumo no governo de Goulart.

Entre 1961 e 1963 foi um período marcado por agitação social, visto as numerosas greves operárias e sindicais que reivindicavam aumentos salariais e a efetivação das Reformas de Base. Período este também em que se nota a consciência crescente do trabalhador de suas condições de vida precárias, momento em que o país é caracterizado por inflação, desemprego e baixos salários. No campo da cultura também se experimentava essa agitação,

“a vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente [Jango], adensando uma série de

⁴ A adesão a política de massas não foi prerrogativa da CGT ou do PCB, os espectros eram mais amplos do que podemos chamar de esquerda naquele momento e do próprio nacionalismo, conforme explica Octávio Ianni (1994, p. 93-4); “Outros grupos políticos ingressaram nessa direção, como recurso de ação política realista. Assim, ao lado do PC, PSB, PTB, FPN (Frente Parlamentar Nacionalista), FLN (Frente de Libertação Nacional, 1961) CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) e UNE (União Nacional dos Estudantes), colocam-se também o grupo mais radical do PC (Partido Comunista do Brasil, linha chinesa) a POLOP (Política Operária), a AP (Ação Popular, católica) e as Ligas Camponesas sob a liderança de Francisco Julião. Também as figuras de Leonel Brizola, Miguel Arraes, Almino Afonso, San Tiago Dantas e outros situam-se nesse contexto”

iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. O governo Jango aglutinou uma nova agenda cultural para o Brasil, e o fim do seu governo também foi o fim desta elite intelectual que apostou no reformismo e na revolução. Ou melhor, no reformismo como caminho para uma revolução, uma terceira via que nunca chegou a ser claramente mapeada entre social-democracia e o comunismo de tradição soviética”. (NAPOLITANO, 2014, p. 18-19)

Com ampla organização de artistas e estudantes, que em grande parte saíram do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) cria-se em 1961, na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), a efervescência político-cultural no país, proporcionada pelo surgimento da bossa nova, pelo teatro de Arena e primeiras incursões do Cinema Novo (sobretudo, Rio Zona Norte e Rio 40 graus, de Nelson Pereira Santos), e o apoio dos estudantes da UNE ao governo de Jango favorecem essa criação. O CPC visava a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda.

Segundo Arnaldo D. Contier (2013), na década de 1960, os músicos assimilaram os discursos verbalizados pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB, dotados de uma interpretação marcadamente política e economicista da História do Brasil, que em linhas gerais, inseria-se no debate sobre o capitalismo dependente, cuja tendência dominante atrelava-se aos grandes monopólios e oligopólios presos ao capital financeiro de origem norte-americana, e também, à discussão sobre a concentração fundiária ligadas às elites empresariais brasileiras. Baseado nesta concepção de história, os militantes do PCB identificaram, de forma contextualizada com o momento, a existência de duas burguesias no país: uma *progressista e nacionalista* e outra *entreguista e conservadora*.

Caio Prado Junior, importante intelectual do PCB foi crítico duro dessa tese, em sua visão a chamada “‘revolução democrático-burguesa de conteúdo antifeudal e anti-imperialista’ não tem na realidade brasileira... reflexo algum” (PRADO JR., 2014, p. 71). Em sua ótica, o sentido da colonização brasileira daria à tônica o modo de produção das relações sociais, visto que o Brasil estaria imerso na divisão do trabalho e no fluxo de mercadorias internacionais. Assim, cumpre ao nosso país uma função dentro desse grande mercado internacional, que seria em um primeiro momento extrativista e posteriormente passando por fases exportadoras de produtos naturais primários, mas sempre tendo um papel subordinado dentro desse esquema mercantil mundial.

Nessa abordagem, não havia espaço para uma luta antifeudal, pois a categoria social construída aqui no país de fazendeiros, estancieiros, senhores do engenho e da chamada burguesia industrial e ou comercial não se situam de maneira distinta dentro de sua posição social dentro das relações de produção, o que o autor aponta é que desde o período colonial se constituiu em terras tupiniquins uma grande empresa capitalista, seriam todos homens de negócios diretamente ligados e subordinados ao capital internacional, o que seria algo bem diferente da realidade de outros países, conforme explica nosso autor:

O que não tem fundamento, e é disso que por ora nos ocupamos, é a tese de que a dependência econômica e política do nosso país com relação ao sistema internacional do capitalismo, isto é, do imperialismo, tenha resultado, como no Oriente, na configuração de uma classe e categoria social politicamente definida que seria uma “burguesia nacional”, contrariada, nessa qualidade de classe e categoria específica, pela ação do imperialismo; e sofrendo nos seus interesses, aspirações e sentimentos de classes, o impacto dessa ação. Nesse particular, como em quase tudo mais, a situação brasileira é bem distinta da dos países asiáticos, o nosso modelo revolucionário. E o que lá se entende ou entendeu por “burguesia nacional” não tem sua réplica no Brasil (PRADO JR., 2014, p. 74)

Tal abordagem, criticada por Caio Prado, mas predominando no PCB contribuiu para a criação de um novo imaginário sobre a cultura do país, polarizada pelo *mundo urbano*, representado pelo morro (samba, pandeiro e ritmo sincopado) e pelo *mundo rural* (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada e bumba-meu-boi). Entretanto, devido à inexistência de um programa do PCB voltado para as artes, em geral, e para a música, em particular, esses mesmos músicos, influenciados por escutas internacionais e nacionais, procuraram se aproximar dos projetos culturais definidos pelos ideólogos dos CPCs ou dos dramaturgos do Teatro de Arena de São Paulo. Nessa perspectiva, muitos músicos passaram a apresentar em seus textos um possível engajamento político, porém, influenciado por escutas heterogêneas – jazz, folclore, baião, frevo, samba-canção, bossa nova, entre outros – seus arranjos e sonoridades aproximaram-se de uma modernidade não sintonizada com o projeto do CPC, por exemplo.⁵

Algumas atitudes de Jango, como reconhecer a CGT como central única dos trabalhadores, restabelecer relações com a União Soviética, solidarizar-se com Cuba

⁵ CONTIER, Edu Lobo e Carlos Lyra..., p. 16, 18, 19, 46.

diante da agressividade norte-americana eram vistas como aberturas para se chegar ao comunismo. Ao longo do ano de 1963, as críticas se tornaram mais atuantes, a UDN fez um Manifesto no qual acusava o governo de corrupção administrativa, exagero em remuneração, hiperinflação, etc. Mas, é importante lembrar outros aspectos que intensificaram a oposição ao governo. O Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) – financiado pelos Estados Unidos, assim como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)⁶ – elaborava listas de candidatos a deputados e a governadores que seriam favorecidos nas eleições de 1962, isso por meio de recebimento de grandes quantias de dinheiro, esses se declaravam fortes opositores ao governo. Em 1963 o IBAD foi fechado pelo governo federal.

(...) Outro organismo crescentemente acionado pela oposição foi o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES, que passava por exame “as reformas básicas propostas por João Goulart e a esquerda, sob o ponto de vista de um técnico-empresário liberal”. Oculto debaixo da aparência de organização de caráter educativo, o IPES coordenava larga campanha política, ideológica e militar, contrária ao governo do país. Inúmeras entidades, criadas rápida e ardilosamente, lançaram-se na derrubada do poder constituído, contra quem ainda se organizaram as chamadas “Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade”. A própria contribuição estrangeira (Estados Unidos) esclareceu-se em documentos já publicados”. (VIEIRA, 2015, p.203)

No dia 13 de março, João Goulart num comício na praça em frente à Central do Brasil assinou dois decretos, um “que desapropriava as terras ociosas das margens das rodovias e açudes federais. Outro encampava as refinarias particulares de petróleo” (GASPARI, 2002, p.48). Orquestrada pelo IPES, o comício foi respondido com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu cerca de 200 mil pessoas, em 19 de março na cidade de São Paulo. O apoio de João Goulart às lutas das classes desfavorecidas por modificações de cunho mais nacionalistas, por nova estrutura educacional e pela

⁶ O Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) foi fundado em 1959 e extinto em 1963, mas integrado ao Serviço Nacional de Inteligência (SNI), o intuito era combater o caráter populista do governo de JK e qualquer vestígio de comunismo no país. Sua “entidade-irmã”, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) foi fundado em 1961, no Rio de Janeiro, por Augusto Trajano de Azevedo Antunes e Antônio Gallotti. O Instituto participou ativamente contra o governo de João Goulart e participou ativamente para o Golpe Militar de 1964. Funcionou regularmente até 1973. Reunia organizações e movimentos sociais de direita para combater o “perigo comunista no país”, buscavam o capitalismo multinacional.

Reforma Agrária, assustava e ameaçava a elite brasileira, a qual fazia parte do esquema golpista, esquema esse estimulado pela agência central de inteligência dos Estados Unidos (CIA).

Apesar das medidas tomadas por João Goulart contrariarem boa parte da elite política e econômica do país, não há que se negar o grande envolvimento dos setores médios da sociedade tanto na Marcha como na oposição ao governo de Jango. Esse setor teve aumento progressivo no período devido as políticas de industrialização, aumento do setor terciário, urbanização, conseqüentemente viraram massa de manobra nas mãos da classe dominante, não de forma inconsciente, pelo contrário, arraigada de valores e padrões da classe dominante, expressa no consumismo e na ascensão social a qualquer custo;

O seu universo cultural e mental está impregnado dos valores e padrões da classe dominante, os quais se difundem nos programas de televisão e cinema, nas revistas e jornais. Para isso, vê nas lutas e reivindicações do proletariado um perigo para suas ambições. A massa operária atemoriza a massa da classe média. Em conseqüência, esta se apega mais facilmente às soluções autoritárias, que alguns setores da classe dominante lhe apresentam. Para amplos segmentos da classe média, o jogo democrático (particularmente a existência e o funcionamento do Congresso Nacional, das Assembleias Estaduais e das Câmaras Municipais) é encarado em termos dos seus custos financeiros. Ao menos, aceitam essa argumentação. Por isso, também, anseiam por esquemas ditatoriais. Por esse modo colocam-se freios às ambições da massa operária, ou aos seus porta-vozes (IANNI, 1994, p. 117)

Os setores médios vislumbravam ambições econômicas e sociais maiores e muito distante da sua real condição de classe, a compulsão pelo consumismo incentivados pelos aparelhos de televisão e rádio tem respectiva ressonância no aumento das agências de propaganda e das vendas a crédito. Esses fatores não foram acompanhados de uma elevação e uma diminuição da desigualdade social, como também, de avanço de cultural e identidade de classe desse setor, o que fez esses setores médios terem uma pequena inserção no consumo, mas pensarem enquanto classe dominante, algo muito distante de vivenciarem na prática.

Dessa forma, o golpe vai se aproximando a medida que o movimento pelas reformas toma maior proporção e penetra nas bases militares. O levante dos marinheiros e fuzileiros navais em 1964 é o estopim, o presidente se recusa punir os marinheiros

concentrados na sede do Sindicato dos Metalúrgicos, provocando indignação dos oficiais da Marinha.

A historiografia tem afirmado, com certa razão, que os reformistas e as esquerdas em geral não foram meras vítimas da história e de golpistas maquiavélicos. Estes se alimentaram dos erros e indecisões daqueles. Mas os erros políticos e o discurso radical das esquerdas, muitas vezes sem base social real para realizar-se, não devem encobrir um fato essencial: o golpe de Estado foi um projeto de tomada do poder – complexo, errático e multifacetado, é verdade, mas ainda assim um projeto” (NAPOLITANO, 2014, p.53).

Há menções na literatura especializada que afirmam que haviam dois golpes a caminho, um vindo de Jango para se manter no poder e outro vindo dos militares para o afastar do poder. O colunista do *Jornal do Brasil*, Carlos Castello Branco, escreveu no dia 29 de março: “A impressão das correntes oposicionistas (...) é a de que, se não ocorrer um milagre, nos próximos dias, se não nas próximas horas, o Sr. João Goulart, ainda que não o queira, cobrirá os objetivos que lhe são atribuídos de implantar no país um novo tipo de República (...)”.⁷ Mas, a direita venceu e em 1º de abril deu o golpe de Estado.

O golpe de 1964 não foi apenas contra um governo, contra um projeto de sociedade, as propostas nacionalistas foram arquivadas, dando lugar para a desnacionalização da economia e a concentração de renda. Parte dos que defenderam o golpe acreditavam ser a intervenção militar como as outras, de curta duração e em seguida o poder seria devolvido aos civis. Mas, não foi assim que aconteceu, o que era para ser algo temporário se tornou no regime militar.

O golpe de abril de 1964 vem responder às necessidades de ampliação do processo de concentração capitalista, dentro da tradição autocrática da burguesia brasileira, sob a forma de um bonapartismo assentado não em uma pessoa, mas em uma instituição, as Forças Armadas. O golpe de 1964 constitui-se no operador da integração do Brasil ao capitalismo internacional como um país associado e dependente, reprimindo violentamente o movimento operário, assassinando ou jogando nas prisões opositores, prática esta comum a todos os governos

⁷ *Jornal do Brasil*, 29 de março de 1964, p. 4. In: Gaspari, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

bonapartistas que existiram anteriormente, de D.Pedro I a Getúlio Vargas. (MAZZEO, 1999, p.135)

Apesar do autor entender que as sucessivas trocas de governo seriam bonapartistas, em que pese uma noção um tanto retilínea no processo histórico, há que se considerar que havia uma disputa dentro do processo histórico e com projetos distintos e uma forte pressão externa, que colocava em xeque a força interna da burguesia brasileira. A ideia era garantir um desenvolvimento econômico com segurança, afastando os “perigos” de um projeto nacional com características populares que se desenhava no período, a burguesia ganhava condições vantajosas para implementar seu processo de dominância política:

1º) para estabelecer uma associação mais íntima com o capitalismo financeiro internacional, 2º) para reprimir, pela violência ou pela intimidação, qualquer ameaça operária ou popular de subversão da ordem (mesmo como uma ‘revolução democrático-burguesa’); 3º) para transformar o Estado em instrumento exclusivo do poder burguês, tanto no plano econômico quanto nos planos social e político (FERNANDES, 2006, p. 255)

A burguesia brasileira redefine seus contornos políticos de dominação mantendo-se em uma posição interna que lhe conferia uma dominação do Estado, porém subordinada externamente. O Estado estará a serviço dos fluxos externos e internos do capital a fim de acelerar o desenvolvimento capitalista via capital estrangeiro, o Estado agirá de modo totalmente subordinado aos ditames do capital internacional, não haverá margem de manobras, conforme explica Fernandes (2006, p.257): “Um capítulo na história econômica do Brasil se encerrou; e, com ele, foi arquivado o ideal de revolução nacional democrático-burguesa”. A partir de então abre-se outro caminho na história brasileira de um capitalismo dependente subordinada aos setores externos e da iniciativa privada com uma “composição civil-militar, com preponderância e um nítido objetivo primordial – o de consolidar a dominação burguesa” (idem, p.256).

Esse processo terá uma democracia restrita com uma sociedade civil aberta a pequenos setores privilegiados, aprofundando a desigualdade social e criando a noção de dois brasis, um para uma pequena parcela dos incluídos no sistema e outro para a grande maioria que ficará fora do sistema. Com essa enorme discrepância, havia a necessidade

uma preponderância militar para ampliar o processo de repressão política e garantir o processo de acumulação do capital associado, essa aliança civil-militar que reunia autoritários e liberais, o autoritarismo implantado em 1964 tinha dois objetivos políticos básicos. “O primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. As cassações e os inquéritos policial-militares (IPM) foram os instrumentos utilizados para tal fim” (NAPOLITANO, 2014, p.70). O segundo objetivo tratava de cortar os possíveis laços organizativos entre os movimentos sociais, movimento operário e camponês com a elite policial intelectual.

A propaganda e o trabalho de base pró-EUA, solidificaram um estigma anticomunista no país inteiro. Caberia ao estado autoritário criar seus próprios antagonistas com base no inimigo soviético. Com a intervenção militar na frágil democracia brasileira, começou o projeto para a extinção de um inimigo criado pela própria fração conservadora que apoiou o golpe, pelo governo e pelos Estados Unidos. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) antes do golpe já se encontrava na ilegalidade, entretanto,

a face mais dura da clandestinidade seria acionada com o advento da Ditadura Militar, em 1964, evento este que, além de romper com a democracia vigente no Brasil, ainda elegia inimigos estratégicos os quais deveriam ser combatidos. Em síntese, o PCB, desde o momento imediato ao Golpe Militar, viu-se alçado a inimigo que deveria ser eliminado. Portanto, durante todo o período da Ditadura Militar teve que agir na clandestinidade política, obtendo o seu registro partidário legal somente em 1985 – com a passagem do governo militar para um civil. (FIGUEIREDO, 2015, p.161)

Em 9 de abril é instaurado o Ato Institucional, que deveria ser único, mas acabou sendo o primeiro de uma série deles. O AI-1 defendia o golpe e o denominava como uma “revolução” de interesse da Nação. Mas, segundo Elio Gaspari em A ditadura envergonhada (2002), o próprio Ernesto Geisel dizia: “o que houve em 1946 não foi uma revolução. As revoluções fazem-se por uma ideia, em favor de uma doutrina. Nós simplesmente fizemos um movimento para derrubar João Goulart. Foi um movimento contra e não por alguma coisa”. A partir dali, constituía um novo governo com base na edição de normas jurídicas que não se limitariam à Constituição de 1946. No Ato constava que a próxima eleição seria no dia 11 de abril e o mandato duraria até 31 de janeiro de 1966. O presidente, Castelo Branco, foi escolhido pelo Congresso Nacional, Congresso

esse que já se encontrava mutilado pelas cassações de direitos políticos de muitos de seus componentes.

O marechal Castelo Branco vai durante seu governo incorporando a ditadura. Criou a Comissão Geral de Investigações (CGI) que coordenava as atividades dos Inquéritos Policiais Militares (IPM) para investigar a atuação dos opositores ao governo militar. Em junho implantou o Serviço Nacional de Informações (SNI) com o objetivo de coordenar e superintender as informações e contra-informações para garantia da segurança nacional. Em 1965, com a criação do AI-2, extingue todos os partidos políticos e tornam indiretas as eleições para presidente da República. A partir de então é permitido apenas dois partidos políticos, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), própria do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) que fazia oposição ao governo, sem contestar o regime.

Segundo Elio Gaspari (2002) durante o governo de Castelo Branco cerca de 2 mil funcionários públicos foram demitidos ou aposentados compulsoriamente, também 386 pessoas tiveram seus mandatos cassados ou seus direitos políticos suspensos por dez anos.

Segundo a embaixada americana, nas semanas seguintes à deposição de João Goulart prenderam-se pouco mais de 5 mil pessoas. Pela primeira vez desde a ditadura de Getúlio Vargas, levas de brasileiros deixaram o país como exilados (...). Entre 1964 e 1966 passaram pelas embaixadas latino-americanas do Rio de Janeiro e pela embaixada da Iugoslávia, a única que funcionava em Brasília, cerca de quinhentos asilados políticos (...). (GASPARI, 2002, p. 130)

Engana-se quem acredita que a ditadura começou de forma branda, logo nos primeiros anos de regime a tortura de fazia presente nos IPM's. Denúncias de torturas eram feitas desde 1964, seja na publicação de livros como é o caso de Carlos Heitor Cony, que lançou uma coletânea de seus artigos no livro *O ato e o fato*, sejam em editoriais dos jornais do país. O *Correio da Manhã* começou a publicar diariamente as denúncias de torturas que se tornavam cada vez mais intensas e frequentes. Em um editorial, do dia 1º de setembro de 1964, intitulado “Tortura e insensibilidade”, denunciava o silêncio sobre os crimes: “Esse silêncio, e a própria frequência com que se toma conhecimento das torturas, provocam uma reação ainda mais sinistra: verifica-se a tendência para cair numa

gradual insensibilidade, esgotando-se a capacidade de sentir horror e revolta”.(apud GASPARI, 2002, p. 143)

Essas denúncias chegavam ao presidente por meio do general Golbery que passou a reunir esses materiais e enviar um documento do SNI intitulado *Impressão Geral* para o marechal Castelo Branco. A partir de então lançou-se o slogan: “linha dura também contra violência e excessos”, com isso Castelo Branco enviou Ernesto Geisel para avaliar as denúncias, o qual não foi bem visto pelos generais.

No campo da cultura, a efervescência que vinha desde final dos anos 1950 manteve-se, segundo Marcelo Ridenti:

O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. O Cinema Novo, O Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligado à UNES (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar” o “povo”), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não pudera, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5, de dezembro de 1968. (RIDENTI, 2010. p.73)

Aliás, a ditadura militar e a cultura brasileira tiveram ligações diretas e indiretas. Pois, a cultura se beneficiou das políticas de desenvolvimento e modernização das comunicações, do mercado de bens simbólicos, que consolidou a indústria cultural no Brasil, e também pelas políticas culturais ao longo do regime, como a criação do Conselho Federal de Cultura (1966) e o estudo de documentos para a elaboração de uma Política Nacional de Cultura. (NAPOLITANO, 2014, p.99)

Logo no início do governo militar, artistas e intelectuais não sofreram forte censuras, pois não eram vistos como ameaças, mas os núcleos que aproximavam estes do povo foram imediatamente fechados, é o caso do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, o Movimento de Cultura Popular do Recife e o ISEB, assim como os movimentos de alfabetização de base. “A cultura crítica e de esquerda era tolerada pelo governo militar à medida que o artista engajado ficasse dentro do círculo de giz do mercado e dos circuitos culturais da classe média. Isso foi possível até 1968”. (NAPOLITANO, 2014, p. 101)

Marilena Chauí (2007) diz que a partir de 1964 a política cultural desenvolvida no Brasil se assentava sobre três pilares: “integração nacional (a consolidação nacional buscada no Império, a República Velha e no Estado Novo), segurança nacional (contra a guerra externa e interna subversiva) e desenvolvimento nacional (nos moldes das nações ocidentais cristãs) ” (p.113)

CAPÍTULO 2

POLÍTICA E CULTURA NO BRASIL: CAMINHOS PARA O NACIONAL-POPULAR

A cultura define, portanto, um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política.

- Renato Ortiz

2.1 - A construção da cultura nacional-popular no cenário brasileiro

Há, como diz Marcos Napolitano, historiador e professor da USP, uma necessidade nossa de entender o conceito do nacional-popular dentro de uma processualidade histórica, ou seja, entender de que maneira um contingente de intelectuais e artistas pensaram o nacional e o popular, separadamente, no interior de suas obras. Para futura análise das obras fonográficas de Sérgio Ricardo, exposta no capítulo 4, não podemos deixar de entender o cenário ideológico que se estabelecia no período.

O nacional-popular como entendemos é uma manifestação nitidamente brasileira com características peculiares, evidentemente, que fora conceituado posteriormente tendo como referência o filósofo italiano Antônio Gramsci. No entanto, a manifestação do nacional-popular no Brasil se evidencia muito antes da introdução das ideias gramscianas no país, a ideia de ir ao povo e buscar nas raízes populares a matéria prima cultural e mescla-la com a cultura erudita é um dos elementos marcantes do nacional-popular.

Tendo em vista essa definição, embora no Brasil já se falasse no nacional-popular, desde os anos 1920 com Mário e Oswald de Andrade, Oneyda Alvarenga, etc., passando pelos anos 1950, 1960, 1970 com Nelson Lins e Barros, Carlos Estevam Martins, José Ramos Tinhorão, etc., a aproximação com o conceito gramsciano se dá mais intensamente pós 1964. Para o poeta Ferreira Gullar (1930-2016), eles, intelectuais da época, não se orientavam por uma teoria,

nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar

a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira. Nós achávamos que imitar as vanguardas européias era uma coisa que empobrecia a cultura brasileira” (Apud: RIDENTI, 2000, p. 128).

O debate do “nacional-popular”, como já dito, havia aparecido timidamente nos anos 1920, mas é em meados dos anos 1950 que a expressão é consagrada e, é somente a partir de 1964 que ela se aproxima do conceito gramsciano. Temos, no período dos anos 1950 a 1960, uma aproximação da *intelligentsia* com as ideias de nacional popular que vinha se firmando novamente. O Brasil passava por uma transformação estrutural que foi responsável pelo engajamento cultural que se viu posteriormente, artistas oriundos das classes médias, que influenciou toda uma classe estudantil. Como utilizaremos o termo *engajamento* mais adiante para análise das canções, definimos logo de início de acordo com Marcos Napolitano:

Na definição de engajamento, tomamos por base a configuração clássica que a palavra tomou por volta do século XIX, sobretudo no campo literário: a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas e coerentes com aqueles princípios, delimitando seu espaço num movimento pendular entre os ideais e as *ideologias* vigentes (NAPOLITANO, 2010, p. 5).

Em toda história brasileira as relações entre política e cultura se mostraram em quadros de contradições e conflitos, que expressam a construção da identidade cultural e política da sociedade. Podemos partir dessa problemática para entender a constituição de uma *intelligentsia*⁸ no Brasil, algo que é esboçada quando temos a abolição da escravatura⁹ e a instituição da República, período em que os intelectuais se engajam numa ação política motivados por ideais liberais e também por um sentimento de desonra em ser o último país a abolir a escravidão, envergonhando-se perante o “mundo civilizado” (MARTINS, 1987) e que, nos anos 1950 e 1960 irá se aproximar da discussão novamente levantada no nacional popular.

⁸ O termo que o autor se refere está amparado nas teses de Mannheim e de Gella, o que para fins de trabalho não nos cabe fazer uma análise desses autores.

⁹ Martins (1987) destaca esse período como gestação de uma *intelligentsia*.

Até os anos 20, a vida intelectual praticamente se concentra no Rio de Janeiro, capital da república, centro do mundo político do país, cidade que havia se tornado o terceiro porto das Américas e pela qual circula o capital financeiro. É principalmente através do Rio de Janeiro que se incorpora à “cultura nacional” tudo o que chega da Europa pelo “último navio”: as modas, o “art nouveau”, os livros, as idéias... e as belas “filles de joie”, objeto de uma vasta literatura e conhecidas no Brasil da época sob a denominação genérica de “as francesas”. (MARTINS, 1987, p.73)

O cenário econômico passa por profundos impactos, a passagem de um modelo agrário-exportador para o ainda incipiente urbano/industrial (temos, por exemplo, a instalação da Ford Motors Company em São Paulo) denota um quadro de crise do sistema oligárquico, que se manifesta no plano político do país, a contestação da ordem social vigente via processo de afirmação da nacionalidade e de uma identidade nacional provocou uma efervescência cultural, sobretudo no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A *intelligentsia*¹⁰ teve uma expectativa tolhida com os rumos da sociedade e se preocupará agora em buscar sua identidade social e não seu *status*, uma pequena parte dessa *intelligentsia* será o impulso para a renovação, o “movimento modernista” que, segundo Hobsbawm¹¹ já vigorava desde 1914, criado por poucos intelectuais e artistas inseridos nesse contexto que se preocupavam com a política e cultura assim como a busca de sua identidade, tanto cultural como social. Mas, é somente em 1922, com a Semana de Arte Moderna¹² (SAM), organizada em São Paulo, que conseguimos observar uma *intelligentsia* finalmente constituída.

Vale aqui fazer um adendo, muito se fala em torno de 1922 como data emblemática, visto que ela é um divisor de águas na história nacional. Não menos importante foi o surgimento do Partido Comunista Brasileiro, da revolta dos 18 do forte

¹⁰ A origem do termo já teve diversos significados, usualmente é utilizada para designar um grupo ou categoria de intelectuais com atividades ligadas, direta ou indiretamente, à política, que se preocupam e se fazem notar pela capacidade de fornecer uma visão compreensiva de mundo. Membros da *intelligentsia* pertencem a uma classe privilegiada, mas possuem o desejo de transformação, abrem mão dos privilégios para clamar pela justiça social. (MARTINS, Luciano. A gênese de uma *intelligentsia*: os intelectuais e a política no Brasil 120 a 1940. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº4, vol2, junho 1987)

¹¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*; o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹² O ponto culminando é 1922, mas Mário de Andrade e os modernistas visitaram Ouro Preto em 1919, a fim de conhecer as obras de Aleijadinho e uma cultura artística genuinamente nacional, o barroco desenvolvido ali tinha características diversas do Europeu baseado na suntuosidade e exagero, “o estilo surgido e desenvolvido em Minas seria a mais valiosa prova e reflexo de um espírito artístico brasileiro, e, por isso, universal.” (NATAL, 2007, p.202).

de Copacabana e as comemorações em torno dos 100 anos da Independência do Brasil, cremos que esse último fora ponto culminante do embrião de uma sociedade civil, de questionamentos de um o país dominado por uma cultura do belle époque, do arrivismo e do estrangeirismo, que buscava uma identidade nacional e a superação dos entraves de uma sociedade demarcada pelo mandonismo e pelas oligarquias rurais, que parece gestar um *intelligentsia* inconformada com os rumos do país. Os membros dessa *intelligentsia* “em comum, têm um mesmo espírito de renovação, que quer se transformar em ação política - e compartilham os problemas que a época opõe a tais iniciativas”. Inicialmente, o que preocupa esses jovens intelectuais é a busca pela identidade social e cultural, possuem, nas palavras de Luciano Martins, um “espírito de renovação que quer se transformar em ação política”. (MARTINS, 1987)

A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, é o marco do modernismo, momento em que adquire a denominação de movimento aquilo que alguns artistas já vinham fazendo anos atrás. A exposição de Anita Malfatti (1889-1964) por exemplo, em 1917 foi o estopim para a SAM, suscitando duras críticas, como a de Monteiro Lobato (1882-1948) ao trabalho de Malfatti, que ficou indignado com as obras da artista. Via isto como um projeto de arte moderna que se opunha ao seu projeto de arte moderna, pois acreditava que o naturalismo nacionalista era tão moderno quanto, porém, este sim era válido ao Brasil. Se vê então, obrigado a se posicionar, não contra Malfatti, mas contra o projeto dela

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (...) A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. (...) Embora eles se dêem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. (...) Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o formoso talento da Sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis. (...) (LOBATO, [1917], 2012).

A Semana de 1922 marcou o início do modernismo no Brasil, movimento que foi o grito da expressão humana na tentativa de quebrar cânones acadêmicos, regras e imposições a fim de que cada artista pudesse produzir aquilo que lhe é peculiar, lembrando que eram artistas ligados as elites e a burguesia oligárquica, mas procuraram estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas populares. De acordo com a programação da SAM, nota-se que o que mais houve foram apresentações musicais e grandes responsáveis por isso foram Heitor Villa-Lobos e Lucília Villa-Lobos, sua esposa.

Não nos cabe debruçar na vida e obras de Villa Lobos, não é esse nosso objeto de estudos, mas não podemos negar a importância desse artista e deixar passar apenas como uma informação a mais na pesquisa, pois no decorrer do trabalho perceberemos muita proximidade nas características de trabalho de Villa Lobos e Sérgio Ricardo. Portanto, apontaremos aqui alguns aspectos do compositor a partir da Semana de Arte Moderna, visto que é aqui que nos encontramos.

Villa Lobos tem grande influência de Claude Debussy¹³, a grande maioria das obras executadas na Semana de Arte Moderna são músicas francesas do Pós-Romantismo e do Impressionismo. Bruno Kiefer (1986) analisa as obras e mostra que harmonicamente há o predomínio atonal e/ou bitonal, nas obras camarásticas há polifonia imitativa e um aspecto marcante em Villa Lobos é o uso de ostinato¹⁴. Com exceção do *Quarteto Simbólico* que foi composto para flauta, saxofone celesta, harpa e coro feminino, todas as outras peças foram composta para piano e cordas, sejam trios, quartetos ou solos.

As obras de Villa Lobos aproximam-se em vários aspectos do impressionismo de Debussy (1862-1918), como a utilização da escala em tons inteiros em *Danças Características Africanas*. França¹⁵ (1976) dirá que para mostrar a relação entre Villa-Lobos e Debussy podemos comparar os cinco primeiros compassos da *Ballade* de Debussy, para piano, e os compassos de abertura da primeira *Sonata-Fantasia*. E concluiremos que o começo da *Ballade* serve de introdução para a obra de Villa-Lobos.

¹³ Claude Debussy foi um dos principais compositores do Impressionismo na França e sua obra mais conhecida, o marco do movimento, é a peça orquestral *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894). O Impressionismo na música busca uma harmonia inovadora, introduz novos acordes com tonalidades ambíguas. Escalas “exóticas” e muito cromatismo, sem se preocupar com as regras da época, faziam regularmente, passagens de dissonância para consonância. Poderia em uma música atonal aparecer uma melodia tonal de algum instrumento independente de todo o resto.

¹⁴ Frase musical repetida na mesma altura.

¹⁵ FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. MEC/Musei Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1976. p.9.

Villa-Lobos irá conciliar essa estética com a cultura popular brasileira, visto que no conjunto dos *Chorus*, escrito depois de 1922, nota-se “efeitos vocais do coro masculino repetindo sílabas das palavras pica-pau e pau-brasil (...) ecos de músicas indígenas, (...) citações e alusões indiretas às músicas das populações rurais e urbanas” (TRAVASSOS, 2000), assim como a utilização de reco-reco, cuíca e caraxá na percussão de alguns dos *Chorus*.

Bruno Kiefer em *Villa-Lobos e o modernismo na Música Brasileira* salienta um ponto importante que a Semana de Arte Moderna levantou:

“A Semana teve, entre muitos outros, este mérito: pôs os conflitos na rua. Pelo menos durante um certo tempo, deixou de ser exclusivo da esfera privada de cada um gostar mais desta ou daquela linha estética, apreciar mais este ou aquele compositor, como se apreciam vinhos ou sobremesas. A arte musical não está aí somente para oferecer deleites, ambiente para divagações ou sonhos. Ela tem condições de sacudir os indivíduos, de propor novas atitudes, de obrigar a revisar conceitos tradicionais” (KIEFER, 1986, p.99)

Depois da Semana de Arte Moderna, o modernismo irá se desdobrar num modernismo de tom mais nacionalista, mas temos de tomar o cuidado de não colocar o modernismo como o “inventor” do nacionalismo¹⁶, pois temos no século anterior artistas que defendiam a busca no folclore no processo de criação de suas obras. Alberto Nepomuceno (1864-1920)

(...) notabilizou-se pela campanha em prol do canto em português – que ainda levantava objeções – e pôs mãos à obra numa série de canções sobre textos de poetas e escritores brasileiros. Em 1904, apresentou ao público carioca o Prelúdio da ópera *O garatuja*, nunca acabada, com versos adaptados por ele mesmo do romance homônimo de José de Alencar. No Prelúdio, serviu-se de uma música popular de sucesso na época, um maxixe. (TRAVASSOS, 2000, p.36)

Até então, os músicos tinham uma formação clássica, inspirados em músicos europeus. O processo de nacionalização os colocava em conflitos, era sacrificar os impulsos expressivos em prol de nacionalizar a música, deixar a subjetividade de lado

¹⁶ Esse aspecto é importante, pois a perspectiva nacionalista já vinha sendo debatido em períodos anteriores, alguns autores denominados de autoritários foram ícones desse movimento como Alberto Torres, Oliveira Vianna e Azevedo Amaral.

para um projeto de nação. Para o processo de criação da música popular, os músicos deveriam coletar cantigas populares e harmoniza-las ao invés de inserir aspectos populares na música clássica, como “canções calcadas em árias de óperas famosas, com textos de poetas locais” (TRAVASSOS, 2000). Assim chegariam num momento em que se tornaria natural fazer música nacional.

Nessa busca pela música popular encontra-se a dicotomia entre a música urbana e música rural, esta vista como pura, uma vez que a urbana está mais vulnerável às influências estrangeiras e reprodução massificada o que atrapalharia o processo de nacionalização. Como Travassos (2000) nos lembra, “o debate modernista é concomitante ao crescimento da indústria fonográfica, que arregimenta músicos oriundos de diversas partes do país, das rodas de choro e bandas de música, ranchos carnavalescos e templos das religiões afro-brasileiras.”

Num ambiente urbano de sincretismo musical é que o samba aparece, principalmente no Rio de Janeiro, marcado pela gravação de *Pelo Telefone*¹⁷ de Donga¹⁸ (Ernesto dos Santos) em 1917 pela Odeon. O carnaval, maior festa popular brasileira, impulsiona a popularidade do samba na medida em que aparecem as primeiras escolas de samba no final da década de 1920. De acordo com Muniz Sodré (1979),

Os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênese-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais. (SODRÉ, 1979, p.30)

Nos anos 1930, se faz notória a diferença entre o samba de morro e o samba da cidade. O primeiro, como diz o nome, nasce nos morros e favelas do Rio de Janeiro, predominantemente entre negros, se aproxima do ritmo afro-brasileiro, com o batuque. Esteticamente é diferenciado por ser composto de uma única estrofe, a qual é criada pelo

¹⁷ “O grupo de compositores conseguiu aglomerar ritmos como o batuque, o maxixe, a polca europeia, estribilhos do folclore baiano, e criar um novo gênero musical dentro de uma harmonia melódica muito bem estruturada. É precisamente nesses aspectos que reside a importância desse samba”. (CALDAS, 2010, p.43)

¹⁸ Há controvérsias em relação a autoria dessa canção, o que resultou no rompimento de grupos como o da Tia Ciata. Este samba seria de autoria coletiva, fazendo parte Mauro de Almeida, Didi da Gracinda, Sinhô, Germano, Hilário, João da Baiana, etc. Porém, em 1916, um ano antes da gravação, Donga registrou a partitura na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro apenas em seu nome.

mestre de harmonia e repetida constantemente pelos participantes. O samba da cidade, que por preconceito, deixava o batuque, era mesclado com compositores brancos, Noel Rosa, por exemplo, era um dos mais famosos nesse período (CALDAS, 2010, p.36-38).

De acordo com Lahuerta, o questionamento da ordem acontece num ângulo de visão modernista, que buscando o “brasileiro”, preocupa-se muito com o nacional e o tema do popular. Isso se desdobra na Revolução de 1930 e no Estado Novo, como jamais ocorrera na história do país, a politização da produção cultural se torna padrão, “trazendo a tona uma identidade intelectual que se define pela tentativa de construir, como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno” (LAHUERTA, 1997, p.95). Há também uma preocupação em superar a distância entre o erudito e o popular, essa relação apontada pelo autor seria o cerne do que foi convencionalmente denominado de nacional-popular.

A popularização do rádio nos anos 1930, descentraliza o samba do Rio de Janeiro, ele se faz então, presente em várias cidades brasileiras. E é num cenário politicamente complicado que a música popular irá se manter durante a década de 1930 e 1940, um período de sucessivos golpes e revoltas. “Ora, após a tomada de poder em 1930, Getúlio Vargas se encontrou frente ao seguinte dilema: como transformar um país dividido por uma política regionalista em uma nação única, com governo centralizado?”¹⁹ a resposta foi clara: unificar a cultura e o método estava pronto, fariam por meio da educação e dos meios de comunicação de massa.

O Estado Novo é instituído por Getúlio Vargas em 1937, com o fechamento do Congresso Nacional. A censura já se apresenta e nada que ferisse os preceitos nacionalistas²⁰, impostos pelo Estado Novo, poderiam ser veiculados. Em que pese esse caráter autoritário, do ponto de vista cultural do governo estadonovista avança em sua proposta de uma cultura ampla e unificada e passa a incentivar e “regulamentar as artes plásticas, o teatro, a música, a palavra escrita e o patrimônio histórico e artístico” (WILLIAMS, 2000, p.255), não é por acaso que o Ministério na gestão Capanema incorpora uma série de intelectuais de grande prestígio, que realizaram projetos que marcaram de forma decisiva a cultura nacional. Dentre os projetos podemos destacar as aulas de canto coral de Heitor Villa Lobos em São Januário, campo do Vasco da Gama,

¹⁹ BASTOS, Mônica Rugai. Política cultural na Era Vargas (1930-1954): inobservância das regras comuns. Revista UNIFIEO, Janeiro, 2001.

²⁰ Para uma crítica a esse respeito, em especial, sobre a literatura observar Miceli (2001).

a criação do Iphan e o tombamento das Igrejas mineiras como patrimônio nacional, a valorização e disseminação do folclore com Mário de Andrade nos bairros de São Paulo.

Em 1940 a Rádio Nacional passa a ser propriedade do Governo Federal, a política de massas de Vargas incluía o rádio como um dos instrumentos para alcançar seu objetivo, “cantores e cantoras do rádio, conscientemente ou não, emprestaram seu prestígio, fama e popularidade ao autoritarismo do governo” (CALDAS, 2010, p.48). É importante lembrar que todo esse autoritarismo se faz presente não só na música, mas no cinema, na literatura, no teatro e demais manifestações artísticas.

Com o fim do Estado Novo, em 1945, as artes tomam fôlego e mergulham num período criativo, visto o número de novos artistas que aparecem ao Rio de Janeiro para se apresentarem. Como por exemplo Dorival Caymmi com o samba-canção *Marina*, que veio antes mesmo do fim do Estado Novo, em 1939. Também, Lupicínio Rodrigues, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, etc. Luiz Gonzaga marca sua carreira com a gravação de *Asa Branca*, em 1947. Com suas canções na sanfona, em 1950 é conhecido como o Rei do Baião.

Temos ainda, em 1950 o reaparecimento do samba-canção. Grande responsável, foi *Vingança* de Lupicínio Rodrigues, interpretada por Linda Batista. A Enciclopédia da música brasileira define o samba-canção como “samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo”²¹.

O samba-canção possuía um discurso mais ou menos padronizado. Em sua grande maioria abordava as desventuras do amor, culminando com a autopunição e o desejo de morte. Nada mais era importante que a presença da mulher amada. O poeta, embora sofrendo, quase morrendo de amor, prefere entender tudo, atribuir seu infortúnio ao destino e resignar-se diante da situação. (CALDAS, 2010, p.53)

Não se prendendo a essa definição, pois cada interpretação produz diferentes resultados estéticos. Augusto de Campos dirá que o samba-canção é a fase de decadência da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa nova. (CAMPOS, 1974, p.221)

Num panorama histórico pautado pela política nacionalista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961), cuja euforia da industrialização e do Plano de Metas caracterizavam um governo, foi que a bossa nova ganhou forma. O final da década de

²¹ Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977, p. 684.

1950 e início da década de 1960 concentraram profundas e radicais transformações na sociedade brasileira. A rápida industrialização proporcionada pela instalação das multinacionais; a urbanização incrementada, como é o caso da construção de Brasília; a criação de institutos que promoveram a própria teoria do desenvolvimento, a exemplo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB²², contribuíram consideravelmente para essa euforia. O desenvolvimentismo aliado às preocupações nacionalistas fez dessa euforia um momento propício para o desenvolvimento das relações de produção em âmbito nacional²³, colocando o país com uma participação ativa entre as economias mundiais. É claro que, contextualizando o momento do nascimento da bossa nova, não queremos reduzi-la a um simples e mero reflexo dessas políticas, mas entendê-la como uma das formas possíveis de representação simbólica deste processo.²⁴

2.2 O nacional-popular em Gramsci e cultura popular no Brasil

Embora em nossa pesquisa não tome como ponto de partida o conceito de nacional popular gramsciano, é preciso entendê-lo para fins de contraponto ao nacional popular que se discutia no processo de formação da cultura brasileira.

Para entender a relação entre o conceito nacional-popular e cultura em Gramsci, precisamos entender a questão de luta de classes na sociedade civil, espaço de luta dos processos hegemônicos, políticos e ideológicos dos grupos sociais. Nessa luta de classes, as classes subalternas, antes mesmo da conquista do poder, devem ter seus próprios dirigentes. De acordo com Gramsci, é preciso uma reforma intelectual e moral para que as classes subalternas exerçam sua hegemonia e para novas relações entre o povo e os intelectuais.

Para Gramsci o conceito de hegemonia indica mais do que um processo de liderança política. De acordo com Gruppi, hegemonia:

²² O Instituto Superior de Estudos Brasileiros foi criado em 1955, como parte do convencimento de um grupo de intelectuais do IBESP sobre a então gestão de Café Filho e foi constituído como órgão público ligado ao Ministério da Educação. O Iseb tinha a finalidade de ofertar o ensino, a pesquisa e a divulgação de estudos nas áreas de Ciências Sociais, História, Economia, Política, dentre os intelectuais que fizeram parte do ISEB destaca-se intelectuais do quilate de Nelson Weneck Sodré, Guerreiro Ramos, Alvaro Vieira Pinto, Hélio Jaguaribe entre outros (GOMES, 2017).

²³ TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

²⁴ NAPOLITANO, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – FFLCH. Universidade de São Paulo.p. 19.

[...] representa a transformação, a construção de uma nova sociedade, de uma nova estrutura econômica, de uma nova organização política e também de uma nova orientação ideológica e cultural. Como tal, ela não tem consequências apenas no nível material da economia ou no nível da política, mas no nível da moral, do conhecimento, da ‘filosofia’ (GRUPPI, 1991, p.02).

A hegemonia segue para a instauração de novas relações sociais na economia e na política, bem como de um novo modo de conduta ética e moral. O nacional-popular, para Gramsci, está relacionado aos processos históricos da sociedade, sendo a cultura o espaço de suma importância para mediar uma nova hegemonia de classe. O autor fala em “consciência atuante da necessidade histórica, como protagonista de um drama histórico real e efetivo” (GRAMSCI, 1978, p. 9) enquanto uma vontade coletiva nacional-popular, esta deve vir antes de uma reforma intelectual e moral. A reforma intelectual e moral é responsável por instaurar uma relação orgânica entre os intelectuais e o povo, assim como pela consolidação de uma hegemonia de um novo bloco histórico e nova concepção de mundo, uma nova cultura, com compreensão crítica de si e do mundo.

É por isso que se deve chamar a atenção para o fato de que o desenvolvimento político do conceito de hegemonia representa – além do progresso político-prático – um grande progresso filosófico, já que implica e supõe necessariamente uma unidade intelectual e uma ética adequadas a uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica mesmo que dentro de limites ainda restritos (GRAMSCI, 1986, p. 21).

A vontade coletiva nacional-popular pressupõe a transformação histórica. Para essa reforma intelectual e moral, Gramsci nos atenta a importância dos intelectuais. A função que assumem na constituição histórica das classes sociais e a de dar organicidade à concepção de mundo que é fragmentada das classes subordinadas.

[...] uma massa humana não se ‘distingue’ e não se torna independente por si sem organizar-se (em sentido lato), e não existe organização sem intelectuais, isto é, sem organizadores e dirigentes, sem que o aspecto teórico da ligação teoria-prática se distinga concretamente em um estrato de pessoas ‘especializadas’ na elaboração conceitual e filosófica (GRAMSCI, 1986, p. 21).

No texto que Gramsci se dedica a trabalhar a questão dos intelectuais existe um forte vínculo da organização da cultura e intelectuais com o conceito de “sociedade civil”²⁵, este muito caro à obra do pensador em questão (COUTINHO, 2011, p.13). Portanto, a noção de intelectual foi trabalhada em Gramsci não como algo atemporal, mas inserido em um processo histórico, que lhe permitiu delinear com maior precisão o terreno dessa categoria ou desse grupo – intelectuais, ou seja, o que Gramsci (2011, p.15) aponta é que essa categoria não é “grupo autônomo e independente” deslocado na sociedade, pelo contrário tem fortes vínculos com o “mundo da produção” (idem). O que se tomou como fundamental foi o lugar e a função exercida por eles na estrutura social; e o lugar e a função desempenhado em um determinado processo histórico.

Na cultura, o nacional-popular, de acordo com Gramsci, é a união entre intelectuais e o povo, a oposição à tendência que torna favorável uma cultura de elite que não se reporta às necessidades históricas das classes populares. Esse conceito pode ser pensado, na perspectiva de Gramsci, como uma alternativa à cultura “ornamental” ou “intimista” do Brasil. Então, o nacional-popular é uma oposição democrática, no plano cultural ao elitismo (prussianismo) ao longo da evolução brasileira. Passou a ser utilizado por artistas e intelectuais com um caráter político e estético. Nele se tem a quebra do distanciamento entre artistas e intelectuais com o povo, no Brasil o CPC é um exemplo disso, tentava resgatar as origens do povo brasileiro, aquilo que seria da nossa natureza.

O filósofo Antonio Gramsci, na Itália, escreve sobre o nacional-popular aproximadamente no mesmo período em que Mário de Andrade, no Brasil, levanta tal debate, porém com importantes diferenças metodológicas. Marilena Chauí afirma que,

nos textos gramscianos, o nacional, visado como e enquanto popular, significa a possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural italiano como patrimônio das classes populares(...) o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem (CHAUI, 1983, p.15-17).

²⁵ Gramsci compreende a “sociedade civil” como um momento da superestrutura e “[...] como portadora material da figura social da hegemonia, como esfera da mediação entre infraestrutura econômica e o Estado em sentido estrito” (COUTINHO, 1990, p.73).

Celso Frederico dirá que a origem da formulação gramsciana no Brasil é de difícil precisão, os comunistas “acenavam para uma conceituação próxima” ao nacional-popular de Gramsci, mas o filósofo italiano era praticamente desconhecido entre eles (FREDERICO, 1998, p. 277). Além desse aspecto destacado por Frederico, Gramsci escreve e reflete imerso em uma realidade muito distinta da realidade brasileira, Gramsci pensa em uma Itália em luta contra o fascismo, evidente, que levando em conta as particularidades, nota-se uma aproximação das ideias, por exemplo sobre nacionalização e popularização das linguagens artísticas. Para Gramsci, a fundamentação de uma conjuntura contra-hegemônica se daria através do encontro entre as categorias povo e intelectuais, pois “todo o movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ida ao povo” (GRAMSCI, 1978, p.73).

Carlos Nelson Coutinho parte da ideia de que a cultura brasileira não é restrita ao Brasil, ela seria universalista, portanto, o nacional-popular não deveria ser entendido como algo oposto ao universal, como afirmação de nossas raízes autônomas.

A cultura universal, assim, não era algo externo, imposto pela força, à nossa formação social, mas algo *potencialmente* interno, que ia se tornando *efetivamente* interno à medida que (ou nos casos em que) era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligados ao modo de produção brasileiro. (...) A história da cultura brasileira, portanto, pode ser esquematicamente definida como sendo a história dessa assimilação- mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal (que é certamente uma cultura altamente diferenciada) pelas várias classes e camadas sociais brasileiras. Em suma: quando o pensamento brasileiro “importa” uma ideologia universal, isso é prova de que determinada classe ou camada social de nosso país encontrou (ou julgou encontrar) nessa ideologia a expressão de seus próprios interesses *brasileiros* de classe. (COUTINHO, 2011, p.41)

Até 1955, período em que o Brasil passa por uma fase de desenvolvimento, a discussão era menos complexa e o que se chamava de cultura popular era aquela cultura manifesta pelo povo. A partir disso, desse desenvolvimentismo brasileiro, tanto econômico quanto político, os intelectuais se fizeram mais presentes nessa discussão e então o termo cultura popular passou a ter diversas significações, algumas de caráter social e outras de caráter político. Essa última esteve bem visível no Centro Popular de Cultura (CPC), tendo como principais teóricos desse grupo Carlos Estevam Martins e

Ferreira Gullar. Lá se questionava se a cultura popular era apenas a cultura que vinha do povo, pois defendiam que era também a que se fazia pelo povo.

É com Gullar que entramos no debate da cultura popular. O autor dirá que é difícil definir em poucas palavras o significado de tal expressão, dado o extenso campo de sua atuação, mas para facilitar a compreensão, é preciso pensar a cultura popular como consciência revolucionária, agindo sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la e aprofundá-la. Ela se põe a serviço do povo, contrapondo a cultura em voga, desligada do povo, para tanto há uma tomada de consciência por parte do intelectual que age para contribuir com a transformação social. O intelectual com uma visão da cultura popular parte da constatação para ação, essa ação é próxima do povo, ou seja, as obras deixam de ser pensadas e feitas “para” a massa, agora é “com” ela. (GULLAR, 1995)

Mas, devemos tomar o cuidado de não aceitar toda obra vindo do povo como arte revolucionária. Marilena Chaui nos atenta para o fato de não romantizar o termo *cultura do povo* e acreditar que por ser do povo é necessariamente libertadora. Teremos em mente uma discussão do nacional e do popular como termos cambiáveis de uma “reestruturação contínua da experiência social, política e cultural que refaz e redefine, momentos historicamente determinados, as relações sociais, o campo prático e semântico (...) (CHAUI, 2007, p.101)

Carlos Estevam Martins, sociólogo, um dos fundadores e autor do manifesto do CPC²⁶, diz que é necessário diferenciar a arte do povo da arte popular e ambas, da arte produzida no CPC, chamada de arte popular revolucionária.

A arte do povo é, para esse autor [Carlos Estevam Martins], predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. (...) A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao

²⁶ Redigido em 1962 por Carlos Estevan Martins, o anteprojeto do *Manifesto do CPC*, reflete preocupações com uma arte que fosse essencialmente popular e revolucionária. A intenção do manifesto é dotar o artista, portador de uma consciência social crítica de elementos estéticos-pedagógicos, a fim de elucidar essas preocupações e realizar, através de sua obra, o questionamento das estruturas sociais que permitem ou contribuem para a formação de uma desigualdade social, logo, impossibilitando a realização de um projeto nacional consistente e capaz de pôr a nação brasileira ao nível das discussões internacionais com as demais nações hegemônicas. O que mais caracterizará o manifesto do CPC é o seu comprometimento com uma didática estética, para com uma pedagogia do artista e este se prestando como instrumento do projeto (e por que não de uma ideologia?) vai fazê-lo ou realizá-lo na medida em que sua produção artística se desenvolva junto às camadas populares.

aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. (...) A arte do povo e a arte popular, quando considerados de um ponto de vista cultural rigoroso, dificilmente poderiam merecer a denominação de arte, por outro lado, quando considerados do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo (BERLINKC, 1984, p. 34).

Carlos Guilherme Mota (1980) ao analisar o pensamento de Carlos Estevam Martins, diz que este se prendeu demais no conceito de *alienação* e acabou se alienando a esse conceito, justifica isso no fato de Martins rejeitar a validade das obras da cultura popular, ou seja, aquelas realizadas pelos artistas populares, na formação de um processo histórico, por considerar o conteúdo dessas obras, alienado. Carlos Estevam chega à conclusão de que não há cultura popular sem intenções políticas, mas a partir de então, chega num ponto contraditório, pois se “para se fazer uma arte não só para o povo como a *favor do povo*, seja preciso negar a validade da arte que vem desse mesmo povo” (p.277), acaba que por acreditar na impossibilidade de uma abertura de consciência, da própria situação, dos produtores dessa arte.

Marilena Chauí (2007) irá questionar a reprodução do autoritarismo das elites, pela cultura do povo, “uma vez que as ideias dominantes de uma época são as ideias da classe dominante dessa época”, ou seja, acredita-se que o povo reproduz os padrões culturais vindos do alto, claro que a sua maneira, mas com “variação de grau de mesmo padrão” (p.50). A autora também nos explica a questão da diferença do termo “cultura do povo” e “cultura popular”, segundo ela, *do povo* nos remete a uma cultura que não apenas está no povo, mas é também produzida por ele. Já o *popular* é “suficientemente ambíguo para levar à suposição de que representações, normas e práticas porque são encontradas nas classes dominadas são, *ipso facto*, do povo. Em suma, não é porque algo *está* no povo que *é* do povo” (CHAUI, 2007, p.53).

2.3 ISEB e o nacional-desenvolvimentismo

O Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB) foi criado como órgão do Ministério da Educação e da Cultura, pelo Decreto nº 37.608, no Rio de Janeiro, com iniciativa marcante de Helio Jaguaribe. Mesmo tendo sido criado antes, em 1955, é no governo de

Juscelino Kubistchek que inicia suas atividades²⁷ – embora o pensamento isebiano se afaste da meta de desenvolvimento do governo JK²⁸. Segundo Hélio Jaguaribe²⁹ o ISEB, durante seus quase dez anos de existência, de 1955 a 1964, teve três fases distintas e assim as divide:

A primeira fase, até fins de 1958, se desenvolveu predominantemente sob minha orientação. Roland Corbisier, diretor do Instituto por mim escolhido, coincidia, então, com minhas ideias e posições. O mesmo caberia dizer de Ewaldo Correia Lima, dirigindo os estudos econômicos, Guerreiro Ramos, os sociológicos e Cândido Mendes, a história. (...) A segunda fase, depois de minha saída do ISEB, em março de 1959, transcorreu daquela data a 1962, sob direção pessoal de Roland Corbisier, até sua eleição para deputado. (...) A terceira fase do ISEB vai de 1962 a 1964, quando é dissolvido pelos militares. Álvaro Vieira Pinto assumiu a direção do ISEB, que se tornou o centro vocalizador das exigências mais radicais do governo Goulart. (JAGUARIBE, 2005)

As atividades do ISEB eram os cursos anuais de Ciência Política, Economia, Sociologia e História, a ideia era aplicar as categorias, conceitos e dados dessas disciplinas à compreensão crítica da realidade brasileira, tendo como premissa instrumentos teóricos para o desenvolvimento nacional. Para isso, era realizada uma programação anual de conferências sobre os problemas brasileiros e publicações de livros escritos pelos membros do Instituto. Característica importante dos cursos do ISEB era a preocupação em não apenas só identificar e debater os problemas brasileiros, mas propor maneiras de superá-los, intervir na realidade brasileira.

Helio Jaguaribe define a primeira fase do ISEB como a fase de levantamento das problemáticas e, é ainda nessa fase que Nelson Werneck Sodré, fazendo a ponte entre o nacionalismo do ISEB e o nacionalismo Militar, Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Roland Corbisier, todos de formação filosófica, este último na juventude chegou a integrar Associação Integralista Brasileira (AIB), além deles Álvaro Vieira Pinto, também

²⁷ Na realidade, o preâmbulo da criação do ISEB é o denominado grupo de Itatiaia, criado em 1952, nessa cidade por ser o meio do caminho entre Rio e São Paulo, a ideia era associar através de reflexões e debates mediante encontros mensais paulistas e cariocas, que estavam separados por razões políticas. O grupo teve uma existência breve e congregou inúmeros intelectuais que depois formaram o Iseb, as divergências entre a defesa do governo Vargas e uma visão ainda demarcada pelo integralismo foi ponto culminante para decretar o fim do grupo. (PÉCAULT, 1990).

²⁸ Essa discordância parece ocorrer, pois com a eleição de Juscelino Kubitschek vislumbrou-se em alguns membros do ISEB que o órgão teria papel estratégico junto ao novo governo, algo que não ocorreu. (PÉCAULT, 1990).

²⁹ JAGUARIBE, Helio. O ISEB e o desenvolvimento nacional. In: TOLEDO, Caio Navarro (org.). Intelectuais e política no Brasil – a experiência do ISEB. Rio de Janeiro: Revan, 2005. P.34

de formação filosófica, Alberto Guerreiro Ramos e os economistas Ignácio Rangel e Roberto Campos, como se vê, a composição do grupo de intelectuais não era nada homogênea o que rendeu inúmeras divergências e disputas no interior do órgão.

A principal divergência dessa fase refere-se a polêmica da publicação do livro de Hélio Jaguaribe, *O nacionalismo na atualidade brasileira*, onde fazia críticas ao nacionalismo vulgar. Essa posição levou Guerreiro Ramos a pedir sua expulsão do órgão que ganhou adeptos³⁰, inclusive de uma mudança de orientação puramente teórica para uma postura mais militante, a contenda leva o Ministro da Educação a reunir o Conselho de tutela do órgão para deliberar sobre as finalidades do ISEB e a proposta de um ISEB mais militante e nacionalista é derrotada com o voto de Nelson Werneck Sodré, tendo em seus estatutos a partir de então o princípio do pluralismo teórico, o que rendeu a saída de inúmeros quadros do órgão (PÉUCAUT, 1990).

De acordo com Jaguaribe, a segunda fase foi intermediária, Corbisier dirigiu bem apesar de associar a sua candidatura como deputado. A terceira fase é o momento em que o ISEB se aproxima com as posições do PC. Mas, de acordo com Alexsandro Eugenio Pereira³¹ Helio Jaguaribe “concebia o Instituto como um centro de estudos que agruparia uma *intelligentsia* voltada à compreensão dos problemas brasileiros” e que após sua saída o ISEB assume “novas feições associadas ao desejo de Roland Corbisier de tornar o Instituto mais “engajado” na vida política brasileira.

Apesar das diferentes fases e do Instituto comportar uma heterogeneidade de pensamentos, no geral, havia um ponto em comum entre eles, era o *nacionalismo*, a ideia de que a nação precisaria ter consciência do seu papel histórico para se desenvolver, o nacional-desenvolvimentismo. Sobre esse aspecto, Octávio Ianni (2004, p. 256) salienta que o ISEB tinha a marca do desenvolvimento sedimentada nos escritos de Jaguaribe, “que ele denomina às vezes neobismarckiano, outras vezes nacional-desenvolvimentista, ou nacionalismo desenvolvimentista, o que sobressai é o Estado, forte e ativo, a serviço da burguesia empresarial”.

Renato Ortiz (1986) diz que para os isebianos “a independência não continha ainda as condições que se articulavam suficientemente entre si a ponto de se constituir um povo brasileiro”. Para eles o “povo” possuía uma consciência nacionalista embutida e esta deveria ser estimulada pelo intelectual. De acordo com os isebianos, o nacional-

³⁰ A União Nacional dos Estudantes (UNE) e Roland Corbisier aderiram a propositura de um Iseb militante.

³¹ PEREIRA, Alexsandro Eugenio. In: idem. P.132.

desenvolvimentismo seria capaz de levar o país a superação do atraso econômico-social e da alienação cultural, é claro que não apenas como ideologia, mas através da ação do Estado, com planejamento e intervenção econômica e uma política de classes.

Alguns, como Corbisier, chegam a dizer que até a Semana de Arte Moderna existia no Brasil uma pré-história. Mas a partir da industrialização e da urbanização brasileira, assim como da revolução de 30, o passo da história caminha cada vez mais para a constituição de um elemento novo: o advento do povo no Brasil. No final dos anos 50 escreve Guerreiro Ramos: “hoje, porém, o povo começa a ser um ente político, maduro, porque portador de vontade e discernimento próprios. O povo está substituindo, desta maneira, aqueles grupos e classes no papel de principal ator do processo político”. (ORTIZ, 1986, p.63)

Segundo Caio Navarro de Toledo, o ISEB foi, “no Brasil contemporâneo, a instituição cultural que talvez melhor simbolizou e concretizou a noção (e a prática) do engajamento do intelectual na vida política e social de seu país”³² é nesta segunda fase que o ISEB propunha-se a realizar discussões teóricas e conjunturais do país e se aproxima das organizações nacionalista e de setores progressistas, preparando projetos para a Frente Parlamentar Nacionalista, cursos para sindicalistas, militares nacionalistas e fundamentalmente para os setores engajados da sociedade.

Na chamada terceira fase que o ISEB toma uma postura mais engajada com o apoio ao Marechal Lott à presidência e as candidaturas a deputado pelo PTB de Cândido Mendes e Alberto Guerreiro Ramos e passa a uma postura política mais definida com o apoio as reformas de base e participação na publicação dos *Cadernos do Povo*. A relação entre cultura e política pode ser demonstrada pela existência do ISEB nessa época com a “influência sobre os CPC’s; aliás, contava com Carlos Estevam Martins, um dos teóricos dos CPC’s, entre seus membros. Nessa etapa, uma parte dos professores e conferencistas pertencia ao PCB ou estava próxima dele” (PÉCAUT, 1990, p. 113).

Segundo Renato Ortiz (1986), para os isebianos o papel do intelectual era a de depois de diagnosticar os problemas da nação, apresentar um programa a ser desenvolvido. Na preocupação de pensar o Brasil tentavam responder a pergunta: como viabilizar um esforço de desenvolvimento nacional? E a resposta mais viável que encontraram foi o projeto *nacional-desenvolvimentista*. Esse “projeto atribuía à burguesia

³² TOLEDO, Caio Navarro (org.). Intelectuais e política no Brasil – a experiência do ISEB. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

nacional, em articulação com a classe operária e a classe média moderna, papel decisivo na mobilização de um esforço de desenvolvimento industrial encaminhado para um projeto nacional” (JAGUARIBE, 2005, p.39). Para os intelectuais do Instituto, “a realização do Ser nacional era uma questão de tempo, cabia à burguesia progressista comandar esse processo”. (ORTIZ, 1986, p. 65)

Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Mannheim e Hegel, por exemplo, os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação sócio-econômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (ORTIZ, 1986, p.46)

Segundo Pécaut (1990, p. 114) o ISEB nacional-desenvolvimentista “continuou com o nacionalismo populista e terminou no nacionalismo marxista”, com inspirações do marxismo, da dialética hegeliana e do existencialismo de Sartre, une os conceitos de alienação e dominação colonial para pensar na construção de um ideário nacionalista de cultura. Recupera uma tradição nacional de buscar nas raízes do povo as marcas e a identidade necessária para o processo de transformação social no país, a cultura é a matriz aos isebianos, com engajamento, de cunho nacional e popular. Ela é o elemento difusor da consciência crítica, explica-se então a importância da cultura para esses intelectuais.

Renato Ortiz coloca o ISEB como referência de um pensamento da discussão cultural no Brasil:

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-se de que eles foram forjados em um determinado momento histórico, e creio eu, produzido pela intelligentsia do ISEB. Penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje (ORTIZ 1986 p.46)

Álvaro Vieira Pinto acredita que para que a arte “nativa” não seja encarada como pitoresca e menor que outras, o país tem que colocar a sua arte de igual para igual a outros países, caso contrário, buscamos nos reconhecer na arte dos outros. Diz que a autonomia cultural está diretamente ligada a independência econômica de um país, a medida que cresce a dependência econômica maior o caráter imitativo da arte.

Enquanto a sociedade não tem recursos materiais que lhe sirvam de fundamento para elaborar a sua percepção geral da realidade, não se pensa a si própria como ser universal, e por isso não dispõe de perspectiva sobre a totalidade, não têm meios para alçar os produtos da sua criação primitiva, os estilos originais dos artistas nativos, à condição de modalidade de arte diferenciada e independente. Nesse período tudo o que o seu gênio nacional cria constitui mero objeto de curiosidade para o gosto metropolitano. Para existir cultura nacional em grau superior é preciso haver consciência configuradora da totalidade da realidade. Só assim cada objeto, cada fato natural ou produto da invenção artística recebe dessa fonte sentido e intenção (PINTO, 1960 p.406-407).

Roland Corbisier (1960) diz que é só a partir de 1922 em especial a partir dos anos 30 que o Brasil começa a tomar consciência de si. No processo de industrialização intensifica o trabalho de reconhecimento e pesquisa dos problemas da realidade brasileira. É nesse mesmo processo de industrialização que notamos a emergência de movimentos culturais, especialmente nos anos 1950. Entre eles temos o Cinema Novo, Teatro Oficina, Teatro de Arena, Centros Populares de Cultura, Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, bem como a bossa nova e o tropicalismo.

CAPÍTULO 3

UM SAMBA COM NOTAS DEMAIS: A EMERGÊNCIA DA BOSSA NOVA

*Pobre samba meu
Foi se misturando, se modernizando e, se perdeu
E o rebolado, cadê? Não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz.
- Carlos Lyra*

3.1 A batida bossa nova

O surgimento da bossa nova foi relacionado ao projeto de desenvolvimento econômico e industrial do governo de Juscelino Kubitschek (Cf. GARCIA, 2007, p. 57). Em abril de 1958 a bossa nova foi “inaugurada” com o disco *Canção do amor demais* com canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes entre elas *Chega de Saudade* interpretada por João Gilberto e Elizete Cardoso. Mas foi em julho do mesmo ano que João Gilberto gravou um disco só seu com *Chega de Saudade* de um lado e *Bim-Bom* do outro. E então em fins dos anos 1950, a bossa nova se firmou no cenário da música brasileira e teve grande influência sobre a juventude, com isso atraiu o interesse da indústria fonográfica (CASTRO, 2008, p. 168).

Brasil Rocha Brito, musicólogo, ex-aluno do professor H. J. Koellreuter³³ (Escola Livre de Música), foi o primeiro a fazer uma apreciação técnica fundamentada sobre a bossa nova dois anos depois de sua emergência. Em seu artigo *Bossa Nova* (1960) destaca a influência de Antônio Carlos Jobim na bossa nova. Jobim, em 1955, lançou um trabalho denominado *Hino ao Sol* em parceria com Billy Blanco, esta, segundo Brito, a primeira composição já integrada, mesmo antecipada em três anos, na concepção musical denominada de bossa nova. (1986, p. 20)

O artigo *Bossa Nova*³⁴ foi considerado por Augusto de Campos (um dos fundadores da poesia concreta e crítico da Música Popular Brasileira) como a primeira apreciação técnica fundamentada que se fez do movimento e que embora contemporâneo,

³³ Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) de origem alemã exilou-se no Brasil em 1937 e foi morar no Rio de Janeiro. Conheceu e ficou amigo de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em 1938 começou a ensinar música no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Um dos nomes mais influentes na vida musical do Brasil, Koellreuter fundou em 1954 a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

³⁴ BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

continua atualíssimo. Nesse artigo, Brasil Rocha Brito traça um panorama das principais influências estrangeiras e realiza uma análise acerca da concepção musical da bossa nova. Segundo o autor, no momento das principais manifestações, que posteriormente seriam conhecidas como bossa nova, destacam-se a influência de linguagens e tendências estrangeiras, principalmente a do *jazz* norte-americano e suas variantes: o *be-bop* e o *cool jazz*.³⁵ Em 1949, com a popularização do *be-bop* nos Estados Unidos e no exterior, começou a aparecer no Brasil e conseqüentemente na música brasileira, composições que incorporavam alguns procedimentos de estrutura e interpretação do *cool jazz*. Essa nova maneira de interpretação mais elaborada, contida e anti-contrastante, foi, mais tarde, amplamente assimilada por cantores como Dick Farney, Lúcio Alves e o conjunto Os Cariocas, entre outros.³⁶ Assim, em fins de 1958 e início de 1959, músicos, compositores, intérpretes, influenciados por estas tendências e com espíritos de criação aguçados, começaram a se reunir em grupos, formando um movimento que segundo literaturas, passou casualmente a ser chamado bossa nova.³⁷

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira que não prevaleça um sobre o outro, o modo de cantar nasalado e a interpretação discreta a diferencia de toda música feita até então. Os compositores saem do anonimato, pois aqui compositor e intérprete, muitas das vezes, se fundem na mesma pessoa. De acordo com Brasil Rocha Brito, o movimento da bossa nova, reconhece ter nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, assim ela não pode ser contrária a essa música da qual provém. A bossa nova contribuiu para uma renovação da música popular brasileira. (BRITO apud CAMPOS, 1986, p. 26)

Em *Música Popular: um tema em debate*, José Ramos Tinhorão (estudioso da música popular, com posições conservadoras e defensor de uma música “pura” de raízes

³⁵ O *be-bop* é um dos marcos do jazz na década de 40, vem de um estilo mais improvisado, experimentação de acordes mais avançados e intenso desenvolvimento harmônico, outra característica marcante é o uso do piano, que até então, no swing, não havia. Já no *cool jazz* os intérpretes são músicos com apurado conhecimento técnico, há pouca improvisação e mais elaboração. É um estilo anticontrastante, intimista e o canto é como a fala, sem gritos.

³⁶ BRITO, *op. cit.*, p. 18-20.

³⁷ Segundo Ruy Castro, a expressão nasceu junto com um *show* no auditório do Grupo Universitário Hebraico, no qual as pessoas que chegavam encontravam num quadro negro a seguinte nota: “Hoje, Sylvinha Telles e um grupo Bossa Nova”, daí para a expressão virar mania nacional foi um pulo. A euforia foi tanta que na época tudo o que era novidade, passou a ser denominado bossa nova. In: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 201, 285.

brasileiras)³⁸ a todo momento reclama a ruptura da bossa nova com as “tradições” da música popular brasileira e a aproximação da mesma com a música clássica e o jazz norte-americano. Todavia, comparando-a ao jazz, uma linguagem essencialmente harmônica (combinação de sons simultâneos), a bossa nova é fundamentalmente melódica (combinação de sons sucessivos), e assim como o samba, esta continua centrada no canto.³⁹ Na bossa nova a utilização de complicadas melodias exigia um encadeamento harmônico mais sofisticado. Desta forma, não podemos falar em ruptura, quando podemos identificar elementos do samba na bossa nova. Elementos esses que podem ser notados, por exemplo, nas canções de Carlos Lyra (*Bossa Nova*, Philips, 1959) e Sérgio Ricardo (*A Bossa Romântica* de SR, Odeon, 1960) que alternam entre a bossa nova e o samba-canção.

De tudo isso decorre uma conclusão, que expusemos a Antônio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita. (...). O jazz em todas as suas manifestações – New Orleans, be-bop etc. – tem contribuído enormemente para a redução dessa distância. A música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa-nova, estava, inegavelmente, mais de meio século atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isto graças principalmente à concepção musical bossa-nova (BRITO apud CAMPOS, 1986, p. 26).

O momento inicial da bossa nova é o primeiro sinal dos elementos de uma revolução musical dos anos 1960. O predomínio do Long Playing como veículo fonográfico, a autonomia e reconhecimento do compositor acumulando muitas vezes a condição de intérprete, pois até então os compositores eram pouco conhecidos, na bossa nova e posteriormente na MPB em geral o compositor sai do anonimato, a consolidação de uma faixa de ouvintes e compositores jovens de classe média intelectualizada, jovens do ambiente universitário, onde ocorrerão os diversos Festivais, e o procedimento reflexivo, de não só cantar a canção, mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (Cf. NAPOLITANO, 2010, p. 18).

³⁸ José Ramos Tinhorão tem grande importância nos debates sobre a música na década de 1960 no Brasil, pois enquanto uma maioria celebrava o surgimento da bossa nova ele faz grandes críticas a ela e qualquer outro movimento que modifique o caráter “puro” das músicas populares nacionais. Escreveu no *Jornal do Brasil* de 1961 a 1982 sempre com sua posição determinista e radical.

³⁹ MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, p. 63-70, nov. 1992. p. 63-64.

Considerado o marco do movimento bossa nova, o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade*, lançado em julho de 1958, traz em algumas faixas, elementos de uma nova estética musical, perpassados por uma releitura das formas musicais que a antecederam⁴⁰. Entre as inovações estéticas da bossa nova, destaca-se a inter-relação entre música e letra, recurso este denominado de metalinguagem, no qual a linguagem textual e musical se comentam mutuamente⁴¹, como as “canções-manifesto” do movimento, *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, ambas composições de Tom Jobim e Newton Mendonça, que evidenciam perfeitamente essa proposta. O poeta Augusto de Campos observa as possíveis afinidades entre as letras da bossa nova e a poesia concreta, onde música e letra caminham juntas e se comunicam.

DESAFINADO – Newton Mendonça/ A.C. Jobim

*Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu*

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova,
Que isto é muito natural*

*O que você não sabe nem sequer presente
É que os desafinados também tem um coração
Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão*

*Só não poderá falar assim do meu amor
Ele é o maior que você pode encontrar, viu
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito
Bate calado,
no peito dos desafinados
Também bate um coração.*

⁴⁰ *Id. Ibid.*, p. 29.

⁴¹ PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990. p. 52.

SAMBA DE UMA NOTA SÓ – Newton Mendonça/ A.C.Jobim

*Eis aqui este sambinha
feito numa nota só,
outras notas vão entrar
mas a base é uma só.
esta outra é consequência
do que acabo de dizer
como sou a consequência
inevitável de você.*

*quanta gente existe por aí
que fala tanto e não diz nada,
ou quase nada.
já me utilizei de toda a escala
e no final não sobrou nada,
não deu em nada.*

*e voltei pra minha nota
como eu volto pra você
vou contar com minha nota
como eu gosto de você
e quem quer todas as notas
ré-mi-fá-só-lá-si-dó
fica sempre sem nenhuma
fique numa nota só.*

Em *Desafinado*, quando aparece a palavra ‘desafinado’ há uma passagem harmônico-melódica que sugere uma desafinação. Em *Samba de Uma Nota Só* a melodia é pouco variada e há valorização da harmonia, as notas aparecem na medida em que são “chamadas” pela letra: *eis aqui este sambinha / feito numa nota só (...)* *esta outra é consequência / do que acabo de dizer* percebe-se estreita relação entre letra e música.

Nessa busca incessante entre forma e conteúdo, alguns recursos foram privilegiados na primeira fase bossanovista. Por exemplo, a integração entre harmonia, ritmo e contraponto na composição da obra; superação do individualismo na elaboração musical e a integração de elementos da música popular nacional à elementos da música europeia de concerto.

Evidenciada as influências estrangeiras na bossa nova por Brasil Rocha Brito, o que não significa ruptura com as “tradições” da música brasileira e muito menos falta de criatividade, naquele momento, inúmeras foram as acusações ao referido movimento musical. A bossa nova fora acusada de investir contra as “raízes” e contra a “tradição” da música popular brasileira, de ser alienada devido ao conteúdo de suas letras e de estar “jazzificando” a música nacional, como por exemplo evidenciou o artigo de Adalberto Paranhos. Este autor cita uma entrevista de Elomar⁴² em 1967, quando da sua primeira gravação em disco, na qual afirmou que no início de sua carreira estava “imprensado entre dois rolos compressores (...) um, o tal do iê-iê-iê e, outro, uma tal de Bossa Nova (...) ela é uma espécie de tentativa de um pacto cultural nosso com o estrangeiro.”⁴³ José Ramos Tinhorão, munido de argumentações contra a bossa nova e seus integrantes⁴⁴, se transformou num dos seus críticos mais contundentes. Devido a sua peculiar posição perante o movimento, é que este merece uma atenção especial no momento em que se discute e se confronta o nacional-popular na sociedade brasileira.⁴⁵

Sérgio Ricardo foi um dos precursores a mudar a temática inicial da bossa nova, na realidade, não esteve preso a um movimento, conciliava tudo o que aprenderá em seus anos de estudo em conservatórios e o que de novo lhe era oferecido. Chico Buarque em depoimento na TVE relata:

(...) Sérgio pertenceu ao movimento Bossa Nova, mas sempre foi outsider. Ele tem o caminho dele muito peculiar, muito solitário. Em

⁴² Elomar Figueira Mello (1937) é um cantor regionalista baiano, é referência quando se fala em música nordestina sertaneja. No fim da década de 60 formou-se em arquitetura na Universidade Federal da Bahia, onde passou, também, pela Escola de Música. Na década de 70 aproxima-se do *Pessoal do Ceará* nos encontros proporcionados pelos programas *Mixturação*, da TV Record, e *Mambembe*, da TV Bandeirantes.

⁴³ *Apud* PARANHOS, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ É importante ressaltar que ao dizer que Tinhorão estava munido de argumentações contra o movimento, não queremos julgar sua obra, mas inseri-la num determinado contexto histórico e estabelecer uma discussão de como e por quê isso acontecia, quais eram suas bases ideológicas e no que acreditava esse mesmo autor?

⁴⁵ Tinhorão com uma filiação teórica metodológica ligada ao marxismo analisa a cultura como reflexo das sociedades de classes. Utiliza das teses de Marx como elemento propulsor da cultura popular, a qual, segundo ele, representa a “autenticidade” do Brasil. Defende a ideia de que a luta se dá no campo cultural e que as armas seriam a cultura regional “pura”.

‘Pernas’, que é uma música dentro da estética da Bossa Nova, ao mesmo tempo tinha a marca dele, tinha uma reminiscência, assim, do Modernismo. A primeira música que eu me lembro composta em versos brancos não tinha rima.

A bossa nova, apesar de uma nova proposta relacionada à formação musical e a essa nova maneira de interpretação dos temas já referenciados anteriormente na música popular brasileira⁴⁶, criou uma polêmica entre os artistas da época. Considerada por muitos intelectuais de esquerda e artistas engajados como alienada e alienante, dado o conteúdo de suas canções, era preciso e necessário incorporar à forma musical bossanovista um conteúdo que evidenciasse a realidade brasileira, permeada por contradições e desníveis sociais.

É importante ressaltar que na década de 1960 não havia duas vertentes bem definidas, aquela contra e aquela a favor da bossa nova. Existia, também, aqueles que como Sérgio Ricardo, sendo a favor, eram contra, ou vice-versa. De acordo com Adalberto Paranhos, desde os primeiros momentos, a bossa nova foi marcada por uma diversidade de estilo e, que apesar disso, elementos comuns conferiam a ela uma certa unidade estética. Num período pautado pela ascensão do nacionalismo e do desenvolvimentismo, principalmente entre as classes médias e populares, a música não ficaria alheia a esse debate.⁴⁷

São por esses motivos que não podemos negligenciar que Sérgio Ricardo iniciou sua produção artística e profissionalizou-se no seio das inovações estéticas da bossa nova e participou ativamente desses debates estético-ideológicos. Não podendo ignorar sua formação – principalmente no que diz respeito à forma de suas composições – este propõe conciliar à estética formal bossanovista, aspectos da música regional e urbana, dando um novo enfoque às canções, relacionadas às temáticas sociais, característica esta que passará a ser uma constante na obra do artista.

⁴⁶ Conforme Claudio A. Aguiar, *como nas músicas de Vicente Celestino, Antônio Maria e Herivelto Martins, o personagem de ‘Chega de Saudade’ também havia sido abandonado pela mulher amada, residindo sua singularidade na forma como ele encara essa traição: em vez de se entregar à bebida e clamar pela chegada da morte, vislumbra a superação de sua “tristeza” e “melancolia”, acreditando sinceramente no retorno da mulher amada. Escancarando suas intenções no próprio título da canção, Tom e Vinícius recusavam a agonia dos seres condenados ao desamor, para cantar a alegria das reconciliações entre “milhões de abraços” e incontáveis “beijinhos”*. In: ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1996. p. 53.

⁴⁷ PARANHOS, *op. cit.*, p. 64.

Dado o conflito central, Sérgio Ricardo na tentativa de resolver o impasse entre o universalismo e o nacionalismo, entre o trabalho artesanal e o trabalho industrial, foi buscar nas consideradas raízes da música popular brasileira, elementos que permitissem a utilização dos recursos estéticos bossanovistas – que naquele momento eram considerados cosmopolitas e criticados por isso – vinculados a um conteúdo que privilegiassem temas das camadas populares urbanas e regionais, relacionados ao samba, ao morro e aos aspectos característicos da música regionalista.

Essas características são claramente percebidas no disco *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) que foi composto para o filme homônimo de Glauber Rocha, Sérgio Ricardo inclui diálogos do filme e a música *Magnificat-Alleluia* de Heitor Villa-Lobos. Sendo as letras compostas por Glauber Rocha, Sérgio Ricardo foi orientado a deixar “seus vícios de arranjos” para se fazer algo mais “puro” e soltar a voz. Na contracapa do disco Glauber Rocha escreve:

Sérgio Ricardo, embora seja sambista com mistura de morro e asfalto, tem paixão pelo nordeste, tem a vantagem de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem de ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem. Começamos o trabalho. Dei as letras – nas quais usei muitos versos autênticos do povo - e Sérgio começou a compor. Tinha seus vícios de "arranjos"; discutimos que o negócio tinha de ser "puro". (...) E ensaiamos pra valer na hora da gravação. Transformei Sérgio em ator - gritei, ele ficou nervoso, deixou os preconceitos e soltou a voz e os dedos do violão. (...). (ROCHA, LP / Forma, FM-3, 1964)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (completo)

Glauber Rocha / Sérgio Ricardo

I	<i>Manuel e rosa</i>	<i>Sebastião nasceu do fogo</i>
Anunciando ao público,	<i>Vivia no sertão</i>	<i>No mês de fevereiro</i>
marcante e lento:	<i>Trabalhando a terra</i>	<i>Anunciando que a</i>
	<i>Com as própria mão</i>	<i>desgraça</i>
<i>Vou contar uma história</i>	<i>Até que um dia -pelo sim</i>	<i>Ía queimar o mundo</i>
<i>Na verdade e imaginação</i>	<i>pelo não-</i>	<i>inteiro</i>
<i>Abra bem os meus olhos</i>	<i>Entrou na vida deles</i>	<i>Mas que ele podia salvar</i>
<i>Pra enxergar com</i>	<i>O santo Sebastião</i>	<i>Quem seguisse os passos</i>
<i>atenção</i>	<i>Trazia a bondade nos</i>	<i>dele</i>
<i>É coisa de Deus e Diabo</i>	<i>olhos</i>	<i>Que era santo e</i>
<i>Lá nos confins do sertão</i>	<i>Jesus Cristo no coração</i>	<i>milagreiro</i>
		<i>Que era santo</i>
Narrativo, lento:	Agitado, na feira:	<i>Que era santo e</i>

milagreiro

Fúnebre, triste, lento:

*Meu filho, tua mãe
morreu
Num foi da morte de
Deus
Foi de briga no sertão,
meu filho
Dos tiro que o jagunço
deu*

II

Lento, dramático:

*Jurando em dez estrelas
Sem santo Padroeiro
Antonio das mortes
Matador de cangaceiro
Matador de cangaceiro!
Matador, matador
Matador de cangaceiro!*

III

Narrativo, despertando,
anunciando:

*Da morte do monte Santo
Sobrou Manuel Vaqueiro
Por piedade de Antonio
Matador de cangaceiro
A estória continua
Preste lá mais atenção
Andou Manuel e Rosa
Pelas veredas do sertão
Até que um dia -pelo sim
pelo não-
Entrou na vida deles
Corisco o diabo de
Lampião*

IV

Narrativo, triste, evocado
da morte:

*Lampião e Maria Bonita
Pensava que nunca
Que nunca morria
Morreram na boca da
noite
Maria Bonita
Ao romper do dia*

V

Trágico, anunciando
desgraças:

*Andando com remorso
Sem santo Padroeiro
Volta Antonio das Mortes
La ia la ii
Vem procurando noite e
dia
La ia la ii
Corisco de São Jorge
La ia la ii*

VI

Anunciando o final
trágico:

*Procurou pelo sertão
Todo o mês de fevereiro
O Dragão da Maldade
Contra o santo Guerreiro
Procura Antonio das
Mortes
Procura Antonio das
Mortes
Todo o mês de fevereiro*

VII

Em diálogo, feroz, ritmo
de luta:

*- Se entre Corisco
- Eu não me entrego não
Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
- Se entrega Corisco
- Eu não me entrego não
Não me entrego ao
tenente
Não me entrego ao
capitão
Eu me entrego só na
morte
De parabelo na mão
- Se entrega corisco
- Eu não me entrego não*

VIII

Vivaz, alegre:

*Farrea, farrea povo
Farrea até o sol raiar
Mataram Corisco*

*Balearam Dadá (bis...)
O sertão vai virá mar
E o mar virá sertão*

*Tá contada a minha
estória
Verdade e imaginação
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Num é de Deus nem do
Diabo (bis)*

As canções do filme de Glauber Rocha têm a função de narrar a história, para isso utiliza-se da voz e violão de Sérgio Ricardo que acompanha toda a trilha. Inicia com um bordão utilizado até os dias de hoje pelos cantadores nordestinos: “vou contar uma história de verdade e imaginação”. Em relação a composição, ao incluir a erudição de Villa-Lobos, Sérgio Ricardo não abandona as canções populares nordestinas (canções de cordéis).

No que concerne às críticas à bossa nova, o fio condutor da obra de Tinhorão, encontra-se justamente no confronto entre a música vinculada à “tradição” e à influência norte-americana na música brasileira, especialmente em relação ao *jazz*. Considerada pelo autor como um reflexo das estruturas políticas e econômicas⁴⁸, este justifica que:

Enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo) e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo) (TINHORÃO, 1966, p. 6).

É evidente que Tinhorão não considera os impasses existentes no interior do próprio movimento, porém, é válido lembrar que quando nos voltamos a eles percebemos o quanto foi complexa a organização daquilo que denominamos de bossa nova, sendo que não há um processo evolutivo, uma linearidade da música brasileira. O que existe são mediações, negociações e consentimentos para que o movimento se tornasse o que se tornou.

Com base em suas convicções, Tinhorão coloca em confronto a entrevista de Antônio Carlos Jobim para o jornal *O Globo*, quando partia para o festival de bossa nova no *Carnegie Hall* em Nova York em 1962, com o texto do *show Opinião*, estreado no Rio, em dezembro de 1964. Ora, se na entrevista, Tom Jobim dizia que:

Já não vamos ‘vender’ o aspecto exótico do 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.

⁴⁸ Enquanto o presente projeto procura analisar a bossa nova como uma das representações simbólicas de construção de uma sociedade, Tinhorão ao analisá-la como um reflexo das estruturas sócio-políticas, faz justamente o contrário.

O texto do *show Opinião* enfatizava o contrário: “Este ‘show’ representa, em outras palavras, o abandono da busca do produto industrial perfeito, e um retorno aos meios mais ricos da fabricação artesanal de produtos manufaturados.”⁴⁹ Tinhorão, ao invés de perceber a contradição existente no movimento, entre o trabalho industrial e o trabalho artesanal, entre o nacionalismo e o universalismo na música brasileira e, a partir daí analisar e retratar os impasses daquele momento⁵⁰, utiliza-se dessas citações somente para justificar a impossibilidade de integração entre os músicos da classe média com as classes populares.

Augusto de Campos em *Balanço da Bossa e outras bossas*⁵¹, se situa no cerne do debate histórico e deste participa ativamente. Evidentemente, temos que levar em consideração o porquê de suas posições, posição esta contra o nacionalismo em escala regional, considerada por ele, alienante, defensor de uma música nacional universal⁵². Em seu livro reúne artigos que buscam na bossa nova os elementos capazes de legitimar a formação do movimento tropicalista no final da década de 1960, este intimamente ligado ao movimento concretista do qual Augusto de Campos fazia parte. Com o Tropicalismo os “interesses nacionais” são bem outros, pois os rumos da arte engajada no país foram retomados sob outras perspectivas pós-1964, que não mais aquelas antes tomadas pelos próprios representantes da bossa nova. Dessa forma, Augusto de Campos, na sua análise crítico-musical situa a sua preocupação com o destino da bossa nova, mas o faz não mais pautado pelo nacionalismo e sim pelo universalismo formal da Tropicália.

Quando falamos acima, em buscar elementos musicais nas “raízes”, na “tradição” ou na “autenticidade” da música brasileira, precisamos desencadear uma discussão muito importante, que tem por base *a invenção das tradições*.⁵³ Conforme Adalberto Paranhos, considerar uma tradição particular, embora muito rica, relacionada à cuíca, ao pandeiro, ao violão, ao samba, como “puramente nacionais”, é negligenciar uma série de outras tantas tradições.⁵⁴ Assim, admitir a existência de uma pluralidade de influências na cultura brasileira, extensiva à música, não significa determinar um estado caótico, mas “um passo decisivo para compreendê-la como

⁴⁹ Apud TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 230-232.

⁵⁰ Tinhorão estava extremamente envolvido com os debates da época e se posicionava em relação a eles. Devido a esse comprometimento, faltava-lhe um certo distanciamento para analisar o que pretendemos neste trabalho. Desta forma, diferente de Tinhorão – que tem seus motivos para agir como agiu – buscamos primeiramente inserir Sérgio Ricardo nesse conflito, e posteriormente indicar quais os caminhos que este escolheu para resolver – na música – o problema entre o nacional e o cosmopolita.

⁵¹ CAMPOS, *op. cit.*

⁵² CAMPOS, *op. cit.* p.14

⁵³ HOBBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. (org.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁵⁴ PARANHOS, *op. cit.*, p. 15.

um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.”⁵⁵

(...) creio que é o momento de reconhecermos que toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (ORTIZ, 1986, p. 8).

Aliás, uma discussão semelhante foi levantada por Mário de Andrade já na década de 1930. No seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, o autor chama a atenção para dois pontos que frequentemente pecam os pesquisadores quando partem de análises em torno de conceitos como o de “raízes” e “tradição”. Segundo ele, o *exclusivismo* e a *unilateralidade* não permitem ao pesquisador ou mesmo o compositor se situarem dentro de uma perspectiva real das condições de constituição da cultura na qual se insere, o que os impede de construir uma arte que reflita a sua nacionalidade e seus respectivos problemas de formação. Para Mário de Andrade, a arte *exclusivista* aceita o brasileiro como um excessivo tom característico, ou seja, parte do pressuposto que os elementos encontrados em nossa cultura são legitimamente nacionais, e por isso, registro da nossa própria identidade. Por outro lado, e acentuando essa noção parcial e de invenção de uma genealogia, a *unilateralidade* assume na arte seu tom mais perigoso: que a origem da nossa cultura deve ser extraída do cerne das sociedades aborígenes, pois lá está em estado de latência, a identidade da cultura nacional.⁵⁶

Como podemos perceber, o impasse entre as correntes nacionalistas e universalistas gerou – em diferentes momentos históricos – intermináveis debates. Desta maneira, se faz necessário traçar um panorama de quando e como se iniciou na música brasileira, a polêmica entre esses dois polos, considerando que alguns artistas – como é o caso de Sérgio Ricardo – tentarão em alguns momentos, conciliar influências universalistas às nacionalistas, ou vice-versa.

Segundo Luiz Antônio Giani, o impacto do nacionalismo sobre a linguagem musical “erudita” remonta desde fins do século XIX, situado em Villa-Lobos a principal figura desse debate. Todavia, Mário de Andrade destacou-se, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922,

⁵⁵ BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: *Cultura brasileira: situações e debates*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 7.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 25-28.

como principal teórico da corrente nacionalista⁵⁷, principalmente no que se refere à música e à literatura. Conforme o mesmo, após a Semana de 22, o primeiro movimento musical cosmopolita que se confronta com vertente nacionalista, foi o dodecafonismo.⁵⁸ A publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em 1950, por Camargo Guarnieri, marca o início de um processo que levou os alunos de Koellreutter a abandonarem o dodecafonismo, fazendo com que alguns deles – por exemplo Cláudio Santoro e Guerra Peixe – retomassem suas convicções nacionalistas juntamente com Guarnieri. Assim, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone, posteriores a Semana de 22, formaram sucessivos debates a respeito da estética nacionalista. Os últimos anos da democracia populista marcaram novas discussões ao redor das questões levantadas frente ao dodecafonismo. A polêmica estende-se para o campo da música popular, com a formação do *Grupo Música Viva* em 1946 e, posteriormente a formação do *Grupo Música Nova* em 1963.⁵⁹ De acordo com Luiz Antônio Giani,

é a Escola Nacionalista que fornece os fundamentos da estruturação musical – historicamente definidos – ao Movimento da Música de Protesto. (...) é expressivo o entrosamento (...) entre os compositores “eruditos” de estética nacionalista com os compositores populares, sejam da pequena-burguesia (...) ou das camadas propriamente ditas “populares” (...) (GIANI, 1985, p. 127-128).

Em 1961 com o fim do mandato de JK, Jânio Quadros assumiu a presidência, mas, com sete meses renunciou ao cargo. João Goulart (Jango), vice-presidente, assumiu o cargo, mas os militares tentaram vetar a chegada de Jango ao poder, pois associavam a figura do vice a hipótese de instalação do comunismo no Brasil por ser um político conhecido por cultivar relações com a esquerda (Cf. MOTTA, 2002, p. 234). Deu-se então início a “Campanha da Legalidade”, promovida pelo governador do estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola. Com a posse de Jango foram tomadas providências para a manutenção da política

⁵⁷ Podemos estabelecer um elo entre Mário de Andrade, Villa-Lobos, Getúlio Vargas (com o nacionalismo institucionalizado), Camargo Guarnieri e os compositores da “música de protesto”. Entretanto, essa relação deve ser muito bem explicitada em suas sutilezas, pois o nacionalismo defendido nesse processo assume diferentes configurações na obra de cada um. Por exemplo, o samba requerido pelos compositores da música engajada tem muito mais a ver com o samba legitimado do governo getulista, do que com as propostas modernistas.

⁵⁸ O confronto entre o movimento musical nacionalista e o dodecafonismo, pode ser acompanhado no *Manifesto de 1946* da Música Nova, nos debates da revista *Para Todos* (n. 3, abr. 1950; n. 7, mar. 1951; n. 9, abr. 1950; n. 13-14, out./nov. 1951) e na *Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita em 1950 por Camargo Guarnieri.

⁵⁹ GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto: d'O Subdesenvolvimento à Canção do Bicho e Proezas de Satanás...* (1962-1966). Campinas, 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH. Universidade Estadual de Campinas. p. 114-128.

desenvolvimentista, tais providências, nomeadas de Reformas de Base, eram medidas econômicas e sociais de caráter nacionalista que previam maior intervenção do Estado na economia. Destacaram no governo de Goulart as reformas: agrária, educacional, fiscal, urbana e bancária.

3.2 Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE

Os debates acerca do nacional-popular e a efervescência político-cultural no começo dos anos 60 favoreceram o surgimento e organização de grupos que antes estavam dispersos. Na cultura, pelo Teatro de Arena, pelo ISEB e pela UNE circulavam intelectuais e artistas em comum e culminou na criação de um Centro Popular de Cultura (CPC) na sede desta última. Na política o governo João Goulart assumia a bandeira das reformas de base e o CPC vinha com a disposição de desenvolver a consciência popular para a libertação nacional.

Em 8 de março de 1962, no Rio de Janeiro foi fundado oficialmente o CPC com responsabilidade de Vianinha⁶⁰, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzman⁶¹. Com artistas da música, artes plásticas, cinema, teatro, etc. o CPC vem com a ideia de produzir uma “arte popular revolucionária”, na medida em que “os artistas incitavam o povo a unir-se à revolução em curso e pretendiam, convencidos dos poderes ilimitados da cultura.” (PÉCAUT, 1990, p. 153). Carlos Estevam Martins foi seu primeiro diretor do CPC até o final de 1962, assumindo em seguida Cacá Diegues que exerceu a presidência por apenas três meses, o último presidente foi Ferreira Gullar.

Os CPC's adquirem uma grande importância, pois insere-se em um contexto mais amplo junto com os *Cadernos do Povo* dentro de uma perspectiva militante de mudança revolucionária da sociedade brasileira. A ideia de ir ao povo, tinha como premissa democratizar a cultura e a teoria, assim, os membros do CPC organizavam na tentativa de disseminar e difundir por intermédio dos artistas uma arte revolucionária.

Ideologicamente, dentro do movimento estudantil, tínhamos duas correntes de esquerda, a maior parte dos intelectuais ligados ao CPC eram do PCB e a diretoria da UNE ligados à esquerda católica, a Ação Popular (AP). O Centro Popular de Cultura,

⁶⁰ Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha, nasceu em 4 de julho de 1936 em São Paulo e faleceu em 16 de julho de 1974 no Rio de Janeiro. Foi um militante comunista, dramaturgo e diretor de teatro e televisão. Fez parte do Teatro de Arena, escreveu “Chapetuba Futebol Clube” e participou como ator no filme “Cinco Vezes Favela” (1962).

⁶¹ Leon Hirzman nasceu no Rio de Janeiro em 22 de novembro de 1937, faleceu em setembro de 1987. Foi um cineasta brasileiro, um dos fundadores do CPC e expoente do Cinema Novo.

financeiramente, se mantinha com colaborações individuais, receitas de serviços prestados, como as viagens que faziam com a UNE volante, bilheteria de espetáculos e algumas verbas específicas que vinham para determinados trabalhos, como por exemplo, a produção do filme *Cinco vezes favela*, gravação do disco *O povo canta*, etc.

Dentro do CPC foram criados departamentos, o de teatro participavam Chico de Assis, Vianinha, Joel Barcelos, Francisco Milani, entre outros. No departamento de cinema tínhamos um dos idealizadores e um dos presidentes do Centro Popular de Cultura, Leon Hirszman e Cacá Diegues. No de música nomes como Geraldo Vandré, Carlos Lira, Sérgio Ricardo e o Quarteto do CPC faziam parte. Ferreira Gullar representava o departamento de Literatura.

Mas, havia algo no CPC que incomodava muitos artistas, em especial os músicos: seu Manifesto. O Manifesto do CPC da UNE escrito por Carlos Estevam Martins buscava disciplinar as criações artísticas, colocar padrões para a arte engajada dos jovens artistas, vindos principalmente da bossa nova nacionalista. O artista deveria se converter aos novos valores para desenvolver a consciência popular, mesmo que isso interrompesse seu trabalho estético. Sérgio Ricardo é um desses músicos que questiona a radicalidade do CPC:

(...) eu lidava com uma estética muito elaborada, sofisticada que era a Bossa Nova, e a proposta do CPC andava à procura de uma nova estética. Era mais filosófico. Mais o conteúdo do que a forma. Discutia-se muito a necessidade do levantamento da questão popular, o canto do povo, o folclore, e para mim, que era um esteta, já bastante envolvido com a Bossa Nova, era difícil ter que abrir mão de umas conquistas do meu conhecimento na música para abordar aqueles temas de maneira tão simplista. Esse era um problema.⁶²

Mesmo com esse problema, muitos artistas foram se aproximando do Centro Popular de Cultura, assim como Sérgio Ricardo, que relata no livro *Sérgio Ricardo – Canto Vadio* de Eliana Pace (2010, p.67) “o pau estava comendo no Brasil naquela época, 1961, 1962, e me identifiquei totalmente com o CPC – ali tínhamos um movimento com objetivos de luta, condizente com a realidade brasileira do momento. ” A questão ideológica os motivava participar do grupo, portanto o Manifesto dizia uma coisa, mas os artistas agiam de outra forma. Segundo Napolitano (2007, p. 76), músicos como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, entre outros “buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de

⁶² Entrevista concedida à Jalusa Barcellos em: BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE: uma história de paixões e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p.393

reeducar a elite e ‘elevant o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizavam. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política”.

Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, no início não concordava com a ideia de convidar Sérgio Ricardo para fazer parte do CPC, pois, ele fazia parte da chamada bossa nova, que inicialmente era considerada alienada, conhecia a versão romântica de Sérgio Ricardo. Mas, Chico de Assis mostrou à Vianinha a canção *Zelão* que Sérgio Ricardo compôs em 1960, a qual o fazia discente da bossa nova. Isso fez com que Vianinha conhecesse a outra faceta de Sérgio Ricardo, aquela ligada às questões sociais, e mudasse então de opinião sobre o compositor. Segundo Contier (2006), algumas ideias sobre arte popular revolucionária, defendidas pelo CPC, foram internalizadas por Sérgio Ricardo. Assim, passou a ser visto como um militante político de “esquerda” que podia, direta ou indiretamente, fazer parte das mudanças sócio-econômicas e político culturais do Brasil.

Preocupado com as conexões entre o contexto histórico e as principais manifestações estéticas que influenciaram a obra de músicos e compositores da década de 60, Arnaldo D. Contier em *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os anos 60)*, procura demonstrar as possíveis conexões entre a canção de protesto e os discursos dos CPCs durante os anos 1960, no qual as criações artísticas são analisadas com o objetivo de captar os vínculos entre o nacional-popular na canção brasileira e as principais tendências técnico-estéticas mais significativas do século XX.⁶³

Segundo Arnaldo D. Contier, na década de 1960, os músicos assimilaram os discursos verbalizados pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB, dotados de uma interpretação marcadamente política e economicista da História do Brasil, que em linhas gerais, inseria-se no debate sobre o capitalismo dependente, cuja tendência dominante atrelava-se aos grandes monopólios e oligopólios presos ao capital financeiro de origem norte-americana, e também, à discussão sobre a concentração fundiária ligadas às elites empresariais brasileiras. Os militantes do PCB identificaram a existência de duas burguesias no país: uma *progressista* e *nacionalista* e outra *entreguista* e *conservadora*. Tal abordagem contribuiu para a criação de um novo imaginário sobre a cultura do país, polarizada pelo *mundo urbano*, representado pelo morro (samba, pandeiro e ritmo sincopado) e pelo *mundo rural* (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada e bumba-meu-boi). Entretanto, devido à inexistência de um programa do PCB voltado para as artes, em geral, e para a música, em particular, esses mesmos músicos,

⁶³ CONTIER, Edu Lobo e Carlos Lyra..., p. 13.

influenciados por escutas internacionais e nacionais, procuraram se aproximar dos projetos culturais definidos pelos ideólogos dos CPCs ou dos dramaturgos do Teatro de Arena de São Paulo. Nessa perspectiva, muitos músicos, a exemplo de Sérgio Ricardo, passaram a apresentar em seus textos um possível engajamento político, porém, influenciado por escutas heterogêneas – *jazz*, folclore, baião, frevo, samba-canção, bossa nova, entre outros – seus arranjos e sonoridades aproximaram-se de uma modernidade não sintonizada com o projeto do CPC, por exemplo.⁶⁴

Sérgio Ricardo influenciado pelas principais tendências estéticas do século XX e pelos discursos políticos promovidos pelo PCB, UNE e CPC, também esteve ligado a esse ideário nacionalista, e dada às suas influências musicais, ou como diz Contier, devido *à natureza polissêmica do signo musical*, em suas composições o nacional-popular será reinventado sob outras perspectivas.

⁶⁴ CONTIER, Edu Lobo e Carlos Lyra..., p. 16, 18, 19, 46.

CAPÍTULO 4

TECLADO, CORDAS E CALOS: ANÁLISE FONOGRAFICA DE SÉRGIO RICARDO

*Não tenho para minha mão
Somente acenos e palmas
Tenho gatilhos e tambores
Teclados, cordas e calos.
- Sérgio Ricardo*

Entre o período de 1958 a 1967, Sérgio Ricardo gravou sete discos: *Dançante nº1* (1958), *A Bossa Romântica de S.Ricardo* (1960), *Depois do Amor* (1961), *Um SR. Talento* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Esse Mundo é Meu* (1964) e *A Grande Música de S.Ricardo* (1967). A soma das canções desses sete discos totaliza 83, não analisaremos todas pelo tempo que demandaria e por ser desnecessário o aprofundamento em diferentes canções com aspectos muitos próximos. Perpassaremos por todos os discos aqui citados e conforme a necessidade nos debruçaremos mais em uns do que em outros.

Para analisar as canções tomaremos de empréstimo a técnica indicada por Marcos Napolitano, mas lembramos que não nos prenderemos a isso, ela será o ponto de partida para não nos perdermos diante de tantos elementos possíveis de análise. De início levantaremos os elementos básicos que caracterizam as canções, ou seja, ano de criação/gravação, letrista, compositor, intérprete, a temática da canção e o gênero musical. Em seguida identificaremos intertextualidade literária e musical, melodia, arranjo, andamento (rápido, lento), entonação, interpretação, as intenções, seja da criação (artista), da produção (empresa), da circulação (público destinatário) e da recepção (público receptor). Após essa análise de cada elemento separadamente, é preciso fazer as relações entre parâmetros poéticos e musicais, assim como uma análise contextual.⁶⁵

Na base teórico-sociológica utilizaremos dos conceitos e estudos de Pierre Bourdieu, principalmente o que consta no livro *A Distinção: crítica social do julgamento* (2011), nele, Bourdieu mostrará que o gosto é produto da educação e da luta de classes e não algo natural e a estética é algo histórico e socialmente construído. Assim como o estudo teórico acerca do nacional-popular apresentado no primeiro capítulo e as referências sobre bossa nova discutidos no segundo capítulo.

⁶⁵ NAPOLITANO, Pretexto, texto e contexto... In: SILVA, 1998, p. 199-205.

Em 1958 Sérgio Ricardo lançou seu primeiro disco, *Dançante nº1*, composto por músicas americanas, algumas brasileiras e outras de composição própria, apenas instrumental. A preocupação de Sérgio Ricardo neste disco não foi buscar os instrumentos característicos de cada estilo rítmico, mas sim dar o máximo de “colorido dançável”. Na ficha técnica afirma que não quis despersonalizar a nossa música e nem revolucionar ritmo algum, mesmo que tenha misturado diversos instrumentos em cada música do disco. Para tanto, contou com a participação de Luely Figueiró, Helcio P. Milito na bateria, que segundo Sérgio Ricardo foi seu “braço direito na realização deste LP”, Helinho (guitarra), Meireles (clarinete e clarone), Silvio (vibrafone), Luizinho (c.baixo), Chuca-Chuca (vibrafone) entre outros. Sérgio Ricardo neste período vivia uma fase pianística, período este em que tocava em diversas casas noturnas e que foi lançado, oficialmente, como compositor.

FACE A

1. Favela – samba – Heckel Tavares – Joracy Camargo
2. 3-D – samba – Sérgio Ricardo
3. Máxima Culpa – samba – Sérgio Ricardo
4. Puladinho – samba – Sérgio Ricardo
5. A Certain Smile – fox – P.F. Webster – Sammy Fain
6. A Gauchinha bem querer – samba – Tito Madi

FACE B

1. Temptation – fox – N.H. Brown – A. Freed
2. Destino Ruim – balada rock – Jorge Gama – Darcy Moreira
3. Till – fox – Sigman – Danvers
4. Esquecimento – bolero – Nazareno de Brito – Fernando Cezar
5. Uma canção a mais – samba – Sérgio Ricardo
6. Tarde Triste – samba canção – Maysa

A primeira música do disco é *Favela*, composta em 1933 por Heckel Tavares, compositor brasileiro que influenciado pelo nacionalismo da Semana de Arte Moderna de 1922 compunha na fronteira do erudito e do popular⁶⁶. Foi letrada por Joracy Camargo, dramaturgo, teatrólogo, jornalista e cronista brasileiro. A letra, embora não seja cantada no disco de Sérgio Ricardo, fala da saudade da alegria que se tinha no passado, apesar de toda pobreza na favela, o eu lírico vivia com a moça que o fazia feliz. Tem introdução de samba ao som da caixa de fósforo e depois da entrada dos demais músicos, há uma estrutura central melódica que pode ser definida como maxixe. Sérgio cantarola na forma de sketch, sem letra. Não podemos deixar

⁶⁶ Importante frisar que a divisão entre “cultura popular” e “cultura erudita” só existe porque se assenta numa divisão de classe. Bourdieu em *A distinção: crítica social do julgamento* (2011) demonstra que a percepção estética é histórica e social.

de mencionar o fato de Sérgio Ricardo ter deixado uma canção chamada Favela como a primeira do lado A do disco, lado considerado mais importante e onde se tem as melhores canções do disco, também ao fato de vir de um compositor que, como já dito, foi influenciado pelo nacionalismo da SAM, percebe-se um “namoro” de Sérgio Ricardo com o nacionalismo na música desde cedo, tanto por algumas características em seu trabalho quanto por mais tarde utilizar-se de Heitor Villa-Lobos em suas composições.

A terceira música da face A, *Máxima Culpa*, é composta por Sérgio Ricardo e aparece em dois dos setes discos analisados nessa pesquisa. Em 1958 apenas música e em 1960, no disco *Bossa Romântica de S. Ricardo*, insere a letra. Nos dois discos *Máxima Culpa* é a terceira música do lado A. A temática da canção é a culpa sentida por ter magoado alguém que se amava. Ambas são definidas como samba, na primeira percebe-se um andamento mais alegre, repleta de arpejos no piano, já na segunda, alonga-se o canto, apesar do ritmo, a voz traz melancolia. Utiliza-se menos do piano e mais de outros instrumentos, assim como na bossa nova, todos, instrumentos e vozes, têm seu lugar e nenhum sobressai ao outro. Na canção do disco de 1958, ela tem rítmica latina (com atabaques) e o piano contrasta com notas longas. A contracapa define como “samba”, mas há nessa canção uma combinação de acordes de jazz (Erroll Garner), compassos de samba e instrumentação latina.

O mesmo acontece com *Puladinho*, composição de Sérgio Ricardo, está inserida nos seus dois primeiros discos. No primeiro disco temos uma composição instrumental dentro de uma concepção jazzística, com guitarrista e clarinetistas executando fraseados do jazz. Embora a composição se defina como samba, na contracapa, nada tem de samba (com exceção do tema, que recorre a melodias tipicamente nacionais). Já no segundo disco, a orquestração mais refinada e com arranjos mais sofisticados apresentam de forma mais clara a estrutura bossa nova. Há intertextualidade musical e poética, ele inclui a melodia da cantiga popular *Cirandinha* logo no início e no decorrer da canção diz que quando era criança “cirandava e o mundo tinha um sabor de sonho encantado” e hoje o mundo é bobo, tudo é ilusão e ninguém quer saber de cirandar. Inclui também a cantiga *Atirei o pau no gato*, em geral a canção é uma comparação da vida de criança com a vida hoje. Trata a nostalgia do passado por meio das lembranças quando crianças.

A *Certain Smile*, quinta música do disco, tema do mainstream jazz, tal como Erroll Garner. É composta por P.F Webster e Sammy Fain, dois americanos que lançaram a canção em 1958 para o filme de mesmo nome do diretor Jean Negulesco. O filme foi indicado ao Oscar pelo melhor figurino, melhor direção de arte e melhor canção original. A canção tornou-se sucesso na voz de Johnny Mathis que canta durante os créditos de abertura do filme. Em 1966

é gravada por Astrud Gilberto. Interessante notar que era uma música de sucesso internacional na época e Sérgio Ricardo gravou no mesmo ano que foi lançada para o filme. Ao piano, Sérgio Ricardo deixa clara sua formação na música clássica.

Destino ruim é uma balada rock. Demonstra a inconstância desse primeiro disco, sobretudo pelo fato de estar atrelado ao repertório que Sérgio Ricardo tocava nas noites, no Rio de Janeiro. Essa música, assim como as demais, mostra o descuido com arranjos mais elaborados.

A canção *Till* é tema de um jazz ao estilo de Erroll Garner, mostrando as influências de Sérgio Ricardo. Podemos notar essas semelhanças em músicas como: *Misty*, *Caravan*, *Full moon and empty arms*, etc.

Uma canção a mais é composta por Sérgio Ricardo, remete à estrutura de samba-exaltação, tal como encontramos em Ary Barroso. Mas, a estrutura harmônica e os arranjos ainda estão muito próximo de uma identidade musical latina.

Finaliza com *Tarde Triste*, composição de Maysa, samba-canção e bolero.

Nota-se que nesse disco Sérgio Ricardo não definiu um único gênero musical, transitou pelo samba-canção, samba, bolero, foxtrote e balada rock, dando assim, como ele chama, um colorido musical já no seu primeiro disco. Sérgio Ricardo, já em seu primeiro disco demonstra esse caráter engajado e popular ao inserir nas canções mais clássicas elementos da música popular, ao mesmo tempo em que utiliza-se do piano, ouvimos o atabaque, a “caixa de fósforo” do samba e outros instrumentos populares. O compositor busca inserir expressões musicais próprias do povo brasileiro no seu conhecimento adquirido em conservatórios, isso com o tempo vai ficando cada vez mais claro.

Seu segundo disco, ***Bossa Romântica de S. Ricardo (1960)***, gravado pela Odeon, é totalmente autoral. A contracapa é assinada por Aloisio de Oliveira, criador da Elenco, o qual diz que “Muito do que a arte popular tem de novo está contido neste LP. (...)”. Aloisio de Oliveira, demonstra sua proximidade e o quanto valorizava o trabalho de Sérgio Ricardo numa entrevista conduzida pelo jornalista Aramis Millarch:

(...) por ocasião de certos modismos que entravam no mercado brasileiro, que iniciou a fase Roberto Carlos e aquela coisa toda da Jovem Guarda, a Bossa Nova começou a decair comercialmente. E eu achava que isso devia ser preservado, de uma maneira ou de outra. Tanto que, na Odeon, quando eles fizeram uma lista pra mim dos artistas que deveriam ser excluídos porque não estavam vendendo mais; que incluía João Gilberto, Silvia Telles, Lúcio Alves, Sérgio Ricardo, enfim, os artistas em que eu acreditava; eu acrescentei nessa lista o meu nome. Eu então senti necessidade de formar uma etiqueta pra preservar esses artistas. [...] Essa foi a intenção da Elenco. E não só isso..

lançar nova gente que aparecia nessa nova fase, dentro dessa evolução da música que não parava. Continuava, mas que não tinha veículo de comunicação nenhum. A não ser que se criasse uma Elenco. Foi isso que eu fiz, a intenção foi essa.⁶⁷

Neste disco Sérgio Ricardo compõe músicas de temáticas distintas, por exemplo, *Zelão* (que fala do morro) e *Pernas* (fala da mulher, da praia e do Sol), porém ambas trazem inovações, sejam harmônicas e melódicas ou na forma dos versos. Percebe-se um engajamento político de Sérgio Ricardo representado na música já em 1960, enquanto a maioria dos considerados bossa-novistas ainda estavam falando do “amor, o sorriso e a flor”.

FACE A

1. Pernas – samba – Sérgio Ricardo
2. Não gosto mais de mim – valsa – Sérgio Ricardo
3. Máxima culpa – samba – Sérgio Ricardo
4. Poema Azul – samba canção – Sérgio Ricardo
5. Puladinho – samba – Sérgio Ricardo
6. Ausência de você – samba – Sérgio Ricardo

FACE B

1. O nosso olhar – samba – Sérgio Ricardo
2. Zelão – samba – Sérgio Ricardo
3. Bouquet de Isabel – samba – Sérgio Ricardo
4. Relógio da Saudade – samba canção – Sérgio Ricardo
5. Além do Mais – samba canção – Sérgio Ricardo
6. Amor ruim – toada - Sérgio Ricardo

A primeira canção do disco, *Pernas*, é a típica música da zona sul carioca, faz parte do repertório romântico de Sérgio Ricardo, fala da atração pela mulher, do sol e de efemeridades. Talvez a primeira composição de Sérgio Ricardo tendo a estética bossa-novista como estrutura central na composição. Continua ao piano, contudo apresenta-se por meio do vocal, apresentando influências de Johnny Alf e Dick Farney.

A aproximação Dick Farney e Sérgio Ricardo é fundamental para explicar teoricamente o estilo pianístico adotado pelo autor de “Pernas”. Enquanto Dick Farney apresentava a “Dança ritual do fogo” de Manuel de Falla (1844-1908) num programa de rádio, Sérgio Ricardo já havia executado essa mesma

⁶⁷ Entrevista consultada através de visita ao link <http://www.millarch.org/audio/alloysio-de-oliveira> realizada no dia 30/07/2018.

peça, de matizes impressionistas, dezenas de vezes em programas de rádio ou em boates nas cidades de São Vicente e do Rio de Janeiro. O repertório de Dick Farney mesclava canções norte-americanas, como: “Deep Purple” - David Rose (CONTIER, 2006, s/n)

Não gosto mais de mim é um samba-canção, uma das primeiras sessões em que Sérgio Ricardo toca violão. Não há estrutura rítmica aparente, ou seja, a percussão cede lugar absoluto à melodia de um tema melancólico e nostálgico. Sérgio Ricardo dirá em entrevista à Aramis Millarch⁶⁸ que a canção surgiu em um momento de sua vida que se sentia perdido, pois saiu de Marília, interior de São Paulo, e foi para o Rio de Janeiro, todo o sonho que tinha antes de ir se tornava ilusão e as “pancadas” da vida nova iam machucando.

Na canção *Máxima culpa*, que já apareceu no disco de 1958, percebemos notas dissonantes muito mais acentuadas do que na primeira versão, é também cantada por Sérgio Ricardo, o que não acontece anteriormente. Há um violão servindo de base para a interpretação, mas os arranjos deixam demonstrar a orquestração muito semelhante àquela empregada nos primeiros discos de João Gilberto. A primeira versão tem compasso mais rápido e tem mais latinidade, enquanto que essa versão é mais “disciplinada” pela estética bossa nova.

Poema Azul é um samba-canção, percebe-se influências de Tom Jobim. Orquestração típica das utilizadas por Tom Jobim ao musicar samba-canção.

Assim como a canção *Ausência de você* e algumas outras composições, em *O nosso olhar* Sérgio Ricardo tematiza o silêncio como elemento necessário para a construção de uma sensibilidade estética-afetiva. Trata-se de um samba-canção, ou seja, uma forma anterior à bossa nova, o que demonstra uma relação muito forte de Sérgio Ricardo com temas que fogem ao “vanguardismo” da bossa nova.

Zelão, pode ser considerada a primeira canção engajada não apenas de Sérgio Ricardo, mas de toda MPB. Júlio Medaglia, intelectual e maestro, em seu artigo *O balanço da bossa nova* (1968), considera a música *Zelão* como a primeira música da bossa nova “engajada” (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1986, p. 98). É preciso lembrar que há uma tradição na música brasileira, sobretudo na canção urbana, a retratar a tragédia como um elemento fundante das relações sociais. Essa canção favorece um conjunto de questões a serem analisadas.

“Zelão” era a história de um favelado que perdia sua casa numa chuva, passando a contar apenas com a solidariedade dos outros habitantes do morro (...). Mesmo trazendo de volta o tema do “morro”, “Zelão” incorpora uma base musical que pode ser considerada bossa-novista e dificilmente poderia ser uma

⁶⁸ Disponível em: < <http://www.millarch.org/audio/s%C3%A9rgio-ricardo-0> > acesso em: 09 de agosto de 2018.

canção considerada samba “quadrado”, tanto do ponto de vista harmônico como pela interpretação que lhe deu Sérgio Ricardo. (NAPOLITANO, 2007, p.73)

A figura de Zelão, ou seja, de um personagem que emerge na narrativa, ganha espaço na voz do poeta. Inclusive, Zelão é um personagem real, não morador da favela, mas um homem negro, amigo da família de Sérgio Ricardo, um homem do povo, segundo ele. Este não retrata apenas as suas dores por meio do lirismo burguês, mas faz uso dessa lírica para retratar os despossuídos da história (tal como Gianfrancesco Guarnieri faz em *Eles não usam black tie*). Sérgio Ricardo conta que certo dia, em 1960, no Rio de Janeiro, desabava um “grande temporal” e isso causou o desabamento/deslizamento de favelas no morro próximo a sua casa. Depois, assistindo ao noticiário na TV um repórter perguntou a uma senhora como viveriam depois daquela tragédia, o que fariam, por exemplo, com a comida. A senhora respondeu: “Aqui não teremos muitos problemas com isso não. Um pobre ajuda outro pobre até melhorar”. Sérgio Ricardo diz que isso o tocou, foi para o piano e compôs *Zelão*. Quanto à estrutura da canção, há arranjos que lembram o jogo de capoeira e o piano já não se faz mais presente (instrumento que, a rigor, representa o classicismo musical burguês). O violão ocupa todos os espaços vazios da interpretação. A dissonância na estrofe do “choveu, choveu...” é sintomática da tensão que a música revela do discurso da realidade. O lamento e a nostalgia toma conta de toda a letra, mas nessa estrofe, o lamento dá lugar a uma dimensão do real, que fala do Zelão, do seu barraco, das suas coisas e do seu violão que a tempestade leva num arroubo. O contrabaixo, deixa de fazer desenhos melódicos e substitui o surdo, executando como instrumentos de samba. As mulheres cantando de forma trágica representam a tradição das pastorinhas no samba, das mulheres que respondem aos cânticos coletivos das rodas de samba tradicionais. Mais uma vez o tema do silêncio reaparece: Ninguém riu, ninguém brincou e era carnaval. Talvez seja o caso de recuperar aqui essa dimensão do silêncio como forma de resistir à proximidade das canções comerciais ou a eloquência como algo incapaz de revelar a real sensibilidade do popular. Outro aspecto que pode ser notado nessa canção, bem como em outras desse disco, é o uso de vibrato na voz. Sérgio Ricardo, ao fazer isso, não filia-se de forma plena ao padrão vocal bossa nova, mas mantém muito da influência do samba-canção e bolero.

Percebe-se na partitura o uso de semitons⁶⁹, que até então não eram utilizados na composição de sambas tradicionais. Sérgio Ricardo diz em seu livro: “(...) achava que o samba

⁶⁹ Um semitom é o menor intervalo entre duas notas na escala diatônica (sucessão de tons e semitons, sendo cinco tons e dois semitons)

de morro, por exemplo, podia ser tocado e composto com uma mexida na melodia e na harmonia, sem abandonar a sua característica básica, e saí experimentando” (RICARDO, 1991, p.104).

ZELÃO - Sérgio Ricardo

*Todo morro entendeu
Quando o Zelão chorou
Ninguém riu nem brincou
E era carnaval*

*No fogo de um barracão
Só se cozinha ilusão
Restos que a feira deixou
E ainda é pouco só*

*Mas assim mesmo Zelão
Dizia sempre a sorrir
Que um pobre ajuda outro pobre
Até melhorar*

*Choveu, choveu
A chuva jogou seu barraco no chão
Nem foi possível salvar violão
Que acompanhou morro abaixo a canção
Das coisas todas que a chuva levou
Pedaços tristes do seu coração*

*Todo morro entendeu
Quando o Zelão chorou
Ninguém riu nem brincou
E era carnaval*

Zelão

SÉRGIO RICARDO

The musical score for 'Zelão' by Sérgio Ricardo is presented in eight staves. The first staff shows the melody. The following staves provide harmonic accompaniment with various chords and figures. The chords are labeled as follows:

- Staff 2: Bb7(b9), Eb7M(9), Ab7M, Db7(#11), Cm(7M)
- Staff 3: G7(9), G7(b9), Cm7(3), Ab7M, Fm7
- Staff 4: Ab7M, Db7(#5), A7(b9), A7(b9), Dm7(ii)
- Staff 5: G7(13), Dm7(ii), G7(13), Dm7(ii), G7(13), Dm7(ii)
- Staff 6: G7(13), Dm7(ii), G7(13), Dm7(ii), Gm7(9)
- Staff 7: F#7(#11), F7M(9), Fm7(9), E7(9), Eb7M
- Staff 8: Ebm7(9), D7(9), Db7M, G7(#9)

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. Vol. 2 p.142-143

Nessa canção, além dos instrumentos populares que Sérgio Ricardo já vinha inserindo em suas composições a letra é um elemento que aproxima o espectador das camadas mais baixas da sociedade por estar falando de acontecimentos próximos e reais a ela. Dessa forma, a arte adquire sentido ao espectador, pois segundo Bourdieu, ele conhece o código segundo ela é codificada.

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. (...) O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, “afogado”, diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som. (BOURDIEU, 2011, p.10)

Bouquet de Isabel foi composta por Sérgio Ricardo nos anos de 1950, Maysa gravou a música em 1955, na RGE, e assim abriu as portas para o compositor. Um samba canção, que, segundo Contier (2006), de início enaltece o casamento e a virgindade como valores pequeno burgueses e na parte final contraria essa moral, defendendo a liberação sexual da mulher e do indivíduo perante os valores de sua classe social. Isabel é uma moça da classe média carioca, isso fica expresso no verso: “toda vez que uma amiga casava, comprava um vestido”, são os valores dessa classe que estão sendo enaltificados no início da canção e que depois serão contrariados. É a essa classe que Sérgio Ricardo, assim como grande parte dos músicos bossanovistas, pertence.

BOUQUET DE ISABEL - Sérgio Ricardo

*Casou Maria, com Zé casou
Jogou o bouquet
Solteirona Isabel pegou
Isabel...
No seu quarto, sozinha
e distante da gente,
chorando
desfolha um bouquet...*

*Isabel
Toda vez que uma amiga casava,
comprava um vestido
Se empoava pra ver
Se arranjava também casamento
Porque era um tormento
Viver sem ninguém
Mas o tempo passando esquecia
De dar-lhe algum dia
Um noivo também
E ela agora já sabe que a vida
Tornou-a esquecida
Por tudo e por quem*

*Isabel, diz num olhar esquisito
Num sorriso aflito :
- Pra que o bouquet ... pra que ?
E nervosa ela desce o decote*

*E ajusta um saiote
 Pra forma se ver
 E ajeita o cabelo pra frente
 Que a faz de repente
 Rejuvenescer
 E ao sair olha o quarto calado
 Onde fica um passado
 E pelo chão um bouquet*

*Acabou
 Solidão
 De Isabel*

Em *Bouquet de Isabel* temos uma melodia rearranjada da Marcha Nupcial feita com trompete, sax e trombone, típica entrada de casamento. Introduz a flauta e o órgão, esse sem muita evidencia, apenas nos remetendo à igreja. A harmonia feita pelo violão é bem marcante, inicia no samba canção e entra num ritmo da bossa nova.

Em 1961⁷⁰ Sérgio Ricardo lançou o disco ***Depois do Amor***, neste disco Sérgio Ricardo não compôs nenhuma das 12 músicas, pois segundo ele a composição é fruto do sentimento e o que ele estava sentindo naquele momento não merecia ser expresso em canções.

FACE A

1. Depois do Amor – Ronaldo Bôscoli / Normando Marques
2. Errinho a toa – Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli
3. Maria dos olhos grandes – Caetano Zama / Carlos de Queirós
4. Foi a noite – Tom Jobim / Newton Mendonça
5. Serenata Branca – Roberto Guimarães
6. Duas contas - Garôto

FACE B

7. Poema dos olhos da amada – Vinícius de Moraes / P. Soledade
8. Passarinho – Chico Feitosa / Luiz Fernando Freire
9. Dorme, dorme, menininha – Heloisa Buarque de Hollanda / Carlos Queirós
10. Eu sonhei que tu estavas tão linda – L. Babo / F. Mattoso
11. Ilusão a toa – Johnny Alf
12. Quem quiser encontrar o amor – Carlos Lyra / Geraldo Vandré

É um disco que merece atenção por dois aspectos precisamente. O texto da contracapa, de autoria de Sérgio Ricardo, defende uma metacrítica do compositor e justifica que não é o disco que gostaria de ter gravado, mas que, por outro lado, não deixaria seu público desalentado.

⁷⁰ Importante destacar que é nesse mesmo ano que Sérgio Ricardo se envereda no ofício de cineasta junto com importantes figuras do Cinema Novo, como Cacá Diegues e Leon Hirszman. Em *O menino da calça branca* (1961) ele já mostrava interesse pelo tema das populações marginalizadas e pela cultura popular.

Então, ele preferiu não apresentar nenhuma canção nova, pois segundo ele próprio, estava numa fase de mudanças, no sinal amarelo, como ele mesmo escreve:

Desta vez não sou aqui o compositor das doze faixas, como no primeiro L.P. Componho o que sinto e o que tenho sentido ultimamente não mereceu ser canção. Estou na fase do sinal amarelo. Nem verde nem vermelho. É preciso mudar o sinal para eu passar p'ro lado das canções, ou, se vermelho, as canções passarem por mim como uma lotação 'RECOLHE'. Quem sabe, amanhã... Em compensação, e isto é uma maravilha, há muita gente boa a ver o sinal verde, e com seu pneu maduro atravessando o asfalto a cento e oitenta.

E continua:

Eu fiz o sinal e de alguns que pararam eu pedi emprestado estas doze canções que aqui estão. São as que eu mais gostaria de ter feito. Espero ter-me aproximado à interpretação desejada pelo autor de cada uma delas... somente assim eu poderia supor haver entregue ao público que me aceita uma mensagem honesta, pois acredito, com sinceridade, estarem estas canções representando uma importante contribuição para a nossa música. E é isto que me dá toda a alegria de interpretá-las com minha voz e meu piano.

Boa parte das canções estão arranjadas apenas com piano ou poucos instrumentos complementares (guitarra ou contrabaixo). Todo o repertório desse disco é de autores da bossa nova e traz um conjunto de concepções sobre a melancolia e a nostalgia de uma geração. No disco anterior Sérgio Ricardo canta um amor sofrido, as dores e o sofrimento, neste disco, como ele disse, está no sinal amarelo, canta um amor que não é fácil de se conquistar, mas se tem esperança, “e, depois do amor cai a paz sobre nós”⁷¹. Já o próximo disco de Sérgio Ricardo, *Um Senhor Talento* representa essa passagem para o sinal verde, as críticas sociais são constantes nas canções desse disco, como veremos adiante.

⁷¹ Verso da canção que abre o disco, *Depois do amor* de Ronaldo Bôscoli e Normando Marques.

responsável por agir e transformar, fazer cumprir a utopia, ela virá de qualquer forma, então resta cantar. As finalidades do cantar são:

1) Cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) Cantar, para anunciar a toda a gente que O DIA virá sim; 3) Cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação. (GALVÃO, 1976, p.104)

Na canção de Lyra e Vandrê o sujeito não busca pelo amor, mas diz que quem quiser encontrar um amor de verdade terá que esperar.

*Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
E ter que chorar.
Amor que pede amor
Somente amor
Há de chegar
Pra gente que acredita
E não se cansa de esperar
(...) Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que esperar
Vai ter que esperar.*

Para Galvão (1976) a Moderna Música Popular Brasileira é utópica, não tem planos de mudança e sim se torna inerte à espera do “dia que virá” ao invés de mudar o hoje. Mas, se tomamos a cultura como proposta de mudança de mundo, o cantar, no caso dos músicos é o instrumento, a arma, que possuem. O próximo disco de Sérgio Ricardo é um exemplo disso, no canto ele mostra que é possível lutar e que devemos agir.

Em 1963 Sérgio Ricardo, tendo como produtor Aloisio de Oliveira, lançou pela Philips, que havia comprado o selo Elenco, o LP ***Um SR Talento*** com doze canções compostas por ele e com arranjos e regência de Carlos Monteiro de Souza⁷². Disco em que a questão do engajamento está presente como um fator determinante das composições.

⁷² Carlos José Monteiro de Souza (1916-1975) instrumentista, arranjador, compositor e maestro, teve atuação destacada durante décadas na música brasileira. Como compositor teve como principal parceiro Alberto Paz e suas músicas foram gravadas por grandes nomes, como Nora Ney, Helena de Lima, Aracy de Almeida, Emilinha Borba e Zezé Gonzaga. Acompanhou com sua orquestra as gravações de diferentes intérpretes, para Sérgio Ricardo, por

FACE A

1. A fábrica – Sérgio Ricardo
2. Enquanto a tristeza não vem – Sérgio Ricardo
3. Barravento – Sérgio Ricardo
4. Manhã – Sérgio Ricardo
5. O tamborim – Sérgio Ricardo
6. Menino da calça branca – Sérgio Ricardo

FACE B

7. Esse mundo é meu – Sérgio Ricardo
8. Folha de papel – Sérgio Ricardo
9. Só eu sei – Sérgio Ricardo
10. Terezinha de Jesus – Sérgio Ricardo
11. A vizinha – Sérgio Ricardo
12. Olá – Sérgio Ricardo

O ano de 1963 foi marcado por agitação social, visto as numerosas greves operárias e sindicais que reivindicavam aumentos salariais e a efetivação das Reformas de Base. Jango, mesmo sob forte oposição, referenda o 13º salário. Nas Artes, especificamente no cinema, Joaquim Pedro de Andrade⁷³ foi convidado a dirigir o documentário *Garrincha, Alegria do Povo*, Carlos Diegues filmou o longa-metragem *Ganga Zumba* e Nelson Pereira dos Santos o *Vidas Secas*. No campo musical foram compostas e gravadas músicas que fazem sucesso até hoje, como *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Marcha de quarta-feira de cinzas* (Carlos Lira e Vinícius de Moraes), *Samba do avião* (Tom Jobim), entre outras. E, como já apresentado, é neste mesmo ano que Sérgio Ricardo grava o LP *Um SR Talento*:

Em 1963, eu tinha gravado meu segundo disco, SR Talento, produzido por Aloysio de Oliveira. Os universitários gostavam muito de duas faixas dele, A Fábrica e Esse Mundo é Meu, algumas das minhas composições sociais e políticas ou de protesto, como se dizia naquela época. Elas faziam parte do meu repertório naquele momento pré-Revolução de 1964, junto com Conversação de Paz, Semente, Enquanto a Tristeza Não Vem, Zelão, Calabouço, que compus inspirado em Edson Luís, aquele estudante assassinado e que saiu carregado pelo centro do Rio numa passeata de estudantes, comovendo o País. Tinha também Vou Renovar, uma sátira política com que eu encerrava meus shows (PACE, 2010, p. 67-68).

exemplo, acompanhou no disco *Um SR Talento* (Elenco, 1963) e também fez arranjos para a marcha carnavalesca *Sou pobre, pobre* lançada em compacto simples em 1967 pela gravadora Philips.

⁷³ Joaquim Pedro de Andrade foi um importante cineasta brasileiro, dirigiu o curta-metragem *O Poeta do Castelo* e o *Mestre de Apicucos*, financiado pelo Instituto Nacional do Livro, o filme retrata a intimidade do poeta Manuel Bandeira e a do escritor e sociólogo Gilberto Freyre. Foi, em 1960, responsável pela produção do curta-metragem *Couro de Gato*, filmado no morro do Cantagalo no Rio de Janeiro.

Na canção *A Fábrica* nota-se a presença dos seguintes instrumentos musicais: flauta transversal, tímpanos, violão, sino, clarinete, contrabaixo, bateria, ganzá, violino, tamborim, marimba de metal, voz masculina e voz feminina (coral). Esses instrumentos são arranjados de forma que ao ouvirmos nos remete ao funcionamento de uma fábrica, assim como o tempo de trabalho acelerado. Também, além do samba ao fundo no decorrer da música toda, têm-se a entrada dos instrumentos e do coro de voz de acordo com o contexto da letra e rimas, essa inter-relação entre música e letra, uma das inovações estéticas da bossa nova, é denominado de metalinguagem, na qual a linguagem textual e musical se comentam mutuamente⁷⁴.

A FÁBRICA – SÉRGIO RICARDO

*A fábrica faz assim
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Pra se viver é preciso da mulher,
Mas como é que uma mulher vai viver com um homem sem vintém,
Pois muito bem, é preciso trabalhar.
Eu trabalho, dou um duro danado, apertando parafuso pra lá e pra cá
Morena você bem merece todo o mundo que eu não dou
Carinho é tudo o que tenho pra lhe dar.
Morena você bem merece todo o mundo que eu não dou
Carinho é tudo o que tenho pra lhe dar.
Hoje eu sonhei
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Que não se tinha mais que pagar o aluguel
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Que se comia bife, batata e até pastel
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Que eu era dono de uma roda gigante e carrossel
Tic tic plim / Tic tic plim plom
Uma menininha cheirosa e parecida com nós dois
Que sorriso tão rosa, tão cheio de graça a morena me deu
Mas a danada da fábrica apitou.
E acordei, acordei. E vim trabalhar, mas acordei.
E acordei, acordei. E vim trabalhar, mas acordei.*

A canção começa ditando o ritmo da fábrica, o compositor utiliza-se das onomatopeias⁷⁵ e do andamento musical para ilustrar o trabalho acelerado. O *tic tic* é utilizado para determinar

⁷⁴ PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990. p. 52.

⁷⁵ Onomatopeia é uma figura de linguagem na qual se reproduz um som com um fonema ou palavra.

tempo, quando ele acrescenta *plim plom* nos leva a pensar que está relacionado ao trabalho que faz, o de apertar parafusos, numa linha contínua. O violino ilustra o sonho do personagem e após ele dizer que trabalha duro apertando parafuso há um efeito sonoro de decepção, uma resignação instrumental. O início da canção nos remete ao filme *Tempos Modernos* (1936) de Charlie Chaplin, o qual faz uma crítica ao modelo fordista de produção, neste modelo cada operário fica responsável por uma etapa do processo produtivo para que o trabalho seja realizado no menor tempo possível. Essa divisão social do trabalho, que no capitalismo explora o trabalhador e o faz desconhecer todo o processo de produção causa a alienação. Segundo Marx, em *Manuscritos Econômico Filosófico* “(...) quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, e tanto menos o trabalhador pertence a si próprio. ” (2004, p.80)⁷⁶. Percebemos esse desgaste do trabalhador na canção de Sérgio Ricardo no momento em que o operário, mesmo fora da função industrial, continua efetuando os movimentos que efetua na fábrica – o de apertar parafusos, ilustrado pelo o barulho da fábrica que continua no sonho do narrador-personagem.

A divisão social do trabalho junto à mecanização progressiva dos meios de produção transforma, os processos de produção, desde as formas mais elementares até a indústria moderna, em processos racionalmente operacionais, parciais e subdivididos. A racionalidade produtiva do capitalismo elimina as propriedades qualitativas do trabalhador e exclui a mediação entre trabalhador e produto de seu trabalho. Promove a perda da totalidade do objeto produzido, reduzindo o trabalho em um exercício mecânico e repetitivo. (LUKÁCS, 1989, p.102)

Em seguida coloca-se a condição de que é preciso de mulher para viver, mas que uma mulher não vive com um homem sem dinheiro e, portanto, é preciso que este trabalhe. Este, um pensamento predominantemente da classe média, de onde a bossa nova emerge, restringe o trabalho da mulher ao ambiente doméstico. Até fins dos anos 60 a sociedade vivia sob um modelo patriarcal, no qual o homem era o único responsável pelo sustento da família. Porém, não podemos nos esquecer que abaixo da classe média as mulheres sempre trabalharam dentro e fora de casa tanto em área rural quanto urbana. Segundo Batalha (2000) em São Paulo as mulheres representavam 29% do total de trabalhadores da indústria e, especificamente, no ramo têxtil, 58%. Portanto há na canção um conflito de ideologia de quem fala com a de quem se fala.

⁷⁶ ANTUNES, Ricardo (Org). *Dialética do trabalho* (textos de Marx e Engels). São Paulo: Expressão Popular, 2004.

A descrição do sonho pelo narrador-personagem é intercalada com o ritmo de trabalho na fábrica, mostrando que esse ritmo é uma constante na vida do operário. De maneira geral, há o sonho de ascensão social. Ele deseja a propriedade privada na medida em que sonha em não mais pagar aluguel, ter a casa própria, assim como ser um trabalhador autônomo, sendo ele o dono da roda gigante e do carrossel. No sonho ele comia bife, batata e “até” pastel, comidas simples, mas muito valorizada pela classe trabalhadora. Os três alimentos fritos elucidam a não preocupação com a saúde, mas com o comer bem. Não utiliza a palavra carne, mas sim bife, que remete a uma fatia fina da carne, que não é de primeira, quase não se tem gordura e, portanto, é frita com óleo para dar o sabor. O pastel é um alimento acessível e encontrado em feiras livres, então ao dizer “até pastel” o narrador-personagem inclui o momento de lazer em que pode ir à feira, encontrar as pessoas e comer pastel. Também, busca a construção de uma família estruturada, uma filha “cheirosinha”, fato que depende de condições básicas de higiene e sanitário. Ao final ter uma mulher feliz por viverem assim.

Todo esse sonho é interrompido pelo apito da fábrica que marca o momento de voltar a trabalhar, voltar à realidade, não há tempo para sonhos. O trabalho priva o trabalhador de exercer sua humanidade, “mortifica sua physis e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si fora do trabalho e fora de si no trabalho. (...) o trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele.” (MARX, 2004, p.82)

Quanto a última frase na música “E vim trabalhar, mas acordei” podemos interpretar de duas formas, a primeira delas ao fato de “acordar para a vida”, saber que tudo não passa de um sonho e que nunca irá alcançar o que desejou, a segunda forma o “acordar” teria o sentido de deixar de ser alienado, ele agora trabalha consciente de que é explorado, sentido esse dado pela conjunção, “mas”.

Enquanto a tristeza não vem nos remete à canção *Quem quiser encontrar o amor* de Geraldo Vandré e Carlos Lyra e às composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes: *O morro não tem vez* e *A felicidade*. Todas essas canções trabalham na dicotomia de Tristeza e Felicidade, de alguma forma, falando do amor ou do carnaval, dizem que a felicidade é passageira e o que prevalece é a tristeza que não tem fim. Sérgio Ricardo em *Enquanto a tristeza não vem* em apenas duas estrofes denuncia que a favela é um lugar preponderantemente triste, é lá que a tristeza mora. Existe felicidade sim, ela aparece algumas vezes, podemos dizer que no carnaval, quando se dá utilidade ao que vem do morro, o samba. Da mesma forma Vinicius de Moraes dirá em *O morro não tem vez*:

*O morro não tem vez
 E o que ele fez já foi demais
 Mas olhem bem vocês
 Quando derem vez ao morro
 Toda a cidade vai cantar
 Morro pede passagem
 O morro que se mostrar
 Abram alas pro morro
 Tamborim vai falar*

Em *Quem quiser encontrar o amor* a temática do amor difere do que era cantado na bossa nova, ele não é mais símbolo de tranquilidade, algo de fácil acesso. Geraldo Vandré canta um amor que é fruto de luta e sofrimento. No arranjo o violão marca uma divisão rítmica mais definida e alguns timbres do chamado “samba quadrado” com o uso do trombone. Mas, a interpretação de Vandré liga a canção com a bossa nova, pois este evita os exageros vocais.

Barravento, é uma canção que Sérgio Ricardo fez para o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, homônimos. O filme mostra a miséria dos pescadores negros numa aldeia na Bahia e a passividade que a aceitam sustentados pela alienação religiosa. As músicas no filme são majoritariamente sambas e batidas de atabaque, evidenciando o ritmo candomblé. A canção *Barravento* segue essa mesma linha, fala da preocupação com o barravento, caso ele chegue os pescadores morrerão no mar, não terá peixe para vender, os filhos ficarão sem pais e as mulheres viúvas. Sérgio Ricardo busca no cotidiano do povo, em especial de uma comunidade de pescadores, a tragédia.

O Tamborim tem a base do samba, mas é cantada num tom melancólico que acompanha a história da canção, o tamborim que é abandonado depois do carnaval, mas tenta manter sua voz para mostrar a importância de ser feliz, o instrumento como símbolo da felicidade, a batida do carnaval. Inclusive, no início e depois quando Sérgio Ricardo canta “a voz insistente do tamborim”, “lá vai o tamborim falando em nome da multidão” é acrescida a cuíca e a marimba, trazendo uma batida de carnaval. Ao fim ele é encoberto pelo som da catedral, aqui podemos entender como a Semana Santa que acontece na igreja católica e temporalmente, ocorre depois do carnaval.

Walter Garcia em seu livro *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* faz uma análise no uso do tamborim no samba, por meio da teoria musical explica como ele aparece nos sambas:

Enquanto o surdo, na batucada de samba, mantém, de forma regular, a acentuação em síncope no segundo tempo do compasso binário, o princípio que rege o comportamento do tamborim é a *não-regularidade*. Isso se deve ao

fato de o naipe deste instrumento, além de conduzir uma marcação contínua, ser responsável por emoldurar, com seu timbre agudo, certas partes do canto por meio de várias figuras (...) (GARCIA, W. 1999, p.47)

Aqui Sérgio Ricardo afirma sua vertente da tradição do samba urbano, assim como nas três próximas canções. É uma canção emblemática, pois situa no instrumento a síntese do nacional popular no compositor.

A canção *O menino da calça branca* não deve ser interpretada sem a devida relação com o filme homônimo de Sérgio Ricardo. Nesta, novamente a questão social funda a composição, com ritmos do samba e embora relacione-se com a bossa nova, tem toda estrutura de samba. O violão se sobressai no arranjo e o vibrato de Sérgio Ricardo brilha na interpretação dessa canção típica do nacional-popular musical. No filme, um garoto branco que mora na favela⁷⁷ e deseja muito uma calça branca de presente, calça essa que ele vê no início do filme em homens em um desfile militar. A canção retrata o universo infantil na medida em que fala do Papai Noel, compara o branco da calça ao das nuvens e utiliza-se da canção popular, cantada em brincadeiras de rodas infantis, *Pobre pobre de marré deci*. Podemos pensar, em consonância com o filme, que a pureza infantil é perdida quando o garoto suja a calça de lama e volta para a favela, lá ele troca seus antigos brinquedos por uma arma de brinquedo e então nos remete a canção que abre o filme *Enquanto a tristeza não vem*, mostrando a efemeridade da felicidade na favela.

A canção *Esse mundo é meu* é letrada por Ruy Guerra⁷⁸ que também foi responsável pela montagem do filme de Sérgio Ricardo, *Esse mundo é meu* (1964). Neste período Sérgio Ricardo já havia dirigido dois filmes, trabalhado no Village Vanguard em Nova York, e estava dirigindo mais um filme. Nessa canção temos o tambor do candomblé e referência na religiosidade e crença nas palavras: saravá; ogum; despacho; guerreiro da floresta, Sérgio Ricardo busca nas raízes afro-brasileiras a questão do popular. Não conformado em ser escravo o personagem busca na religiosidade uma maneira de mudar essa situação, seja pela ajuda de santos ou pelos despachos. Mas, ele também não é alienado pela religião, pois diz que se o santo

⁷⁷ Ruy Guerra critica Sérgio Ricardo por usar um menino branco para o papel principal de um filme que se passa na favela: "Não tinha cabimento, segundo ele, fazer-se um filme sobre a favela usando um branco no papel principal." (RICARDO, 1991, p. 150).

⁷⁸ Ruy Guerra nasceu em 1931 em Moçambique, aos 20 anos foi para Paris e se formou cineasta. Em 1958 veio para o Brasil e se fixou no Rio de Janeiro. Se tornou conhecido no cenário cinematográfico brasileiro e mundial logo em seus dois primeiros filmes: *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964). Foi o primeiro cineasta do grupo do Cinema Novo a filmar fora do Brasil. Foi parceiro letrista de músicos como Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Francis Hime, Milton Nascimento, Chico Buarque, etc. Com Chico escreveu e realizou o musical *Calabar: o elogio da traição* (1973) que foi proibido pela ditadura militar, também filmou o musical *A Ópera do Malandro* (1975).

não vier ajudar, ele mesmo vai brigar por essa mudança de vida, ou seja, se livrar da escravidão, pois como canta a todo momento, o mundo é dele.

Assim como em *A Fábrica*, em *Esse mundo é meu* Sérgio Ricardo fala pelo povo, chama para a luta, mostra a situação e nos aponta o caminho para a libertação. A partir dessa visão de engajamento nas obras de Sérgio Ricardo podemos percebê-lo como um artista-intelectual. A utilização de instrumentos como surdo, tamborim, pandeiro se firmam como armas na batalha ideológica de esquerda, num processo de afirmação da bossa nova nacionalista, valorizando o “samba de morro” em detrimento do “samba de elite”. Sérgio Ricardo, ciente das questões de classe, trazia a arte como instrumento de luta ou/e conscientização:

O cinema, síntese de todas as artes, precisava se pôr a serviço, não só no comprometimento ideológico como na procura da grandeza a ser alcançada como obra de arte, aquela que traduz a alma de um povo na denúncia fiel de suas tragédias, comovendo ao ponto de despertar as consciências e conclamá-las à transformação. (RICARDO, 1991, p. 149)

Em *Folha de papel* e *Só eu sei* os temas da bossa nova são retomados. Na primeira Sérgio Ricardo inicia a música com um andamento livre, aproximando-se de uma valsa e quando entra os demais instrumentos muda para a batida do samba, há uma quebra significativa de *Esse mundo é meu* para *Folha de papel* que vem em seguida, comprovando que Sérgio Ricardo nunca esteve inserido em apenas um lado: bossa nova nacionalista ou bossa nova intimista, conseguiu e se permitiu estar nos dois lugares ao mesmo tempo.

Em *Terezinha de Jesus* Sérgio Ricardo utiliza como base para a letra uma canção popular de mesmo nome, canção essa que trabalha a perspectiva da descoberta do amor de forma lírica e lúdica, o amor de Terezinha é facilmente conquistado após sua queda, três a socorrem: o pai, o irmão e o terceiro aquele a quem ela deu a mão. Já em sua canção, Sérgio Ricardo inverte as propriedades líricas da composição popular e situa o marinheiro e o marmiteiro como figuras que complementam a história e o malandro como centro da narrativa. Em sua canção o amor não é algo natural como a queda de Terezinha, ele é sofrido, tanto é que o malandro, a quem Tereza dá a mão, morre numa briga de navalhas e a deixa desconsolada. O lírico cede lugar ao trágico e o amor se torna algo a ser conquistado com muita força como o próprio Sérgio Ricardo já havia tematizado em *Quem quiser encontrar o amor*, em parceria com Carlos Lyra e Geraldo Vandré.

TEREZINHA DE JESUS – SÉRGIO RICARDO

(...) Não tem muito tempo
 Que Terezinha de Jesus
 Se jogando nas cadeiras
 Caiu numa roda de samba
 No seu gingado
 Acudiram três amigos
 Todos os três bons de samba
 E bons de amor
 Um **marinheiro do norte**
 Um **marmiteiro**
 Mais um **malandro** que esperou
 Cada qual ter o seu dia (...)
 Nem sequer notícias do primeiro
 E do segundo aquilo só:
 Esperar vida melhor
 O terceiro foi aquele
 Que Tereza deu a mão
 Seu único amor
 Capoeira levou
 Na navalha de outro bamba
 A esperança de Tereza ficou
 E a alegria deste samba
 Que também é de Tereza morreu
 Quanta laranja madura
 Quanto limão pelo chão
 Quanto sangue derramado
 Dentro do meu coração
 Abre ala pra Tereza
 Carregada de tristeza
 Que só vai entrar na roda
 Quem tiver moral pra sambar.

Na estrutura da música faz uma introdução de assovios e piano com a melodia da canção popular que conhecemos. Em seguida entra em consonância com um carnaval, pedindo para abrir alas para a Tereza ao som de samba. Percebemos que nos moldes da perspectiva nacional-popular Sérgio Ricardo recupera o cancionário popular (a cantiga de roda Terezinha de Jesus) e a ressignifica com estes elementos do trágico, da melancolia, da solidão próprios de uma “estrutura de sentimentos”⁷⁹ daquela geração que entrava em conflito ao relacionar os aspectos arcaicos, populares e nacionais com as novas tendências modernas, do amor fácil, do lirismo pobre e de um tipo de sentimentalismo efêmero.

⁷⁹ As “estruturas de sentimento” são para Raymond Williams formas emergentes, visíveis como alterações da ordem ou mesmo “perturbações” (WILLIAMS, R. 1979), uma tentativa de apreender processos que nascem de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional, acredita que os artistas podem expressar melhor esses sentimentos. Segundo Ridenti, “uma estrutura de sentimentos daria conta de significados e valores tais como são sentidos e vivido ativamente” (RIDENTI, 2006, p. 230).

Na canção *A vizinha*, Sérgio Ricardo coloca à tona uma discussão sobre as estéticas do final da década de 1950 e início de 1960, tematiza as contradições presentes no engajamento político e estético naquele momento. A vizinha é uma metáfora do público que se organizava a partir da chave de politização de setores de classe média.

A VIZINHA – SÉRGIO RICARDO

*Eu levo uma vida tão sem graça
Ela não quer amor do meu
A linda vizinha que era fã
Da minha bossa, fugiu
Só porque ainda eu olho pro céu
A fazer rimas de amor
Ou porque adoro ouvir as valsas
Do romântico Chopin
Minha vizinha reclama que eu sou
Muito erudito
Ela só fala em moderno e só quer ver
A nouvelle vague
Ai, adeus Bilac
Vou trocar você na cabeceira
Por algum concretista
E me integrar nas melodias
Do Antonio Carlos Jobim
Para ela interessar-se por mim
Novamente
Não admito a interferência inconjugável
Das tendências de nós dois
E por isso
Eu vou me mudar pra vizinha
Agora mesmo
Eu vou me mudar pra vizinha,
Novamente
Eu vou me mudar pra vizinha.*

Nessa canção, Sérgio Ricardo está a todo momento voltando ao tema do arcaico e do moderno, temática essa que será retomada por Chico Buarque em *Essa moça tá diferente* em 1970. Notemos:

ESSA MOÇA TÁ DIFERENTE - CHICO BUARQUE

*Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás*

Essa moça tá decidida
 A se **supermodernizar**
 Ela só samba escondida
 Que é pra ninguém reparar
 Eu cultivo rosas e rimas
 Achando que é muito bom
 Ela me olha de cima
 E vai desinventar o som
 Faço-lhe um concerto de flauta
 E não lhe desperto emoção
 Ela quer ver o astronauta
 Descer na televisão (...)

Sérgio Ricardo antecede essa temática, cantando a crítica ao processo de modernização. A “vizinha” e a “moça” querem o moderno enquanto o cantor quer o arcaico, ainda mais, em Sérgio Ricardo existe a intenção de o arcaico e o moderno coexistirem, típico do nocional-popular, ele diz que “não admite a interferência inconjugável das tendências entre eles”.

Em 1964 Sérgio Ricardo lançou ***Deus e o diabo na terra do sol***, gravado para trilha sonora do filme de Glauber Rocha, filme que já estava com as imagens prontas e como disse Glauber, precisava da música para viver.

1. Abertura - Sérgio Ricardo
2. Manuel e Rosa – Sérgio Ricardo
3. Sebastião - Sérgio Ricardo
4. Discurso de Sebastião - Sérgio Ricardo
5. A mãe – Sérgio Ricardo
6. Antônio das mortes - Sérgio Ricardo
7. Corisco - Sérgio Ricardo
8. Lampião - Sérgio Ricardo
9. São Jorge - Sérgio Ricardo
10. Monólogo - Sérgio Ricardo
11. A procura - Sérgio Ricardo
12. Reza de Corisco – Sérgio Ricardo
13. Perseguição – Sérgio Ricardo
14. Sertão vai virar mar – Sérgio Ricardo

As músicas foram compostas e interpretadas por Sérgio Ricardo e a letra é de Glauber Rocha, utilizando-se muito versos autênticos do povo. Como diferencial, incluiu diálogos do filme e música de Villa-Lobos (*Magnificat-Alleluia*). Glauber escreveu no encarte do disco que “Sérgio (...) tem a vantagem de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem de ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem”. Também faz uma observação muito importante a respeito da música e do cinema:

Acho que o cinema brasileiro tem, nas origens de sua linguagem, um grande compromisso com a música -- o nosso triste povo canta alegre, uma terrível alegria de tristeza. O samba de morro e a bossa nova, o romanceiro do nordeste e o samba de roda da Bahia, cantiga de pescador e Villa-Lobos -- tudo vive desta tristeza larga, deste balanço e avanço que vem do coração antes da razão.⁸⁰

O convite de Glauber Rocha para compor a trilha sonora do filme foi um ponto crucial na estética e interesse de Sérgio Ricardo, foi ali seu primeiro contato direto com a poesia e música dos cantadores de repente.

Ele me deu também fitas cassetes de cantores e de repentistas do Nordeste que ele gravara nos locais das filmagens do filme. Ele me ‘encheu’ com esse tipo de música! (...) Elas falavam muito ao meu coração. Eu então entrei no Nordeste pelo viés dessas fitas cassetes. (...) Eu incorporei esta música ao ponto de me transformar em nordestino. Eu só consegui cantar este tipo de música.” (RICARDO apud DEBS, 2014, p. 192)

Ainda em 1964, Sérgio Ricardo gravou nos estúdios da Philips *Esse Mundo é Meu*, trilha sonora do longa metragem produzido por Sérgio Ricardo. Orquestra arranjada e dirigida por Gaya. Atuaram cordas, violão, baixo, piano, flauta, trombones, pistão, bateria, flautim e gaita-de-boca.

1. Cabocla Jandira - Gaya
2. Sonho – Gaya e Sérgio Ricardo
3. Chorinho da Barbearia – Sérgio Ricardo
4. Nem fome nem eito - Sérgio Ricardo
5. Tempestade I - Gaya
6. Pregão – Sérgio Ricardo
7. Oxalá, meu pai - Gaya
8. Esse mundo é meu – Sérgio Ricardo
9. Tempestade II - Gaya
10. Cabocla Jandira (final) - Gaya

O encarte foi escrito por Carlos Diegues, um dos mais importantes nomes do cinema brasileiro e membro do CPC, e diz:

⁸⁰ Deus e o diabo na terra do sol / por Glauber Rocha. Disponível em: < <http://www.sergioricardo.com/#>> Acesso em: 02 de agosto, 2018.

Não consigo imaginar em que momento um cantor-compositor popular se aproxima do cinema. É simplismo, eu sei, mas prefiro ficar com a tese de que este já estava no sangue de Sérgio Ricardo e que, à primeira alfinetada, ao primeiro estímulo – a primeira chance de fazer um filme brotou naturalmente. Se nos lembrarmos da primeira fase musical de Sérgio, aquela em que na vasta canoa da ‘bossa nova’ ele tinha seu reminho, talvez as músicas como *Isabel* e *Zelão* ou aquela outra menos conhecida que fala de um homem sozinho na noite (‘Olha a noite’, etc), talvez essas músicas denunciavam uma vocação dramática e plástica da mais alta voltagem (sabiam que o Sérgio também pinta e desenha?). Eu mesmo, certa vez, cheguei a pensar em filmar o *Zelão*, que, em última análise é um roteiro com macetes e recursos cinematográficos, ‘flash-back’, clímax, etc., tudo já decupado.

O filme homônimo, também de 1964, conta duas histórias que se passam na favela. Em uma delas um personagem, engraxate, para conquistar uma mulher, tenta comprar uma bicicleta, mas com a morte do padrasto precisa usar o dinheiro que tinha juntado para pagar o enterro, assim, a única solução que encontra é roubar a bicicleta do padre. Na outra história temos um personagem, irmão do primeiro, que é um operário em uma fábrica, por conta da precariedade da vida que tem, a esposa resolve abordar o filho e morre no processo. O operário, então conscientizado lidera uma reivindicação salarial. A canção *Oxalá, meu pai* – orquestrada por Lindolpho Gaya – abre o filme com imagens de meninos soltando pipas na favela e a sobreposição das vozes indica a súplica das pessoas que moram naquele lugar.

Quase todas as canções desse disco passam por um sincretismo religioso, justificável pela temática do filme que ao mesmo tempo em que mostra a fé, a busca de soluções por meio de divindades mostra também que é preciso se conscientizar da exploração e que muitas das vezes é preciso agir, lutar. Gustavo Menezes de Andrade traz em sua pesquisa científica, *As populações marginalizadas nos filmes de Sérgio Ricardo*⁸¹, uma declaração à revista *Filme Cultura*, em que Sérgio Ricardo disse:

Não parto da necessidade de educar o povo. Parto da necessidade de comunicação com o meu semelhante. (...) Acho que o consumo pelo consumo é errado. É preciso dar ao sujeito que vai ao cinema, que paga para ver um filme, um pouco mais que isso. Que, pelo menos, ele aprenda alguma coisa.

⁸¹ Trabalho de conclusão de curso da faculdade de comunicação da Universidade de Brasília apresentado em 2017 com orientação do prof. João Lanari Bo. Disponível em: < <https://goo.gl/NHWNdv> > acesso em: 02 de agosto, 2018.

Três anos depois, em 1967, Sérgio Ricardo gravou, pela Philips, o LP *A Grande Música de S. Ricardo*. Ziraldo, o responsável pela capa e contracapa do LP, citou a importância de Sérgio Ricardo para a música popular brasileira à importância de Guimarães Rosa para a literatura.

Vou dizer um exagero que só será considerado como tal pelo simples fato de soar novo, de não ter sido lembrado antes, pelo simples preconceito do esquecimento: a obra musical de Sérgio Ricardo, tem, para a música popular brasileira, a mesma importância que tem para nossa literatura a gigantesca prosa de Guimarães Rosa.

Compara então, a paixão que tem pelas histórias de Guimarães assim como pelas canções de Sérgio Ricardo. *A Grande Música de S. Ricardo* é composta por 12 novas canções, com diversas parcerias, como Chico de Assis, Glauber Rocha, Joaquim Cardoso, entre outros.

1. A praça é do povo – Glauber Rocha e Sérgio Ricardo
2. Cantocho – Sérgio Ricardo
3. Princesa Isabel - Sérgio Ricardo
4. Fantasia da Alegria - Sérgio Ricardo
5. Brincadeira de Angola – Chico de Assis e Sérgio Ricardo
6. Zé do Encantado - Sérgio Ricardo
7. Tema de Posse - Sérgio Ricardo
8. Bichos da noite (de “O coronel de Macambira”) – Joaquim Cardoso e Sérgio Ricardo
9. Pena e penar - Sérgio Ricardo
10. Abertura de o coronel de Macambira – Joaquim Cardoso e Sérgio Ricardo
11. Zebedeu - Sérgio Ricardo

A canção *A praça é do povo* nos remete a canção *A banda* de Chico Buarque, vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira em 1966, ambas inserem a orquestração de uma banda nas canções, a de Sérgio Ricardo fica mais marcante, talvez por tematizar uma banda de coreto, algo fixo que mesmo sendo numa praça, o coreto deixa os músicos da banda mais próximos, fazendo o mesmo com o som. Já Chico Buarque passeia com a banda num lugar aberto, pelas ruas da cidade. Diferença maior nessa canção é que a banda de Chico Buarque passa “cantando coisas de amor”, trazendo felicidade momentânea para quem estava triste, a banda de Sérgio Ricardo centraliza-se na praça e mostra que ali é o lugar do povo, lugar se alegria e de lutas, o lugar em que se tem voz e também tem ritmo de marcha militar. A letra nos remete à poesia de Castro Alves⁸², *O povo ao poder*, mostrando aqui as influências de Sérgio

⁸² Castro Alves (1847 – 1871) nasceu na Bahia, foi um poeta brasileiro que dentro do Romantismo expressava as desigualdades sociais e a crueldade da escravidão, esse caráter revolucionário o aproximava do Realismo.

Ricardo na literatura. Como bom arranjador que é, consegue ilustrar a canção, insere uma banda de instrumentos de metal e percussão no coreto de uma praça e mostra que aquele lugar é do povo, que este deve levantar a voz, tomar seu espaço. Num momento em que se vivia a ditadura militar, é uma canção que chama para a emancipação diante do governo militar. Essa canção também aparece no filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, tomando a luta como algo que guia a história, mostrando que “é preciso cantar”.

Cantochão como diz o nome diz, é uma canção monofônica de rituais sagrados, o arranjo foi feito por Lindolpho Gaya. Acompanhado por violão e percussão suave, Sérgio Ricardo faz uma oração ao amor que estava perdido e encontrou.

A canção *Princesa Isabel* foi arranjada por Carlos Monteiro de Souza e tem o ritmo de bossa nova e em alguns refrãos de samba. Sérgio Ricardo a todo tempo fica entre a fé e a luta, ao mesmo tempo em que se espera no santo guerreiro diz que é preciso lutar para “conseguir que nasça um sol igual para todos nós”. Inicia a canção narrando o cenário:

*Rio de Janeiro, sessenta e tantos já vai se acabar
E ainda se fala em escravidão,
Ah meu Deus, ah meu Deus
Como é que vai fazer essa gente que vive como eu
Que só trabalha, só trabalha e não tem nada de seu
Só o que tem é fé no santo padroeiro
Está cansado de esperar que nasça um sol igual para todos nós
É preciso encontrar uma nova Princesa Isabel
Pra se acabar com essa tristeza
Pra se poder sair a rua
Ver um sorriso em cada rosto triste
E cantar com voz geral o refrão mais feliz de um novo amanhecer
(....)*

Vivemos em 1967 a Ditadura Militar e a Constituição de 67 que vem para legitimar o novo regime, colocando fim na inconstitucionalidade dos atos institucionais baixados pelo governo. Com o direito de greve restrito aos trabalhadores, Sérgio Ricardo faz referência à Princesa Isabel⁸³, como símbolo de esperança, para que liberte os trabalhadores da exploração

⁸³ Conhecida como a redentora do Brasil. Em excerto do Instituto Histórico de Petrópolis: “A Princesa Isabel, depois de uma luta insana contra os escravocratas, na qual ela precisou até derrubar o Gabinete de Ministros do Barão de Cotegipe, para poder nomear o abolicionista João Alfredo Corrêa de Oliveira e assim poder propor ao Parlamento a LEI ÁUREA e finalmente sancioná-la, depois deste desprendimento verdadeiramente heroico, pois sabia que a consequência seria a queda da Monarquia (o que de fato ocorreu um ano e meio depois). Arguida, já no exílio, que se adivinhasse que perderia o Trono, teria assinado a Lei? Respondeu: “Quantos tronos houvesse a cair, eu não deixaria de assiná-la.”” Disponível em: <<http://ihp.org.br/>> Acesso em: 04 de agosto de 2018.

e desigualdade em que viviam. Utiliza-se também de uma parte bíblica⁸⁴ sobre o sol nascer para todos, mas diz que “essa gente” e ele estão cansados de esperar por esse sol igual para todos, denunciando as desigualdades sociais.

Novamente a dicotomia de Tristeza e Felicidade aparece na canção *Fantasia da Alegria*, a alegria no morro é momentânea, surge no carnaval e depois acaba.

Brincadeira de Angola o ritmo é de um jogo de capoeira com os instrumentos característicos e depois entra apenas voz e violão. Nessa canção Sérgio Ricardo parece contar uma história, o ritmo e a voz trazem essa sensação de uma contação de história. Mostra o sobre o sincretismo religioso e relata quando os escravos africanos criaram uma maneira de cultuar seus deuses sob forma dos santos católicos:

*De demo chamaram Exu
Nossa Senhora, Yemanjá
São Roque foi Omulu
Senhor do Bonfim, Oxalá
Epa babaê*

Também deixa claro que apesar de todo sofrimento, os escravos não aceitavam calados, como muitos imaginam, tentavam lutar também:

*E vem dom Pedro Amaral
Com seu feitor e rabo de tatu
Dizendo para o negro
-Eu te mato, moleque
E o negro moleque é tu*

*-Cala a boca, moleque
-Moleque é tu
-É tu que é moleque
-Moleque é tu*

*São dois pra bater no negro
De páu, chicote e facão
Pra se safar tem o negro
Só dois pés e duas mãos*

*É a mão pelo pé
É o pé pela mão
Bate na cara*

⁸⁴ Passagem bíblica em Mateus, 5:45: “Porque faz que o seu sol se levante sobre maus e bons, e a chuva desça sobre justos e injustos”, porém essa frase se tornou popular para dizer que todos tem a mesma oportunidade embaixo do sol.

Derruba no chão

*-Me acuda aqui seu feitor
que esse negro me esfolo
Está quase a me matar
Na brincadeira de Angola*

*-Te mato, negro vagabundo
E o negro some no mundo*

A canção *Abertura de Coronel de Macambira* é feita para a peça homônima de Joaquim Cardozo, a peça é publicada em 1963 e encenada desde 1965, em 1967 Sérgio Ricardo foi o diretor musical da peça. Busca nas raízes do folclore o que há de mais popular no teatro nacional. A canção é a abertura do folguedo do Cavalo Marinho que acontece em uma região de Pernambuco, o canto coral no início da música representa essa entrada.

De modo geral esse disco de Sérgio Ricardo remete ao morro e ao sertão ao mesmo tempo em que traz arranjos complexos é um ponto de encontro entre o Nacional-Popular e o modernismo. Um LP com múltiplos gêneros: repente, toada, marcha e samba – Sérgio Ricardo em entrevista a Charles Gavin no programa “O som do Vinil”⁸⁵ chama o disco de salada mista de sua produção. Um tema recorrente é a busca pela emancipação diante do governo militar fazendo referência a emancipação dos escravos. Tiago Bosi observa:

No entanto, vale ressaltar que, apesar de sutis e demarcados apenas na introdução da canção, os metais que atacam desde o início (trombone e trompete) não remetem apenas a uma tradição das bandas militares, mas pela harmonia, dialogam com determinada tradição da música erudita nacional – seja pelos arranjos para orquestra de Heitor Villa-Lobos ou de Radamés Gnattali, sendo esse último uma das grandes inspirações musicais de Ricardo e arranjador que ele chamaria de “mestre formativo” (CONCAGH, 2017, p.54).

Para finalizar, observamos a capa deste último disco, é a síntese do que Sérgio Ricardo vinha cantando até então:

⁸⁵ O SOM DO VINIL. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 22 de Abril de 2015. Programa de TV. Entrevista a Charles Gavin sobre o LP “A grande música de Sérgio Ricardo”.



Capa do disco *A grande música de Sérgio Ricardo* (1967) – Sérgio Ricardo

A capa e contracapa deste disco foram feitas pelo cartunista Ziraldo, que inclusive já tinha proximidade com Sérgio Ricardo quando atuou no filme *Esse mundo é meu* em 1964 e estendeu essa relação por vários anos, em 1977 por exemplo, Sérgio Ricardo fica responsável por musicar o livro *Flicts* de Ziraldo.

Mas, voltando a capa do disco, notamos que ela é a representação do povo cantado no disco. Ziraldo colocou bastante cores, o que não havia nos discos anteriores. Para representar o povo, colocou pessoas de todos os tipos, cores e tonalidades. Em primeiro plano, lado inferior direito, temos um homem negro sentado em uma cadeira com uma chave inglesa no bolso, representando o operariado na sociedade. No centro inferior, há um moço sentado em livros e uma moça com cabelos roxos que apoia o cotovelo neste, representando os estudantes. Ainda na parte inferior da capa, do lado esquerdo temos um pé negro “entrando na capa”, podemos dizer que representa o rural em contato com o urbano (operário). Ao centro temos um homem de terno e gravata que representa o burguês, o empresariado. Uma moça o envolve nos braços

deitada em seu ombro enquanto sai de seu ouvido um balão de fala (típico de gibis) escrito o nome do disco – o balão, agora em branco, está no ouvido de todos os personagens, como se todos estivessem ouvindo *A grande música de Sérgio Ricardo* - Na parte central direita tem um homem negro com uma camiseta vermelha e preta tocando caixa de fósforo, representando o sambista carioca do morro, levando em consideração que a camiseta representa o time do Flamengo no Rio de Janeiro. Ao fundo há um homem de braços abertos, como se abraçasse todos os personagens do disco. Temos também no lado esquerdo mãos dadas, uma branca e outra negra, simbolizando a fraternidade racial, o que no disco Sérgio Ricardo representa com a temática do sincretismo religioso. Existe na capa também um senhor careca de óculos falando e com um dos braços levantado, representando o político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sol, Gira-sol
Gira-girou
Vão meus passos girando a rua
A rua girando o mundo
E o mundo gira a girar
Volta e meia a vida se solta
E vem a reviravolta
E nada volta ao lugar*

Sérgio Ricardo

Quanto mais nos aprofundamos em uma determinada pesquisa mais percebemos que ainda há muito a ser feito, é impossível esgotar o assunto proposto, cada ponto nos leva para outros infinitos pontos. Apresentamos agora as considerações finais em relação ao que foi feito até o momento, o que aqui é o ponto de chegada, poderá ser o ponto de partida ou pequenas referências para nós e para outros pesquisadores.

Ao problematizar a situação social da arte engajada produzida no Brasil, na década de 1960, e a forma que os embates e debates estético-políticos repercutiram na formação de um mercado de bens culturais de esquerda, catalisando aquilo que Roberto Schwarz denominou de “hegemonia cultural de esquerda”⁸⁶ não podemos deixar de analisar o projeto moderno brasileiro (1920-1960), ou seja, a convergência de uma fração da elite política e cultural (políticas, econômicas, culturais), tentando articular modernismo, modernização e modernidade⁸⁷ dando-lhe a forma de um projeto cultural e estético (ação institucional e simbólica) que orientasse uma “cultura brasileira” orgânica e integrada. No Brasil o processo de modernismo antecede ao processo de modernização industrial. Ideologicamente esse projeto oscilou entre posições de direita e de esquerda, gerando leituras diferenciadas sobre o sentido da “cultura brasileira” e o tipo de integração das classes populares neste projeto, bem como dos artistas e intelectuais.

⁸⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸⁷ Processo de Modernização: processo de desenvolvimento de uma cidade (urbana, industrial, democrática...); Modernidade: sensibilidade moderna; Modernismo: movimento estético ligados a modernidade e a modernização. As três nem sempre ocorrem no mesmo ritmo e momento histórico. Para saber mais dessa conceituação consultar: GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

O nacionalismo migra mais para à esquerda nos anos 1950, trazendo já um debate sobre brasilidade e identidade nacional dos anos 1930. Sob o ponto de vista estético-cultural, houve a incorporação das tradições nacionalistas (nacional-popular) e vanguardistas-internacionalistas na elaboração de uma cultura brasileira “moderna”. Sérgio Ricardo reproduziu elementos de um projeto modernista nacionalista. Nos anos 1950 temos uma ambiguidade na historiografia e na memória social, pois de um lado é uma década que ainda demarca um Brasil arcaico, por outro lado é a década que demonstra o desenvolvimento industrial sem precedentes, um processo de urbanização, uma abertura para o futuro. A cultura se esforça para articular essas duas perspectivas históricas, por exemplo, mesmo na “arte moderna” vão tentar olhar também para a tradição, tentar de alguma forma incorporar de maneira moderna aspectos da tradição. O governo de Juscelino Kubistchek representa o encontro dessas duas épocas, um passado harmônico mais um futuro promissor.

Nos anos 1950 as universidades se tornaram epicentros da vida cultural, principalmente nas capitais brasileiras, como Salvador, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro que já vinham desde os anos 1930. A maior parte dos artistas que atuaram nos anos 1960 passaram pela universidade ou então, ainda estavam nela. Essa universidade nos anos 1950, 1960 e 1970 tem grande importância na criação e no consumo cultural, sobretudo no consumo engajado. Inclusive, Sérgio Ricardo em entrevista à Aramis Millarch⁸⁸ diz que se não fosse os estudantes, talvez tivesse morrido artisticamente.

A bossa nova emerge nesse período de euforia do governo de Juscelino Kubistchek no meio de jovens da classe média. Num momento de experimentação de tudo que era novo, esses jovens começam experimentar as misturas de jazz e samba e numa batida diferente João Gilberto marca o nascimento desse novo estilo de tocar e cantar com o disco *Chega de Saudade* em 1958.

É possível dizer que, já em 1960, Sérgio Ricardo passou a ter uma ligação mais bem definida com a bossa nova nacionalista, visto a canção *Zelão*⁸⁹ que compõe seu segundo disco *A bossa romântica de Sérgio Ricardo* (1960) e que Júlio Medaglia reconheceu, em 1968 em seu artigo *O balanço da bossa nova*, como a primeira música da bossa nova engajada. A bossa nova engajada só aparece alguns anos depois e em Sérgio Ricardo percebe-se a antecipação da politização da música, questionado por Aramis Millarch sobre desde quando ele traz essas questões sociais responde que desde sempre, pois nasceu em uma cidade que tinha apenas três

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/s%C3%A9rgio-ricardo-0>> Acesso em: 09 de agosto de 2018.

⁸⁹ *Zelão* se tornou a mais conhecida, mas antes mesmo de *Zelão* Sérgio Ricardo compõe *Bouquet de Isabel* considerava uma música engajada também por questionar os valores pequeno burgueses.

anos de idade, não nasceu em um berço de ouro, mas sim em um lugar em que as coisas estavam nascendo, apesar de não ter vivido, assistiu muita miséria e isso sempre o incomodou muito. Mais jovem, quando muda para o Rio de Janeiro, vai morar perto da favela do Jacarezinho, fato que o coloca muito perto dessa realidade social.

Ainda, sobre o processo de cantar o que ainda não se cantava, responde:

No momento em que eu fazia música romântica o Brasil vivia uma euforia muito grande, não havia queixas a flor da pele que pudesse transformar qualquer ideal cultural em qualquer outra coisa. A partir do momento em que a intelectualidade brasileira resolveu tomar consciência do que sucedia com o homem brasileiro e verificou a grande distância de poder entre burguesia e povo, o sofrimento do povo era abismante e o esquecimento disso era chocante, a alienação da realidade era bastante comprometedora para a consciência de quem trabalha com arte no Brasil. Fazer arte distante do povo é fazer uma arte de elite ou então pequeno burguesa sem nenhum fundamento na alma do seu povo, não tem fundamento histórico e nem artístico. Ou a arte penetra em todos os vãos existentes de uma consciência ou só vai reproduzir uma fração de um sentimento sem valor. Fazer música romântica enquanto o povo passava fome, sofrendo problemas de ordem política e social era como tentar matar a fome das pessoas com refrigerante, sem uma alimentação de verdade. A partir de uma consciência dessa natureza foi que parti para uma pesquisa de formas musicais que eu nem conhecia, pude descobrir que artisticamente o Brasil estava inexplorado.

A obra de Sérgio Ricardo reflete, concomitantemente, uma síntese e um desajuste fecundo no processo de politização da arte e do artista na passagem das décadas de 1950 e 1960, tendo como referência a questão do nacional-popular e o engajamento de intelectuais e artistas em oposição a ditadura militar instaurada em 1964.

No que diz respeito a música dita erudita e a música popular, Sérgio Ricardo, teve contato com as duas desde criança, ao mesmo tempo em que fazia conservatório de piano e aprendia as peças clássicas, em sua casa seu pai reunia com amigos e vizinhos para tocar e cantar músicas populares, ou seja, na vida profissional sentiu a necessidade de buscar inspirações de ambos os lados, e mais adiante demonstrou através de suas canções que é possível assumir a vertente da bossa nova Nacionalista sem abandonar as formalidades estéticas da bossa nova Intimista. Aproximou-se dos músicos populares, mas nunca negou a influência do jazz ou da música erudita, dialogou com as raízes da música popular brasileira sem abdicar da qualidade poético-musical da bossa nova. Quando Sérgio Ricardo vai para o Rio de Janeiro vai alimentando o sonho de ser um grande concertista, mas tocando nas noites o contato com a música brasileiro o fez ter um olhar diferenciado. Achava aquela música alienante e com

influências de Caymmi foi buscar nas raízes populares, nos problemas sociais outra forma de cantar.

Percebemos que grande parte da obra fonográfica de Sérgio Ricardo daria para encenar, visto que a narrativa segue sempre uma sequência e a forma como é feita a harmonização, orquestração, arranjos ilustram as canções. Cacá Diegues, na contracapa do disco *Esse mundo é meu* (1964) relaciona a carreira do músico com o cineasta Sérgio Ricardo e a importância dessas duas artes na formação deste:

Como Chaplin, Sérgio foi buscar no cotidiano, no trivial, a tragédia e a comédia da vida, mas, principalmente, a necessidade de vive-la. Isso já estava nas suas experiências como músico mas – é claro – o cinema lhe dava oportunidade de ampliá-lo e aprofundá-lo. Pode-se dizer tudo de *'Esse mundo é meu'*, menos que não seja um filme ousado, apaixonado, irreverente, desligado de regras – ou sujeito a uma só: a sensibilidade de seu autor. E a música ganhara uma dimensão nova – o cantor cederá lugar ao intérprete (lição que ele passará a limpo em *'Deus e o diabo na terra do sol'*, quando compôs para Glauber Rocha). A música surgia como elemento dramático objetivo, nunca apenas com uma função de sublinhar ou de ligar as sequências. Uma música-comentário, crítica, um corpo organicamente integrado no corpo maior do filme. As composições, em si mesmas consideradas, definem o novo Sérgio Ricardo (tantas vezes ele já foi novo!) preocupado em pesquisar a música brasileira e suas raízes, mandando um recado muito mais autêntico porque fundado na cultura do próprio povo.

Observamos, nesse trabalho, um dos construtores da cultura nacional, Sérgio Ricardo deu novos contornos aos ritmos da bossa nova, introduziu o popular, mas foi além dele, rompeu a dicotomia entre o erudito e o popular, como Oswald proclamou em canções a verdadeira antropofagia, ainda encarnado em outro modernista, a semelhança com Mário de Andrade está em se colocar como um verdadeiro tribuno da plebe em *A Fábrica*, em outra composição deu voz aos *Zelões*, indo ao povo e falando pelo povo, sendo um verdadeiro membro de uma inteligência nacional. Suas melodias, arranjos e composição denotavam sua qualidade ímpar como músico, mas esse trabalho procurou olhar não apenas músico e sim o sujeito histórico Sérgio Ricardo, atentamos para esse olhar sociológico de um construtor, de um intelectual engajado em uma nova forma de fazer cultura nesse país, que considere os elementos do popular, as raízes do povo e de suas entranhas como fundamental da cultura do país, como colocou Cacá Diegues, Sérgio Ricardo inaugura o novo na música, de uma música engajada com conotações nitidamente populares de transformação da realidade social brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1996. p. 53.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANTUNES, Ricardo (Org). **Dialética do trabalho (textos de Marx e Engels)**. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixões e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994

BATALHA, Claudio Henrique de Moraes. **O movimento operário na Primeira República**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000 (Coleção Descobrindo o Brasil).

BERLINKC, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Editora Papyrus, 1984.

BRASIL. Presidente (1961). **Discursos selecionados do Presidente Jânio Quadros**. Brasília : Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. 64p.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 2.ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: **Cultura brasileira: situações e debates**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 7.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri,SP: Manole, 2010.

CASALECCHI, José Enio. **O Brasil de 1945 ao golpe militar**. São Paulo: Contexto, 2002.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

CHEDIAK, Almir. (produtor) **Songbook Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. (Vol. 1-4).

CONCAGH, Tiago Bosi. **Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise a transformação da MPB (1967-1974) / São Paulo, 2017**. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

_____. Música e História. **Revista de História**, n. 119, p. 69-89, [s/d].

_____. **Sérgio Ricardo**: História, Modernidade e a canção popular (os anos 60 e 70). Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006.

_____. **Sérgio Ricardo**: Modernidade e engajamento político na canção. In: NAPOLITANO, RODRIGO CZAJKA, RODRIGO PATTO SÁ MOTTA, Org(s) **Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 339-357.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

COUTO, Ronaldo Costa. **Juscelino Kubitschek**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara: Senado Federal, Edições Técnicas, 2011.

CORBISIER, Roland. **Formação e Problema da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro, ISEB, 1960.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Cordel - Jogo de Espelhos**. Fortaleza/São Luís: Interarte/Lume Filmes, 2014.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Ensaio de interpretação sociológica. 5ª edição, São Paulo: Globo, 2006.

FIGUEIREDO, César Alessandro S. Os comunistas Brasileiros na sua última clandestinidade: 1964-1985. **Revista Sul-Americana de Ciência Política**. V.2, n.2, 2015.

FRANÇA, E. N.. A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara. In: **MEC/Museu Villa-Lobos**. Rio de Janeiro, 1976.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: **Saco de gatos**: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIANI, Luiz Antônio Afonso. **A Música de Protesto: d'O Subdesenvolvimento à Canção do Bicho e Proezas de Satanás...** (1962-1966). Campinas, 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH. Universidade Estadual de Campinas.

GOMES, Rodrigo Lima R. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros: sua vida em seu tempo (1955-1964). In: REBUÁ, Eduardo et. All., **Pensamento social brasileiro: matrizes nacionais-populares**. São Paulo: Ideias & Letras, 2017.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRUPPI, L. **O Conceito de Hegemonia em Gramsci**. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. (org.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IANNI, Octavio. **Estado e capitalismo**. 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **O colapso do populismo no Brasil**. 5ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

JAGUARIBE, Hélio. O ISEB e o desenvolvimento nacional. In: TOLEDO, Caio Navarro (org.). **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. 2.ed. – Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

LAHUERTA, Milton. **Os intelectuais e os anos vinte: moderno, modernista, modernização.**, p. 93 - 114, 1997.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista**. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

MAMMI, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova**. Novos Estudos Cebrap, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia – os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.4, vol.2, jun.1987.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MAZZEO, Antonio Carlos. **Sinfonia inacabada: a política dos comunistas no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 1999.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950 – 1970): um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.58, p. 35-50, jun.2014.

_____. **1964: História do Regime Militar brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Pretexto, texto e contexto na análise da canção: In: SILVA, Francisco Carlo Teixeira. **História e Imagem**. Rio de Janeiro: Programa de História Social da UFRJ, 1998. p.199-205.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)**. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – FFLCH. Universidade de São Paulo. Versão digital revisada pelo autor, 2010. Disponível em: < <https://goo.gl/dPdii9> > Acesso em: 08 de agosto de 2017.

NATAL, Caio Meneguello. Mário de Andrade em minas gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. **História Social**, Campinas, n.13, p.193-207, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PACE, Eliane. **Sérgio Ricardo: Canto Vadio**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História e Perspectiva**, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez.1990.

PÉCAUT, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PINTO, Alvaro Vieira. **Consciência e Realidade Nacional**. Rio de Janeiro, ISEB, 1960, 2v

PRADO JR., Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão: Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHWARZ, Roberto, “Nota sobre vanguarda e conformismo” e “Cultura e política, 1964-69”. In: **O pai de família e outros estudos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 43-48; 61-92.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. **Pequena História da Música Popular**. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

_____. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TOLEDO, Caio Navarro. **ISEB: fábrica de ideologias**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

_____. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**: São Paulo, vol.24, n.47, 2004.

VIEIRA, Evaldo. **A república brasileira: 1951-2010: de Getúlio a Lula**. São Paulo: Cortez, 2015.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da cultura. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Politics and Letters: Interviews with New Left Review**. London: NLB, 1979