

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Inab. curit
S. 9(c)
3530



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

**BORANDÁ PRA CHEGANÇA: A TEMÁTICA DAS MIGRAÇÕES
NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA (1959-1980)**

3530
S. 9(c)

UBERLÂNDIA

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Departamento de História
Av. Universitária, 1.000 - Uberlândia - MG - 38400-902
Tel. 38400-902

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

***BORANDÁ PRA CHEGANÇA: A TEMÁTICA DAS MIGRAÇÕES
NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA (1959-1980)***

Trabalho de Monografia apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Dilma Andrade de
Paula.

UBERLÂNDIA

2007

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA

***BORANDÁ PRA CHEGANÇA: A TEMÁTICA DAS MIGRAÇÕES
NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA (1959-1980)***

Trabalho de Monografia apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em História.

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dilma Andrade de Paula

Examinador 1: Prof^o. Dt. Hermilson Garcia do Nascimento

Examinador 2: Prof^a. Dr^a. Christina Roquette Lopreato

Uberlândia, 31 de Julho de 2007

Dedico, primeiramente, às mulheres da minha vida; minha noiva Karla, minha mãe Lucimeire, e minha avó Divina, pelo estímulo, carinho e compreensão; depois, mas com o mesmo grau de importância, à minha orientadora Professora Doutora Dilma Andrade de Paula, que me indicou os caminhos corretos para chegar a esse destino.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História pela oportunidade de me graduar em História.

Aos todos do Instituto História; Docentes, funcionários, colegas de graduação, que na vivência diária encontrei compreensão, estímulo e cooperação para enfrentar esta árdua primeira fase da vida de um pesquisador.

Aos meus familiares, que mesmo distantes em alguns casos, me deram carinho e força para prosseguir nesta minha trajetória.

“Uma cultura nasce no momento em que uma grande alma despertar do seu estado primitivo e se surpreender do eterno infantilismo humano; quando uma forma surgir em meio ao informe; quando algo limitado, transitório, originar-se no ilimitado, contínuo”.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente*.

RESUMO

Este trabalho busca pesquisar a temática das migrações internas no país veiculadas nas canções populares, do ano de 1959 a meados de 1980. As migrações internas do país, aqui são consideradas um processo amplo, que perpassa a simples saída de indivíduos de seu local de origem, e inclui as situações vividas, os sentimentos que permeiam esta experiência migratória e o estabelecimento destes indivíduos nos seus locais de destino.

São abordados em um primeiro momento, os interesses e os elementos de um período histórico que proporcionaram um engajamento político-social da canção popular por meio da temática das migrações, e em um segundo momento, mesmo em um contexto político-social um pouco diferente, a permanência desta temática na canção popular até meados de 1980. Com efeito, há uma busca constante de se descobrir por meio da análise destas canções populares, como as migrações internas se configuram nas “memórias” sociais, ou seja, que “estrutura de sentimentos” se formam a respeito destas migrações.

Palavras-chave: Migrações. Canção popular. Estruturas de sentimento.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
1. DE <i>MARIA DO MARANHÃO</i> À <i>QUEM ME DERA</i>	16
2. DE <i>NO DIA EM QUE EU VIM-ME EMBORA</i> À <i>RECICLAGEM</i>	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
FONTES DE PESQUISA.....	92
ANEXO.....	94

APRESENTAÇÃO

O estudo das Ciências Humanas nos leva a pensar diferente acerca de temas ligados à política, música, pintura, teatro, literatura e quaisquer que seja a arte norteadora e descritiva das relações humanas; prioritariamente nos estimula um pensamento mais crítico, produzindo uma rede de inter-relações psíquicas que nos remetem a abordar determinados temas e fazer análises intelectualmente engajadas. Nesse sentido, há uma conscientização por parte de nós das Ciências Humanas, em fazer prospecções mais sensíveis dos fatores regentes de nossas vidas, tais como me propus a fazer nesta pesquisa monográfica.

As origens deste trabalho se deram, na medida em que venho percebendo a importância da música popular, no que diz respeito às perspectivas de análise, na medida em que, a música popular, quando considerada uma forma de expressão social, se torna objeto “rico” e passível de análise histórica, a fins de elucidar temáticas consideradas desvinculadas do estudo de música popular. Sendo assim, inicialmente, a abordagem da canção popular em meados dos anos de 1960 e 1970, era prioridade. Entretanto, esta prioridade se chocava com um problema: havia dúvidas na focalização de um tema específico que daria um norte nas análises das canções. Neste sentido, evidencio a importância da Professora Doutora Dilma Andrade de Paula, que indicou a temática das migrações internas no Brasil, como norte para uma elaboração de problemáticas no trato com as fontes de pesquisa (no caso as músicas).

A partir daí, é que me propus na perspectiva da História Social a análise de músicas do cancioneiro popular brasileiro de 1959 a 1980, buscando uma abordagem do processo de migrações para as grandes cidades do Brasil (atração norte-nordeste para o centro-sul; campo-regiões de origem para as grandes cidades). Assim, dentro deste recorte cronológico, há a busca da abordagem dos processos mais gerais do contexto histórico nacional, assim como, dos movimentos artísticos que tutelam a história da música popular brasileira neste período.

A luz do processo de pesquisa, chegamos ao veredicto, que tanto os estudos de migrações, quanto os de canção popular, têm sido demasiadamente explorados pela historiografia. Não obstante, na maioria das vezes designadas a campos distintos, que conseqüentemente ficam separados, cada qual em sua “caixa” minuciosamente fechada. Nesse sentido, acredito que será importante a junção de dois temas tão separados pela historiografia,

sendo incentivador e enriquecedor tanto para os estudos de canção popular, quanto para os estudos de migrações.

Com relação à perspectiva da história social, vejo a necessidade de me aprofundar, na tentativa de elucidar quais possibilidades de abordagem esta vertente abre para nós, enquanto pesquisadores. Neste sentido, acredito que conseguirei demonstrar o caminho que busco trilhar durante esta pesquisa monográfica.

O historiador inglês Eric Hobsbawm é um dos mais conhecidos historiadores sociais; em sua obra, *Sobre história*¹ nos dá subsídios importantes a respeito da História Social enquanto perspectiva de trabalho. Sobre o termo História Social e suas atribuições, Eric Hobsbawm explicita que antes de 1950 havia três prismas que o designava.

Primeiro, referia-se à história das classes inferiores e concomitantemente a história de seus movimentos; Segundo, era atribuído a trabalhos historiográficos a respeito de usos, costumes, vida cotidiana “[...] o que se pode chamar de visão residual da história social [...] história com a política deixada de fora [...]”²; e terceiro, o termo social era empregado em junção com o econômico, mesmo que os estudos da história econômica prevalecessem em maior quantidade de publicações que os estudos da História Social e que histórias econômicas e sociais unidas em uma proposta unívoca fossem escassas, havia o vínculo entre o econômico e o social sob um campo geral de especialização histórica, precisamente sob a história econômica.

Nenhum dos três prismas produziu um campo de abordagem acadêmico especializado até os anos de 1950. Somente a partir daí, com as mudanças no interior das disciplinas acadêmicas das ciências sociais, como: a excessiva especialização da história econômica, que por consequência se desvinculou da história social, dando-lhe uma maior “independência”; o florescimento da sociologia como tema acadêmico, exigindo auxílio de ramos históricos semelhantes ao antes demandado pela história econômica e a “historicização geral das ciências sociais”³, foi que a História Social se desenvolveu rapidamente e conseguiu uma conseqüente emancipação. Neste sentido, Hobsbawm afirma que,

A História social nunca pode ser mais uma especialização, como a história econômica ou outras histórias hifenizadas, porque seu tema não pode ser isolado. É possível definir certas atividades humanas como econômicas, pelo menos para fins analíticos, e depois estudá-las historicamente. Embora

¹ HOBBSAWM, Eric. **Sobre história**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

² Ibid., p. 84.

³ Ibid., p. 86.

pelo ao menos isso possa ser (exceto para certos propósitos definidos) artificial ou irreal, não é impraticável⁴.

Ou seja, para Hobsbawm a História Social não pode ser tratada em separado dos outros aspectos da existência do ser humano. O historiador chama a História Social de História da sociedade, propondo novos trabalhos, revisões, novas abordagens de posições e principalmente, o refutamento de ortodoxias e esquematismos, afim da defesa de diferentes concepções sobre o social e seu estudo.

No Brasil a historiadora Dea Ribeiro Fenelon aborda as perspectivas e problemas da História Social, reconhecendo que por criticar a história de cima para baixo, a História Social coloca em ênfase outros sujeitos construtores da história, abrindo um viés que se distancia dos maniqueísmos da História tradicional, trabalhando em direção de uma democratização da disciplina. Dea Fenelon acrescenta que a história social,

[...] ao incorporar para além de seu interesse inicial, quase que exclusivo com as classes trabalhadoras, outros temas, como sexualidade, as minorias, o lazer, a vida em família, os homens, as mulheres, a velhice, o urbano e o viver em cidade, os saberes e os odores e tantos outros, não gostaria de rotulá-los apenas de ‘novos temas’, ‘novos objetos’ ou ‘novos problemas’, mas de salientar como ao ter de lidar, ao mesmo tempo que enfrentasse questões metodológicas específicas, com esta diversidade de objetos, a História Social vem contribuindo para alargar o campo de atividades passíveis de serem estudadas, mas principalmente vem contribuindo para a compreensão e a articulação destas temáticas no todo social. Ainda mais, por se tratar de objetos pouco estudados até aqui é considerável a contribuição prestada no sentido de descobrir e reinventar fontes, materiais, suportes não pensados pelos historiadores, para dar substância às suas análises, explicações e conclusões⁵.

Neste sentido, esse trabalho a todo o momento, estará comprometido com o estudo da experiência social de migrantes, mesmo que pela ótica da classe média, que se fundamenta como majoritária em termos quantitativos na produção de canções na música popular brasileira do período estudado. Para tal efeito, haverá a busca de uma pesquisa sem os maniqueísmos estéticos de uma “suposta” história tradicional, abarcando uma perspectiva de História mais ampla, porém, mas que em momento algum, fugisse do ponto de vista social.

Com o intuito de analisar músicas do cancioneiro popular brasileiro, e a partir daí, identificar em um primeiro momento, como as migrações internas do país se configuram nas

⁴ HOBSBAWM, 1998, p. 87.

⁵ FENELON, Dea Ribeiro. **O Historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?** *História e Perspectiva*. Uberlândia MG. 6-5-23 jan/jun 1992, p. 18.

“memórias” dos consumidores destas músicas, e em um segundo momento, como formam “estruturas de sentimento” a respeito desses agentes migrantes. Há a necessidade de esboçar como é encarado o conceito de “memória” aqui empregado, sendo importante para a formação de “estruturas de sentimento”.

Ao estabelecer uma relação estreita entre memória e História, de forma automática adentramos o campo do imaginário. Segundo o filósofo Cornelius Castoriadis, a história humana, se torna impossível de ser encarada fora da categoria do imaginário. Neste estudo acerca de questões que passam pela relação entre o imaginário e simbolismo, adentrando às perspectivas de formação de instituições imaginárias, Castoriadis conceitua imaginário, como sendo a capacidade humana para a representação do mundo, com o que lhe confere sentido ontológico, sendo que, própria do ser humano, essa capacidade de criação e recriação do real, forma uma espécie de energia criadora⁶.

Com efeito, Castoriadis afirma,

A história é impossível e inconcebível fora da *imaginação produtiva* ou *criadora*, do que nós chamamos o *imaginário radical* tal como se manifesta ao mesmo tempo e indissolivelmente no *fazer* histórico, e na constituição, antes de qualquer racionalidade explícita, de um universo de *significações*⁷.

Ou seja, a essa condição herdada pelos seres humanos, de construção imaginária do real, o filósofo dá o nome de imaginário radical, o qual por sua vez, como sendo fonte de todo o simbólico.

E ainda que,

O mundo social é cada vez constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações *existem*, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o *imaginário efetivo* (ou imaginado). É só relativamente a essas significações que podemos compreender, tanto a ‘escolha’ que cada sociedade faz de seu simbolismo, e principalmente de seu simbolismo institucional, como os fins aos quais ela subordina a ‘funcionalidade’⁸.

Neste sentido, a atividade social que atribui sentido ao mundo, construída a partir das condições históricas e apoiada naquela energia criadora recebe o nome de imaginário

⁶ CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁷ Ibid. , p. 176.

⁸ Ibid. , p. 177.

efetivo. Tal imaginário efetivo é sempre um imaginário simbólico e opera segundo lógicas próprias, conferindo existência significada ao real.

Em suma, para Castoriadis existem dois estágios da formação do imaginário coletivo. Sendo que, o primeiro momento é o imaginário radical, exprimindo a condição de se construir o real; e o segundo momento é o imaginário efetivo, efetivando a atividade social que dá sentido ao mundo.

A partir daí, e considerando que a canção popular em suas muitas vertentes, para além do entretenimento, reflete as questões ligadas ao cotidiano, à política, a crítica social (ainda que indiretamente) e também divulga, “cria memórias” e “constitui imaginários”, sobre aspectos diversos, vividos pelos sujeitos sociais em várias conjunturas, acredito em sua potencialidade na formação de “estruturas de sentimento”.

Com efeito, na obra *Marxismo e Literatura*⁹, Raymond Williams, tratando da relação cultura e sociedade aborda conceitos de hegemonia, tradição, aspectos culturais dominantes, residuais, emergentes, e das estruturas de sentimento. Para Williams as estruturas de sentimento “[...] podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* [...]”¹⁰ existindo de uma forma mais visível e imediata.

O termo “sentimento” aparece para se distinguir dos conceitos como, “visão de mundo” ou “ideologia”. Neste contexto, Williams afirma:

Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em **significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis** (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas¹¹. (Destaque nosso).

Williams acredita que as “estruturas de sentimento” são experiências sociais em formação, que, concomitantemente, se relacionam com formações sociais já manifestas, sendo estas dominantes ou residuais. Com efeito, o conceito de “estruturas de sentimento” formulado por Raymond Williams, pode ser encarado sob a ótica do conceito de “massa de

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹⁰ Ibid., p. 134.

¹¹ Ibid., loc. cit.

sentimentos” que Antonio Gramsci divulgou em *Cadernos do cárcere*¹²; o qual indicaria um “[...] sentimentos e crenças, determinadas atitudes diante da vida e do mundo, revelando parte das contradições e disputas de cada movimento histórico social¹³”.

Como objetivos gerais, busca-se identificar como as migrações (atração norte-nordeste para o centro-sul; campo-regiões de origem para as grandes cidades), se configuram nas memórias por meio da canção popular, ou seja, que “massa de sentimentos” se constrói nas e/ou das migrações por meio da canção popular. Adentrando aos objetivos específicos, me propus a analisar músicas que tratam direta ou indiretamente de migrações e deslocamentos internos do país, englobando a situação dos migrantes nos locais de origem e obviamente o contexto sóciopolítico e econômico nacional; identificar como as canções populares enfocam as “experiências sociais” dos migrantes através de subsídios teóricos bibliográficos e no trato com as fontes; e abordar como tais experiências sociais, se constroem na mensagem passada e configurada nas “memórias sociais”, qual o sentimento predominante com relação aos migrantes construídos por meio da música popular.

Metodologicamente, busquei fazer problematizações bibliográficas concisas e analíticas no trato com as fontes primárias (músicas). Neste sentido, na problematização das músicas com a bibliografia, portanto, é que se alicerça nossa pesquisa. Para maior entendimento, há necessidade se demonstrar os parâmetros que serão utilizados no trato com essas fontes. Segundo o historiador Marcos Napolitano, para a abordagem da estrutura texto-canção, se tem como exigência relevante, a audição repetitiva e minuciosa do material selecionado tendo em mãos para acompanhamento, a letra da canção¹⁴.

Napolitano desenvolve alguns parâmetros básicos para a análise de canções, porém, não serão considerados e problematizados todos os parâmetros apontados pelo historiador e sim considerados de maior relevância e com menor risco de equívoco por parte de um leigo em teoria musical. Os parâmetros que me utilizarei são os parâmetros musicais (lê-se música), por sua vez constituídos de melodia, arranjo, andamento da música, vocalização do intérprete e qual o gênero musical a que a música se enquadra; e os parâmetros poéticos (lê-se letra), constituídos de tema geral da canção, identificação do “eu poético” e ocorrência de figura e gêneros literários¹⁵.

É importante ressaltar, que a escolha das destas canções como objeto de pesquisa, vem ao encontro da idéia de que o fator histórico do processo de migrações não é um fator

¹² GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. V. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹³ Ibid., p. 65.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autentica, 2002, p. 97.

¹⁵ Ibid., p. 98.

“irrefutável”, mas sim, produto de uma construção ativa minha (enquanto desempenhando o papel de historiador), para transformar as canções em documentos e em seguida constituirlos em problemas para uma análise. Neste sentido, me apoio em uma passagem do prefácio da obra *Apologia da história: ou o ofício do historiador*¹⁶ de Marc Bloch; em que Jacques Le Goff explica uma crítica de Marc Bloch a historiadores positivistas;

O que Marc Bloch não aceitava em seu mestre Charles Seignobos, principal representante desses historiadores ‘positivistas’, era iniciar o trabalho do historiador somente com a coleta dos fatos, ao passo que uma fase anterior essencial exige do historiador **a consciência de que o fato histórico não é um fato ‘positivo’, mas o produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento** e, em seguida, construir esses documentos, esses fatos históricos, em problema¹⁷. (Destaque nosso)

Com efeito, as fontes de pesquisa são os fonogramas acompanhados das letras das canções: “Maria do maranhão”, “Pau-de-arara/comedor de gilete”, “Borandá”, “Chegança”, “Carcará”, “Sina de caboclo”, “Pedro pedreiro”, “Procissão”, “Morro velho”, “Ponteio”, “Um dia”, “Quem me dera”, “No dia em que eu vim-me embora”, “Mamãe coragem”, “Construção”, “Asa Branca”, “Lamento sertanejo”, “Fotografia 3x4”, “Galos Noites e quintais”, “Ter ou não ter” e “Reciclagem”. Tais canções serão apresentadas dispostas em ordem cronológica de lançamento de seus respectivos *long playnys* (LP’s), afim de uma maior coerência na problematização com os recursos auxiliares, que se constituem na bibliografia de apoio (citada ao fim do trabalho).

No primeiro capítulo, destacamos o surgimento do movimento bossanovista em 1959, tal como, o espectro de modernidade que pairava sobre o país. Neste capítulo, fatores como o contexto histórico e as condições sociais contraditórias de um processo de modernização nacional excludente, são aspectos relevantes que se entrecrocaram e são manifestados no âmbito cultural com o engajamento político-social da canção popular, se impondo à luz de uma conjuntura peculiar, com uma proposta de teoria nacional-popular. Também é demonstrado como a temática das migrações internas do país, servem de teor importante para esse engajamento político-social, que ganha força com as alterações políticas ocorridas na instauração do regime militar (obviamente com maiores possibilidades de veiculação, até o AI-5), e um maior interesse por parte de uma indústria cultural em fase de

¹⁶BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

¹⁷ Ibid., p. 39.

gênese (prioritariamente os festivais televisivos e indústria fonográfica), até o surgimento do tropicalismo em meados de 1967.

No segundo capítulo, destacamos o surgimento do movimento tropicalista na canção popular, e seu caráter de negação a um engajamento político-social de teoria nacional-popular. Entretanto, destacamos a seu conciso engajamento sóciopolítico “cantando” a temática das migrações. Outros aspectos importantes abordados é o que significou o recrudescimento do regime militar por meio da instalação do AI-5; como a indústria cultural agiu frente um panorama, não muito promissor, no que diz respeito à produção e veiculação de produtos culturais críticos ao regime instaurado; e como a música popular se “institucionalizou” na sigla “MPB”, fornecendo bases para uma continuidade da produção de canções engajadas com a temática das migrações até a virada do consumo cultural para o *pop* e o *rock* em meados dos anos de 1980.

Por último, como não poderia deixar de ser, apresentaremos nossas considerações finais, com as quais procuramos sintetizar algumas das principais conclusões trabalhadas ao longo desta pesquisa. Assim, esperando que as mesmas, possam trazer contribuições genuínas ao pouco conhecimento já produzido sob a perspectiva de junção do binômio migrações-canção popular, mas isso não nos cabe iniciar avaliação no momento.

1. DE MARIA DO MARANHÃO À QUEM ME DERA

As migrações costumam figurar como um fator visível de um processo mais amplo, só que obscuro. Na verdade os grandes deslocamentos humanos, via de regra, precedem ou seguem mudanças profundas, seja do ponto de vista econômico e político, seja em termos sociais e culturais, por isso, fazendo um exercício de junção do trinômio, história-música popular-migrações, fica evidente a capacidade da canção popular de formação de uma “*estrutura de sentimentos*” com relação às migrações, que pode ser memorizada e difundida ao longo dos anos, e talvez seja capaz de deixar visível esse pólo obscuro das migrações.

Neste sentido as canções populares dos anos 60 e 70 que abordam a experiência social das migrações¹⁸ podem de maneira fértil, implícita ou explicitamente, demonstrar que Raymond Willians ao afirmar que “[...] nem toda arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos [...]”. Certamente não estava se referindo à canção popular.

Segundo o historiador Marcos Napolitano, ao longo do século XX, o Brasil viu nascer os gêneros musicais modernos em uma constante evolução da música popular urbana. Nas décadas de 20 e 30 houve uma consolidação histórica do samba no campo “musical popular” que teve como fatores preponderantes, a tecnologia e o comércio; em 40 e 50 passamos por uma *invenção da tradição*¹⁹ em que os conceitos “*velha guarda*” e “*era do ouro*” tomam força, mitificando compositores e intérpretes das três primeiras décadas deste século (Noel Rosa, Ismael Silva, Bide, Marçal, Atafu Alves, Wilson Batista).

Com efeito, em 1959 com lançamento da música *Desafinado* e do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto²⁰, que foi visto como uma síntese dos novos procedimentos de um grupo de jovens músicos da classe média alta carioca; eclodiu a Bossa Nova, e o projeto de folclorização da canção popular urbana sofre um forte abalo, na medida em que, os

¹⁸ Lê-se experiência social das migrações; como uma experiência social ampla, que inclui além do seu contexto histórico-social a situação no local de origem, a experiências da viagem migratória até situação no local de destino.

¹⁹ NAPOLITANO, 2002a, p. 56-62. Tal invenção da tradição pode ser encarada, como uma busca por parte dos folcloristas da música popular urbana, em resgatar um passado musical (décadas de 10, 20 e 30) ameaçado por uma suposta artificialidade comercial e por gêneros híbridos constantemente difundidos pela radiofonia (bolero, sambas jazzísticos, rumbas e marchas carnavalescas). Estes folcloristas consideravam que a música popular carioca das décadas de 10, 20 e 30, trazia em sua essência uma autenticidade cultural provida de nacionalidade e identidade popular urbana.

²⁰ A fim de esclarecer logo de início, na parte reservada aos anexos, há informações de todos os artistas que de alguma forma são importantes para o entendimento do trabalho.

membros da Bossa Nova acreditavam que o resgate cultural do samba passava pela ruptura estética para a modernidade, que se expressava em uma sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento do ritmo-melodia-harmonia que deixava de ser mero apoio ao canto (voz).

O crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão, busca demonstrar que com o surgimento da Bossa Nova, ocorre uma perda das características das origens e tradições na música popular brasileira²¹. Tinhorão ao demonstrar essa perspectiva, faz um tipo de abordagem que pode ser considerada danosa aos estudos de cultura popular, se olharmos pela ótica de Peter Burke. Burke denomina de “primitivismo” as análises que buscam a significação de idéias, crenças, costumes, artefatos e canções, que buscam um certo “purismo” transmitidos através dos anos, sem sofrer mudança alguma²².

Já o historiador Marcos Napolitano, encara a eclosão da Bossa Nova, tanto como, um marco de surgimento de uma outra historicidade, no que diz respeito à esfera da música popular, quanto um marco de surgimento de um outro pensamento musical, com maior ênfase na mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o *pop*²³.

Tal Modernidade requisitada pela Bossa Nova e atribuída por parte da crítica da época, não se fundamentava isoladamente, haja vista, que com o início do governo Juscelino Kubitschek (1956 -1961) a sociedade brasileira iniciou um ciclo de profundas mudanças em sua estrutura econômica, política e cultural, que surgiram com o ideal de modernização (JK era chamado de presidente Bossa Nova, e a associação não é mera coincidência). A própria Nara Leão, (considerada a anfitriã do apartamento onde nasceu o movimento bossanovista) em depoimento a Jose Eduardo Homem de Mello afirmou que;

[...] a partir de 1957 criou-se um espírito de receptividade para as coisas brasileiras: houve uma euforia muito grande durante o governo Juscelino que desenvolveu indústrias brasileiras, pondo em destaque o lado nacional das coisas. O samba que era considerado um artigo cafajeste passou a ser um artigo assimilável (**pela classe média**) porque também era coisa brasileira²⁴.

²¹ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Saga, 1986.

²² Cf. BURKE, Peter. **El descubrimiento de la cultura popular**. In: *História Popular y Teoria Socialista*. p.78/92. R. Porter and N. Teid, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. BURKE, Peter. **Revolution in popular culture**. In: *Revolution*. R. Porter and N. Teid, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. apud FENELON, 1992, p. 20.

²³ NAPOLITANO, 2002a, p. 62.

²⁴ MELLO, José Eduardo Homem de. **Música popular brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p.104.

Não obstante, inegavelmente as alterações promovidas pelo governo JK não mudaram os rumos da latente estratificação social e desigualdades regionais do país, e sim promoveram o acirramento de tal situação, desencadeando torrentes migratórias por todo o território nacional, com um itinerário comum de chegada; as grandes capitais do Centro-Sul do país, como exemplo podem ser citadas São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, e a novíssima Brasília.

Modernidade que Octávio Ianni expõe em um artigo publicado na revista *Resgate* da Unicamp:

[...] Sob diversos aspectos, a história do pensamento brasileiro no século XX pode ser vista como um esforço persistente e reiterado de compreender e impulsionar as condições da modernização da sociedade nacional [...] a modernização em moldes democráticos, [...] em termos conservadores, ou simplesmente autoritários²⁵.

O Brasil de JK passava por esse esforço abordado por Ianni, e as migrações internas podem ser explicadas, a partir de uma abertura mais ampla das possibilidades de trabalho no Centro-Sul do país. Corroborando com tal afirmação e se aprofundando em dados percentuais, Maria Antonieta P. Leopoldi em um artigo publicado na obra *O Brasil de JK* organizada por Ângela de Castro Gomes, acentua que,

[...] o ciclo industrial do período Kubitschek tendeu a aumentar o grau de concentração industrial no Centro-Sul, especialmente em São Paulo. A participação desse estado no valor de transformação industrial passou de 48,8 % em 1949 para 55 % em 1959 [...] Formaram-se setores oligopolizados (indústrias de automóveis, farmacêuticas e de alimentos), que mudaram definitivamente o cenário industrial dessa região e criaram um novo estilo de relação entre Estado e grande empresa, que iria repercutir na formulação da política econômica nas décadas futuras²⁶.

Essa concentração industrial no Centro-Sul e a onda desenvolvimentista nos grandes centros, propiciada pelo Plano de Metas que viabilizou investimentos, ocasionando a instalação de dezenas de empresas multinacionais no Brasil e a construção de Brasília, contribuiu para a formação de um imaginário social incentivador das migrações das

²⁵ IANNI, Octavio. **A idéia de Brasil moderno**. *Resgate: Revista interdisciplinar de Cultura do Centro de Memória da Unicamp*. n°. 1. Campinas: Editora Papirus/Centro de Memória da Unicamp, 1990, p. 38.

²⁶ LEOPOLDI, Maria A. **Crescendo em meio a incerteza: a política econômica do governo JK (1956-1960)**. In: GOMES, Ângela de Castro (org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991, p. 91.

populações do Norte-Nordeste para as grandes capitais do Centro-Sul, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida.

Em linhas gerais, temos como fatores congruentes neste período de virada da década de 50 para 60; o imaginário que se criou em torno dessa modernidade, o processo de crescimento capitalista que se estendia pelos grandes centros do país e o afloramento das dificuldades de sobrevivência das populações excluídas desse desenvolvimento. Ao modo que as condições criadoras dos deslocamentos das populações da região Nordeste e Norte submetidas a uma situação limite prendem-se ao contexto das relações desiguais de desenvolvimento entre as regiões de grau de importância política maior e menor.

Neste contexto histórico de ideal modernizante, concomitante há uma latente crise social vinculada ao aumento das desigualdades sociais, a Bossa Nova através de sua sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento do ritmo-melodia-harmonia formulava as novas bases estéticas como forma de pensamento crítico sobre a música popular como um todo. Não obstante, “num primeiro momento, a estética intimista, a complexidade harmônica e as letras na linha ‘amor, sorriso e flor’ foram bastante criticadas pelos jovens engajados do movimento estudantil”²⁷. Mas com um certo sucesso dos primeiros shows de Bossa Nova, nos *campi* universitários²⁸, houve uma maior aceitação da estética musical bossanovista pelos movimentos de esquerda.

Com efeito, pode se dizer que a partir desta maior aceitação da estética musical da Bossa Nova dentro dos movimentos de esquerda no país, se consolidou como uma base para a concisa “politização” dessas canções, com busca de engajamento social que começaram a aparecer no movimento bossanovista, sobretudo, por intermédio de Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira e Vinicius de Moraes.

Essa “politização” da Bossa Nova é geralmente encarada como um desmembramento de impasses estéticos e ideológicos entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, o primeiro da “*ala não engajada*” e o segundo da “*ala engajada*”. No entanto, é necessário considerar que não só os interesses estéticos e ideológicos estavam envolvidos, mas também os interesses de mercado e a definição de uma indústria fonográfica brasileira. Neste contexto o próprio Carlos Lyra evidenciou que,

²⁷ NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p.14.

²⁸ Como exemplo, exponho os dois Shows rivais de Bossa Nova, ocorridos no Rio de Janeiro, dia 20 de Maio de 1960. A ala, “não engajada” se apresentando na Faculdade de Arquitetura com o Show *Noite do amor, do sorriso e da flor* produzido por Ronaldo Bôscoli, com a primeira apresentação de João Gilberto, com a turma da Bossa Nova, entre eles Tom Jobim, Trio Irakitan, Os Cariocas, Johnny Alf e Nara Leão; e um representante já “engajado”, se apresentando na PUC com o show *Noite do samba* por Carlos Lyra. Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

[...] o Ronaldo era conservador e eu achava que o sistema era outro. Então a gente tinha muitos choques e isso acabou degenerando numa briga, especialmente porque nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips me contratando. Por detrás estava a máquina. **A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos**²⁹. (Destaque nosso).

Na redefinição da indústria fonográfica e intrinsecamente envolvida com os interesses de mercado, fica evidente a disputa entre as gravadoras Odeon (multinacional) e Philips (Binacional) pelo mercado jovem, que crescia ritmado pelo desenvolvimento urbano e industrial. Sendo que, a partir do momento em que essas gravadoras abriram espaço para canção engajada, elas estavam buscando diversificar suas posições num mercado que o rock entrava com muita força³⁰.

Considerando que a busca do engajamento político e os interesses mercantis da indústria fonográfica não se anulavam, Carlos Lyra e Edu Lobo, em meados de 1962, estreitaram suas ligações com o CPC (Centro Popular de Cultura, fundado em 1961) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e serviram como um elo de ligação, entre os demais bossanovistas e os intelectuais do CPC³¹, mesclando canções românticas com letras de ideal nacionalista, demonstrando um potencial crítico nas canções de Bossa Nova.

Com relação a Carlos Lyra e seu potencial de arregimentação de compositores e intérpretes intencionados a fazer canções politizadas, Arnaldo Daraya Contier afirma que,

[...] Muitos compositores-intérpretes, influenciados pelos mais diversos gêneros musicais, aglutinaram-se em torno de Carlos Lyra, um dos mais apaixonados militantes do Centro Popular de Cultura, fundado no Rio de Janeiro, 1961-1962, junto à sede da União Nacional dos Estudantes, em Botafogo. Num primeiro momento, alguns intérpretes e compositores ligados à Bossa Nova, como Nara Leão, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, abandonaram esses *lugares intimistas* (boates, infêrninhos de Copacabana) e transferiram-se para os *novos* espaços: teatros, praças públicas, auditórios de Faculdades, para divulgar as canções politicamente engajadas ou inspiradas no Anteprojeto cultural redigido por Carlos Estevan Martins³².

²⁹ MELLO, 1976, p. 96.

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)**. São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001, p. 39.

³¹ Entre esses intelectuais seus fundadores, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, e seus principais colaboradores, como o sociólogo Carlos Estevan Martins, Chico de Assis, Armando Costa e Gianfrancesco Guarnieri.

³² CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 18, nº. 35, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

O Anteprojeto cultural redigido por Carlos Estevan Martins visava uma estética simplória, conteudista e comunicativa, mas não tinha um projeto específico para o campo da música; fator preponderante para que o projeto no campo musical fosse se esboçando por via de matizes poéticos-políticos e musicais dos mais diversificados, ao menos até o golpe militar em 1964.

Neste ambiente do início dos anos 60, quando Juscelino Kubitschek deixou o governo, tratava-se de um período de descenso do ciclo econômico, mas não de uma crise econômica de maiores proporções que viesse a colocar em risco a continuação da acumulação capitalista. Entretanto, esta crise econômica, a maior participação política das classes trabalhadoras (ao menos reivindicatória) e o confronto político entre os grupos dominantes, conduziram o país à um quadro geral de exarcebação³³. Enquanto isso, no plano cultural, especificamente na música, alguns eventos relacionados à Bossa Nova percorriam os caminhos em busca da função social desta arte³⁴.

Jânio Quadros foi eleito o sucessor de Juscelino, mas teve um curto governo renunciando em 25 de agosto de 1961, conduzindo o país à uma crise institucional, já que o vice-presidente João Goulart estava viajando no dia da renúncia. João Goulart teve dificuldades para assumir, pois o país ficou dividido entre os legalistas que defendiam a posse do vice-presidente, e os reacionários conservadores que na iminência de uma guerra civil, aprovaram um Ato Adicional à constituição de 1946 criando o Parlamentarismo.

Com efeito, João Goulart governou sob o regime parlamentarista até o plebiscito de 06/01/1963 que estabeleceu o presidencialismo, que neste momento já não contornaria a fragilidade do governo, que se deparava com a necessidade de “superar a crise econômico-financeira, atenuar as graves tensões sociais e afastar as crises políticas que havia dois anos desgastavam o Executivo federal”³⁵. Neste contexto, a cultura nacional ideológica, as exigências de mercado, e a busca de uma função social da música, cada vez mais exigia o engajamento político, daí começam a aparecer a temática do sertão, dos migrantes e suas

³³ MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. **História do Brasil recente: 1964-1980**. São Paulo: Ática, 1988, p. 7.

³⁴ Podem ser citados, o dia 28 de julho 1960, com a Estréia da peça *A mais valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Com músicas de Carlos Lyra e assessoria de Carlos Estevan Martins, no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura em que se consolidava o nascimento da canção nacionalista-engajada no Brasil. Em Outubro do mesmo ano a estréia do show *Bossa Nova mesmo* com Carlos Lyra, Silvia Telles, Lúcio Alves e Vinicius de Moraes. Em Novembro o lançamento do LP *Carlos Lyra* pela Philips. Em 1961 o lançamento da canção “Quem quiser encontrar o Amor” de Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

³⁵ TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 24, n.º. 47, 2004, p. 15. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 01 Mai 2007.

perspectivas e condições socioeconômicas na Bossa Nova, principalmente por intermédio de Carlos Lyra e Edu Lobo, que se destacaram com algumas canções importantes.

Um ano antes, o de 1962 a música popular no Brasil assistia a uma avalanche de eventos e realizações vinculados à Bossa Nova, como os lançamentos dos LP's, "*Depois do carnaval, o sambalanço de Carlos Lyra*" pela Philips, e o "*O povo canta*" produzido pelo CPC da UNE, os shows de Bossa Nova no "Carnegie Hall" em Nova York, com a participação de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo e a *I Noite da Música Popular Brasileira*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, produzida pelo CPC da UNE reunindo Pixinguinha, Vinicius de Moraes e a Bateria da Escola de Samba Portela.

Estas canções quando analisadas de forma crítica, formam um mapa límpido que esboça a busca da brasilidade, com ideal nacionalista, na intenção de se demonstrar a realidade nacional, que se evidenciava no concretismo das dificuldades que se encontravam as populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador do coronelismo e abandonadas pelo poder público.

Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros se engajaram na temática dos migrantes ao comporem "Maria do Maranhão"³⁶ primeiramente lançada no LP *Depois do carnaval, o sambalanço de Carlos Lyra* em 1962 e em 1965 por Elis Regina como a quinta faixa do lado A do LP *Samba eu canto assim* que faria relevante sucesso. Vejamos a canção,

Maria pobre Maria
Maria do Maranhão
Que vive por onde anda
E anda de pé no chão.

Maria desceu a estrada
Atravessou o país
Procurava muito pouco
Muito pouco ser feliz.

Nem feliz queria ser
Que feliz não pode ser
Quem anda pelas estradas
Atravessando o país.

Maria pobre Maria
Maria do Maranhão
Que vive por onde anda
E anda de pé no chão.

³⁶ *Maria do Maranhão* (Carlos Lyra/Nelson Lins e Barros) com Elis Regina, LP *Samba eu Canto Assim*. Philips, 1965.

Maria seguiu a estrada
 A estrada de uma estrela
 Maria não viu a estrela
 Maria é só na estrada.

Mas muita gente seguiu
 A estrela que ela não viu
 E vai dizer pra Maria
 Que tudo tem solução.

Até mesmo pra Maria
 Maria do Maranhão
 Que vive por onde anda
 E anda de pé no chão³⁷.

Nesta canção interpretada por Elis Regina, a melodia propõe um “clima” triste, com um arranjo basicamente composto por piano, e uma vocalização de alta intensidade que em certos momentos atinge uma tessitura grave, que através da letra formula uma sensação geral de tristeza na música. A interpretação (lê-se vocalização) de Elis Regina causa um efeito de crítica social, que se aglutina com a letra e se insinua na recepção da música como protesto à situação dos migrantes. Este efeito promovido pela vocalização é explicado por Arnaldo Daraya Contier que afirma:

A canção do combate social associou-se a uma nova maneira de interpretar esse tipo de música, pois exigia de seus intérpretes uma certa experiência teatral, não somente um tratamento mais gradiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos ‘momentos’ dramáticos, ou não, da canção. Por esse motivo, muitos intérpretes contribuíram para o êxito das chamadas canções de protesto: Elis Regina [...] Nara Leão [...] Maria Bethânia [...] Jair Rodrigues [...] Marília Medalha [...] Esse matiz mimico, originário da *Commedia dell'Arte* e do circo, induziu o público a gesticular conforme os efeitos cenestésicos e dinamogênicos produzidos ora pelo som puro, ora pela relação poesia e dança.³⁸

Neste sentido, a interpretação de Elis Regina, não só desta canção, mas seu modo de interpretação geral, despertou críticas como a de Augusto Campos, que em 1966 afirmava que o estilo de interpretação “teatral” de Elis, quase nada tinha a ver com o estilo de canto típico da Bossa Nova, e que como padrão de uso da voz, Erasmo e Roberto Carlos

³⁷ Todas as letras citadas no decorrer do trabalho foram retiradas do site: <<http://www.letras.mus.com.br/terra>>. Acesso em: 25 Out 2006.

³⁸ CONTIER, 1998.

(representantes da Jovem Guarda, considerada “popularesca” e “alienada”) estavam mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis³⁹.

A Letra que evidencia a peregrinação de uma suposta *Maria*, oriunda do estado do Maranhão, que é chamada de *pobre*; a palavra pobre vem em duplo sentido, na medida em que propõe um sentimento de pena por parte de quem passa a mensagem, e como síntese de uma pessoa desprovida financeiramente, que continua sua peregrinação de *pé no chão*.

Esta peregrinação não se dá de maneira isolada no contexto global da canção, os migrantes nortistas, nordestinos, quando não conseguiam se enveredar nos Paus-de-Arara (caminhões), buscavam sair de seus locais de origem caminhando como *Maria*. A palavra *desceu* deixa claro que a migração de *Maria* tinha um sentido evidente, o sentido de mover-se certamente para o Centro-Sul, local mais procurado por esses migrantes.

Atravessando o país, *Maria* procurava ser feliz, mas a felicidade, procurada é logo colocada em um âmbito inalcançável para a migrante, já que *quem anda pelas estradas atravessando o país* na situação de *Maria* não poderia ser feliz. Em certo momento a canção se torna esperançosa, já que *Maria* seguiu a estrada de uma estrela; uma estrela que ela não viu, mas outros que seguiram a mesma estrada, viram e conseguiram ser felizes.

A canção termina, com uma história que concomitantemente deixa um “ar” utópico de esperança para *Maria* e é inacabada, já que ainda havia uma solução para alcançar a felicidade, até mesmo para *Maria do Maranhão*, que continua andando, já que não chega a lugar algum na canção. Corriqueiramente alguns migrantes conseguem se adaptar bem nos locais em que escolhem para viver, entretanto, é uma conquista que faz parte da vida de uma pequena parcela desses peregrinos.

Fazendo parte desse movimento de busca de uma realidade social, calcado na demonstração da situação das classes baixas do país, Carlos Lyra continuou compondo canções que despertaram o interesse de indivíduos para a situação dos migrantes. Em 1963 em parceria com Vinicius de Moraes compôs as músicas para a comédia musical escrita por eles mesmos, *Pobre menina rica* que em Julho de 1964 (já após o estabelecimento do regime militar) seria lançado como LP homônimo produzido pela CBS.

A respeito da parceria com Carlos Lyra, Vinicius de Moraes em 1963 escrevia:

De todos os modernos compositores brasileiros, sem distinção entre populares e eruditos, Carlos Lyra é o que me parece mais bem aparelhado para escrever música para teatro. E não foi à toa que eu – depois

³⁹ Cf. CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

de ouvir e mais ouvir um excelente conjunto inédito de sambas e canções que o meu querido parceirinho deixara em meu gravador, aí pelos meados de 1962, para que eu neles pusesse letras - dispus-me firmemente a resgatá-los de se tornarem mais um LP lançado ao comércio, do qual resultariam, com um pouco de sorte, dois ou três sucessos, e olhe lá. Diante da particular intercomunicabilidade das músicas, do elemento teatralizável de suas harmonias, de sua expressão modularmente cênica, com as melodias como a pedirem personagens que as materializassem em sentimentos e desejos, não havia como hesitar. Em dois ou três dias nascia a história da Pobre Menina Rica que se apaixona pelo Mendigo-Poeta, num terreno baldio da cidade, onde um curioso grupo de pedintes vive feliz dentre um sistema bastante *sui generis*. E em cerca de duas semanas de trabalho constante, a dois, tínhamos dois terços às canções feitas e aprovadas. Tratava-se apenas de ligá-las com diálogos e danças, e viva a primeira comédia musicada brasileira em grande estilo! Um sonho por demais bom, e que duvido algum compositor sem deformações de erudição não tenha jamais sonhado⁴⁰.

No Musical que contava a história de uma menina rica que se apaixonava por um mendigo-poeta, aparece um outro mendigo que despertara a pena dos outros mendigos, era o mendigo Pau-de-Arara, e como síntese desse mendigo surgiu a segunda faixa do lado dois do LP. Intitulada “Pau-de-Arara/ Comedor de gilete”⁴¹, esta canção faria um grande sucesso e se tornaria a síntese da situação do migrante-mendigo chegado do Ceará. Vejamos a letra;

Eu um dia cansado que tava da fome que eu tinha
Eu não tinha nada que fome que eu tinha
Que seca danada no meu Ceará.
Eu peguei e juntei um restinho
De coisas que eu tinha
Duas calça velha e uma violinha
E num pau-de-arara toquei para cá.
E de noite eu ficava na praia de Copacabana
Zanzando na praia de Copacabana
Dançando o xaxado pras moças olhar.
Virgem Santa! Que a fome era tanta
Que nem voz eu tinha
Meu Deus quanta moça, que fome que eu tinha...
Mais fome que eu tinha no meu Ceará.

Puxa vida, não tinha uma vida pior do que a minha
Que vida danada que fome que eu tinha
Zanzando na praia pra lá e pra cá.
Quando eu via toda aquela gente num come-que-come
Eu juro que tinha saudade da fome
Da fome que eu tinha no meu Ceará.
E daí eu pegava e cantava e dançava o xaxado

⁴⁰ Vinicius de Moraes, Novembro de 1963, Roma. Disponível em: <<http://www.carloslyra.com.br/biografia>>. Acesso em: 11/04/2007.

⁴¹ *Pau-de-Arara/Comedor de gilete* (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes) com Carlos Lyra e Dulce Nunes, LP *Pobre menina rica*. CBS, 1964.

E só conseguia porque no xaxado
 A gente só pode mesmo se arrastar.
 Virgem Santa! A fome era tanta que mais parecia
 Que mesmo xaxando meu corpo subia
 Igual se tivesse querendo voar.

Vou voltar para o meu Ceará
 Porque lá tenho nome
 Aqui não sou nada, sou só Zé-com-fome
 Sou só Pau-de-Arara, nem sei mais cantar.
 Vou picar minha mula
 Vou antes que tudo rebente
 Porque tô achando que o tempo tá quente
 Pior do que anda não pode ficar!

A canção tem uma introdução a base de flauta, que já nos remete ao sertão, que inicia uma melodia com pontos de tensão e repouso que formulam um “clima” alegre para a recepção da canção. O arranjo é composto basicamente de viola, pandeiro, chocalhos e a flauta, que dita os momentos de tensão e repouso da melodia de andamento rápido, digno do repente proposto pelos parâmetros musicais da canção, mas que a vocalização da dupla Carlos Lyra e Dulce Nunes, proporcionam uma maior suavidade.

Como Mote, a canção aborda a vida de um migrante cearense no Rio de Janeiro, que conta sua história em primeira pessoa, abordando sua experiência migratória iniciada em função da seca e conseqüente fome no Ceará, quando este “eu poético” consegue pegar um Pau-de-Arara e ir para o Rio de Janeiro. Interessante é que agora ao contrário da *Maria do Maranhão* canção do mesmo Carlos Lyra, o migrante agora foi de Pau-de-Arara, e ao invés de ficar andando e nunca chegar a um destino, agora chegara à praia de Copacabana, onde *dançava um xaxado* e zanzava na praia, já que não tinha voz para cantar.

Não havia vida pior do que a deste migrante, já que passara vontade de comer, ao ver outras pessoas comendo, fator esse, que o fazia achar sua vida em Copacabana pior do que no Ceará; já que tinha até *saudade da fome* que tinha no Ceará. E pra ver se sobrevivia *cantava e dançava o xaxado*, que é ironizado pelo próprio “eu poético” quando afirma que *só conseguia porque no xaxado* só podia mesmo se arrastar, já que de tão debilitado e fraco de fome, o seu corpo já parecia querer voar de tão magro.

Este simples cantor de xaxado, que migrou do Ceará em função da fome, passou mais fome no Rio de Janeiro, era reconhecido em seu *lôcus* de origem e no Rio de Janeiro, é só mais um *Zé-com-fome*. Sua saída do local de origem questionou as pretensões do tradicionalismo dos costumes e das condutas herdadas, agora este migrante vive em confronto com diferentes influências, inclusive a influência do não reconhecimento.

Com efeito, agora o migrante vai embora de volta pro Ceará, porque lá ele tem um nome; este é o reconhecimento que ele não obteve no Rio de Janeiro, está é a busca que sente falta, e o principal motivo que o leva a voltar para casa. A canção termina com um ar de contentação, já que o migrante já não tem mais esperança das coisas melhorarem e sim enxerga a possibilidade das coisas piorarem, por isso ele vai *antes que tudo rebente*, e na sua concepção *pior do que anda não pode ficar!*

Pouco antes do lançamento do LP *Pobre menina rica* em meados de 1963 para 1964, no campo político o governo João Goulart (1961-1964), agora presidencialista, passava por uma crise que não mais seria sanada. O fracasso de sua política antiinflacionária com o *Plano Trienal*, e sua enveredada para as *reformas de base* (agrária, bancária, fiscal, eleitoral etc.), nas quais os setores da esquerda nacionalista depositavam suas perspectivas de ampliação e fortalecimento da democracia do país, se configuram nos ícones deste conturbado contexto⁴².

Este triênio (1961-1964), quando interpretado pelos setores de esquerda, demonstra que há uma concordância, quase que geral, de que foi o momento em que a luta de classes no Brasil alcançou um de seus pontos mais intensos⁴³. Neste sentido, se formou um “espectro” que a canção popular de alguma forma, expressava ao transformar em música aquele contexto social e suas exigências, demonstrando a situação do sertão, que sociologicamente associado à pobreza e as desigualdades sociais de um país que se modernizava, passava a obter significação de uma “realidade” do Brasil, definidora de uma identidade popular-nacional que antes era obscurecida por diversos fatores.

Alguns acontecimentos e fatores marcaram profundamente o âmbito cultural e político deste período, o que certamente fundamentaram a posição dos artistas da Bossa Nova e outros artistas que visavam se manifestar em face de um ambiente político e social que no mínimo se demonstrava “desconfortável”. Acontecimentos como a deposição de João Goulart em 31/03/1964 por um golpe presidido por militares, a instauração do Ato Institucional nº. 1, que colocou Castelo Branco na presidência da República em 09/04/1964 e fatores como o contexto socioeconômico do país, certamente são de grande relevância.

⁴² TOLEDO, 2004, p. 16-17.

⁴³ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1998, p. 66-67. Para Gorender no início de 1964 se formulou uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu com caráter contra-revolucionário preventivo.

Com relação ao golpe militar⁴⁴, inúmeras interpretações de seus motivos e caráter vem se multiplicando ao longo do tempo. A historiadora Lucilia de Almeida Neves Delgado, em artigo que analisa as interpretações do golpe ao longo do tempo⁴⁵, distribui essas interpretações em quatro modalidades. As interpretações estruturalistas e funcionais; as interpretações que privilegiam a versão conspiratória; as que destacam as idéias de ação política conjuntural e de falta de compromisso com a democracia; e as que enfatizam o caráter preventivo da intervenção civil e militar.

Dentre as interpretações estruturalistas e funcionais que predominaram ao longo dos anos 70, sobretudo, entre sociólogos, cientistas políticos e economistas, se destacam Otávio Ianni, com a obra *Colapso do populismo no Brasil* (1971); Maria da Conceição Tavares, com *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro* (1975) e Francisco de Oliveira, com o ensaio *Economia brasileira: a crítica à razão dualista*. Tais interpretações relacionam a deposição de João Goulart por um golpe civil e militar à problemas constantes na sociedade brasileira, com foco para o subdesenvolvimento e para o atraso na industrialização do país.

As interpretações que privilegiam a versão conspiratória se destacam no final da década de 1970 e se mantém ao longo da década de 1980. Seus principais expoentes são: Moniz Bandeira, *O governo João Goulart – lutas sociais no Brasil – 1961-1964* (1978); René Dreifuss, *1964: a conquista do Estado* (1981) e Heloísa Starling, *Os senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964* (1986). Esta corrente aborda que a ruptura da ordem política vigente no país pré-64, se deu em decorrência de uma ação conspiratória levada adiante pela aliança entre: setores das forças armadas anticomunistas, grande parte do empresariado nacional, latifundiários, setores conservadores da igreja católica, capital internacional e setores partidários, principalmente a UDN. Apoiados pela CIA e Departamento de Estado norte-americano, Instituto de Políticas Econômicas e Sociais (IPES), Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), Ação Democrática Parlamentar (ADP), Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), Liga da Mulher Democrata (LMDE) e jornais de postura anti-getulista e anti-janguista, esses setores da sociedade teriam conspirado

⁴⁴ A titulação para esse movimento de 1964 é muito diversa, os apoiadores e realizadores do ato afirmam que o mesmo fora uma “revolução”. Entretanto, é sabido que esse acontecimento não pode ser intitulado como revolução, pois, no uso do termo revolução pressupõe que a tomada do poder tenha sido efetivada por uma outra classe social. Ou, seja, em uma revolução pressupõe a mudança de classe no poder. Como exemplo de revolução destaco a de Cuba (1959), quando ai sim ocorrera uma revolução, pois, se efetivara uma transformação na esfera estrutural do poder.

⁴⁵ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **1964: temporalidade e interpretações.** *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti, Rodrigo Patto Sá Motta (orgs.). Bauru: Edusc, 2004, p. 15-28.

contra uma dinâmica de transformações das formas populistas de organização sob controle da população, para impor uma ordem institucional organizada de forma mais independente da sociedade civil.

A corrente que defende as idéias de ação política conjuntural e de falta de compromisso com a democracia ganhou expoentes após a década de 1980. Nela há uma sobre-valorização dos aspectos políticos que desencadearam o golpe. Os estudiosos que se destacam neste modelo de interpretação são: Wanderley Guilherme dos Santos, com *Sessenta e quatro: anatomia da crise* (1986); Argelina Figueiredo, *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política – 1961-1964* (1993) e Jorge Ferreira, *O governo João Goulart e o golpe civil militar de 1964* (2003). Para “Santos, Figueiredo e Ferreira, a ‘radicalização’ política, e não fatores de ordem estrutural, foi a maior responsável pelo rompimento da ordem constitucional em 1964”⁴⁶.

Por último, na corrente que enfatiza o caráter preventivo da intervenção civil e militar, destacam-se: Florestan Fernandes, *Brasil em compasso de espera* (1981) e *O significado da ditadura militar* (1997), Caio Navarro de Toledo, *O governo João Goulart e golpe de 1964* (1981) e *A democracia populista golpeada* (1997) e Lucília de Almeida da Neves Delgado, *O PTB: do getulismo ao reformismo – 1945-1964* (1989) e *Trabalhadores na crise do populismo: utopia e reformismo* (1997). Estes autores elegem como principal característica do movimento que depôs João Goulart, “a intervenção na ordem política, estimulada por forte descontentamento com a crescente e autônoma organização de diferentes segmentos da sociedade civil”⁴⁷, tratando-se de uma ação destinada a evitar possíveis transformações de caráter mais aprofundado nos sistemas econômicos e políticos nacionais.

Com efeito, tais correntes de interpretação, cada qual em sua perspectiva, auxiliam, tanto num maior entendimento do contexto social, político e econômico do início da década de 1960, quanto para uma possível interpretação dos fatores que desencadearam o golpe militar de 31/03/1964. Analisar os fatores que engendram rupturas de uma ordem democrática vigente, não se traduz em tarefa fácil, nos cabendo saber absorver o que de mais importante as correntes de interpretação trazem consigo, a fim de enfrentar o contexto do golpe militar de 1964, como um problema complexo e de dinâmica histórica singular, não podendo ser enquadrado em esquemas teóricos preestabelecidos e dados como verdade.

A relação entre, política, sociedade civil, contexto econômico e práticas culturais neste início da década de 1960, se desencadeiam maneira unívoca e sem precedentes na

⁴⁶ DELGADO, 2004, p. 26.

⁴⁷ Ibid., p. 19.

História do país. Todos estes aspectos, de certa maneira influenciaram uma gama de manifestações culturais (lê-se peças de teatro, lançamentos de discos, shows importantes que não sofrerão censura sistemática até meados de 1968) que ganhavam força e de alguma forma, foram peças importantes para uma engrenagem, denominada indústria cultural, a qual por sua vez, se calcava nas leis do mercado (que não sofrerá censura sistemática até meados 1968).

Já em 1963 Nara Leão lançava o LP *Nara* pela gravadora Elenco, com canções de cunho contestador, entre elas “Canção da Terra” de Edu Lobo e Ruy Guerra, demonstravam claramente a situação de um sertanejo em um país como o Brasil. Em Setembro de 1964, novamente Nara Leão, lançaria agora pela Philips o LP *Opinião de Nara* que trazia entre outras canções importantes, novamente a temática do migrante sertanejo nas canções “Chegança” de Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho e “Sina de Caboclo” de João do Vale, João Batista de Aquino e Zélia Barbosa.

O Teatro Paramount de São Paulo foi palco de vários eventos da música popular Brasileira⁴⁸, que de certa forma, serviram de preliminares para a estréia do *Show Opinião* escrito por Oduvaldo Viana Filho, no dia 11 de Dezembro de 1964, contendo canções importantes que faziam uma síntese de todo esse ideal de busca do nacional-popular⁴⁹. Em Abril de 1965 Edu Lobo lançava pela Elenco com a participação do *Tamba Trio* (Luis Eça, Bebeto, Hércio Milito) o LP *Edu Lobo por Edu Lobo*, o qual trazia uma importante relação de canções que desmembravam a situação dos sertanejos que se transformavam em migrantes.

Dentre elas as canções, “Borandá”, (Edu Lobo) e “Chegança” (Edu Lobo/Oduvaldo Vianna Filho), são obras importantes e muito refinadas, que por sua temática, curiosamente não nasceram no Norte ou Nordeste, tentando explicitar a realidade social sertaneja, e sim certamente em algum apartamento de classe média do Rio de Janeiro, nas mentes, voz e violão de Edu Lobo e seus parceiros.

Vejamos a música “Borandá”⁵⁰, que também fez parte do repertório do *Show Opinião*:

⁴⁸ Entre esses shows, posso citar o de 25 de maio *O Fino da Bossa*, patrocinado pelo C.A. XI de Agosto, em benefício da AACD, produzido por Horácio Berlinck e Walter Silva; o de 24 de agosto, *Samba Novo* patrocinado pelo C.A. da Faculdade de Filosofia da USP; o de 31 do mesmo mês, *Boa Bossa*; o de 26 de outubro, *O remédio é bossa*, patrocinado pelo C.A. Escola Paulista de Medicina, que contou com a 1ª apresentação de Tom Jobim ao vivo, em São Paulo; o de 16 de novembro, *Mens Sana in corpore Samba* patrocinado pelo C.A. Faculdade de Educação Física da USP, que contou com a 1ª apresentação de Chico Buarque de Holanda, cantando “Pedro Pedreiro”; e o de 26 do mesmo mês, *I Dentisamba*, patrocinado pelo C.A. Odontologia da USP. Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

⁴⁹ Será retomado mais adiante.

⁵⁰ *Borandá* (Edu Lobo) com Nara Leão e João do Vale, LP *Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, 1965.

Vam'borandá
 Que a terra já secou, borandá
 É, borandá,
 Que a chuva não chegou, borandá
 Já fiz mais de mil promessas
 Rezei tanta oração
 Deve ser que eu rezo baixo
 Pois meu Deus não ouve não
 Deve ser que eu rezo baixo
 Pois meu Deus não ouve não
 Vou me embora, vou chorando
 Vou me lembrando do meu lugar
 É, borandá
 Que a terra já secou, borandá
 É, borandá,
 Que a chuva não chegou, borandá
 Quanto mais eu vou pra longe
 Mais eu penso sem parar
 Que é melhor partir lembrando
 Que ver tudo piorar
 Que é melhor partir lembrando
 Que ver tudo piorar.

A música se inicia com uma melodia que propõe um “clima” triste para a canção, o arranjo de Luis Eça, com marcações rítmicas requintadas, típicas da Bossa Nova, dão muita ênfase ao sistema de percussão, que não só é feito pela bateria de Ohana, mas também pelo piano de Luis Eça, que proporciona um andamento mais rápido para a melodia que tem o acompanhamento do violão de Edu Lobo. Na vocalização de Edu Lobo, o canto é mais falado (oriundo de influências do *cool jazz*), que em certos momentos atinge uma tessitura grave, que é acompanhada aleatoriamente por um coral dando a sensação que esse sertanejo sem rosto, não está sozinho.

A canção nos remete a seca no campo, sendo que o sertanejo conta sua história em primeira pessoa, e já está decidido a migrar como fica explícito desde a primeira intervenção da letra: *Vam'borandá*, ou seja, vamos embora andar. Há uma grande dose de desesperança e desânimo desde o início da canção, o sertanejo já está decidido.

Neste sentido há uma passagem interessante em que o sertanejo sujeito da canção, afirma sua religiosidade, típica e mais latente nas regiões rurais e interioranas do país. Mesmo tendo feito *mais de mil promessas* e tantas orações, *Deus não ouve não*, fato que ele se impõe a culpa, *Deve ser que eu rezo baixo/ Pois meu Deus não ouve não*. Sua fé “vista como um entrave ou obstáculo que contribuía para a não-conscientização do homem rústico em face dos

reais problemas sociais”⁵¹, aqui não aparece como um obstáculo à sua migração e sim com mais um fator que lhe faz migrar, já que se Deus não o ouve, é porque as coisas realmente não estão boas.

Nesta canção, a seca é o nó que está na raiz da migração do sertanejo. Porém, não podemos cair na ingenuidade de que a seca é fator predominante da saída em massa do Norte e Nordeste do país. A seca apenas agrava uma situação fundiária já extremamente desigual. Podemos afirmar que a estiagem marca a hora da partida, mas a causa profunda do êxodo reside na estrutura fundiária já assinalada. Não devemos confundir as motivações aparentes e superficiais com as razões estruturais da saída em massa. De resto, à concentração da terra e da água, haveria que acrescentar o patriarcalismo e o coronelismo, tão arraigados na cultura brasileira, e dos quais muita gente se liberta no ato mesmo de migrar para a cidade.

É neste ato de libertação que o sertanejo se demonstra capaz de fugir da situação vivenciada, quando sem perspectiva de melhoria desde o início da canção, ele vai embora de sua morada, porque *é melhor partir lembrando, que ver tudo piorar*, e quando mais ele se distancia de sua morada, tal premissa se afirma cada vez mais.

Agora vejamos “Chegança”⁵², que nos remete à um dos momentos da saga migratória do sertanejo sem rosto de “Borandá”, que se demonstra uma experiência mais ampla.

Estamos chegando, daqui e dali
E de todo lugar que se tem pra partir
Estamos chegando, daqui e dali
E de todo lugar que se tem pra partir

Trazendo na chegança
Foice velha, mulher nova.
E uma quadra de esperança
E uma quadra de esperança

Ah! se viver fosse chegar
Ah! se viver fosse chegar.

Chegar sem parar
Parar pra casar
Casar e os filhos espalhar
Por o mundo num tal de rodar
Por o mundo num tal de rodar
O mundo, num tal de rodar.

⁵¹ CONTIER, 1998.

⁵² *Chegança* (Edu Lobo/ Oduvaldo Viana Filho) com Edu Lobo, LP **Edu Lobo por Edu Lobo**. Elenco, 1965.

Neste samba típico do movimento bossanovista, a melodia tem a predominância do “clima” lírico, o arranjo é composto basicamente por violão, contra-baixo, piano e bateria, dando um andamento rápido para a melodia que em função da vocalização de Edu Lobo, que mais uma vez atinge uma tessitura grave, nos remete a uma recepção crítica da canção.

Estamos chegando daqui, e dali é a primeira mensagem, que nos é passada e afirma uma situação de coletividade, demonstrando que os migrantes estão chegando *de todo lugar que se tem pra partir*. Ou seja, a situação de retirante, não é “privilegio” do migrante da canção, havia mais e mais locais em que a situação social não proporcionava um mínimo de condições de sobrevivência.

Ao contrário do sentimento de desesperança deste migrante em “Borandá”, quando no momento da saída do local de origem, agora o sentimento é outro, é o de esperança que ele e os outros migrantes vinham trazendo juntamente com a família, como fica explícito em *Foice velha, mulher nova/ E uma quadra de esperança*. Neste sentido, é abordado um aspecto importante da migração, na medida em que este sertanejo leva pra cidade uma foice, que neste momento da canção aparece como metáfora de sua situação social intrinsecamente ligada às suas perspectivas de prosperar no seu local de origem que já se desgastaram na mesma medida da foice.

Um “sonho” ou pensamento é emitido quando ele afirma: *Ah! se viver fosse chegar/ Chegar sem parar/ Parar pra casar/ Casar e os filhos espalhar/ Pôr o mundo num tal de rodar*. Este “sonho” ou pensamento pode ser encarado como um modo de encarar a chegada em outro local, como a próprio viver, em um intenso e interno movimento de confusão entre chegar e viver, e a constante afirmação de valorização da família, quando são citados casamento e filhos.

A canção termina sem um final para a “Chegança”, na qual o mundo é imaginado ou “sonhado” em um constante fluxo migratório de chegada, que talvez, “continuará” em 1967, na canção “Ponteio”, do mesmo Edu Lobo.

No mesmo 1965 outro LP marcou incisivamente a importância da canção popular brasileira, no movimento de contestação e busca de uma função social da música. O *Show Opinião* escrito por Oduvaldo Vianna Filho, com os artistas Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, cuja estréia nos palcos havia sido no dia 11 de Dezembro de 1964 no Teatro Super Shopping Center, em Copacabana no Rio de Janeiro, era lançado em LP pela Philips com o nome *Show Opinião*. Em si, o *Show Opinião* e o LP lançado pela Philips, traziam a representatividade de Nara Leão (bossanovista da classe média), Zé Kéti (sambista do morro)

e João do Vale (sertanejo vindo do Norte) que formulava segundo Marcos Napolitano uma “união nacional-popular contra o ‘entreguismo’ e o ‘autoritarismo’”⁵³.

O próprio João do Vale contava em 1973, numa entrevista ao semanário *O Pasquim*, curiosidades a respeito de sua entrada no *Show Opinião*, e até um certo medo de cantar antes do *Opinião*;

Eu sempre tive um negócio de medo de cantar. Ai surgiu o Zicartola [...] Eu fui. Cheguei lá vi todo mundo cantando, e cantei. Era em 64. Eu cantei, a turma gostou, surgiu a idéia do *Opinião*, o Vianinha me viu lá e me levou pro *show*⁵⁴.

Com efeito, o *Show Opinião* além de “Borandá” (já abordada), trazia outras importantes canções a respeito da situação do povo sertanejo, como “Carcará” (João do Vale/ José Candido) e “Sina de Caboclo” (João do Vale/ Zélia Barbosa/ J.B Aquino), que promoviam “[...] críticas às estruturas fundiárias e à vida miserável do nordestino[...]

A respeito de “Carcará”⁵⁶, João do Vale afirmava;

[...] Eu fiz em 63. Nunca foi gravada antes do *Opinião* porque o pessoal falava que negócio é esse, Carcará? Até o próprio Gonzaga não gravou Carcará! [...] No sertão e aqui numa parte da Bahia tem demais. Até revoada deles. É um gavião preto e branco.[...] Burrego é filho de carneiro. Quando ele nasce então fica com o umbigo arrastando e ele vem e pega no umbigo e mata.⁵⁷

Vejamos a canção,

Falado:

Glória a Deus Senhor nas alturas
e viva eu de amargura nas terra do meu senhor.

Cantado:

Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado

⁵³ NAPOLITANO, Marcos. **A canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968)**. Revista *Ciência Hoje*, 24/241, Ago, 1998.

⁵⁴ *O Pasquim*, 17/07/1973 apud SOUZA, Tárk de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1979, p. 134.

⁵⁵ CONTIER, 1998.

⁵⁶ *Carcará* (João do Vale - José Candido) com Nara Leão e João do Vale, LP *Show Opinião*, Philips 1965.

⁵⁷ *O Pasquim*, 17/07/1973 op. cit. , p. 132.

Tem bico volteado que nem gavião
 Carcará
 Quando vê roça queimada
 Sai voando, cantando,
 Carcará
 Vai fazer sua caçada
 Carcará come inté cobra queimada
 Quando chega o tempo da invernada
 O sertão não tem mais roça queimada
 Carcará mesmo assim num passa fome
 Os burrego que nasce na baixada
 Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará
 Num vai morrer de fome
 Carcará
 Mais coragem do que home
 Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará é malvado , é valentão
 É a águia de lá do meu sertão
 Os burrego novinho num pode andá
 Ele puxa o umbigo inté matá

Falado:

1950. Mais de dois milhões de nordestinos
 viviam fora de seus Estados natais. 10% da
 população do Ceará emigrou; 13% do Piauí;
 15% da Bahia; 17% de Alagoas.

Carcará
 Pega, mata e come
 Num vai morrer de fome
 Carcará
 Num vai morrer de fome
 Carcará
 Mais coragem do que home
 Carcará...

Com uma melodia que propõe um “clima” predominantemente épico, e um arranjo que se introduz com sons de sanfona e chocalhos, a música nos remete ao sertão. No decorrer da melodia de andamento rápido, a vocalização atinge muito volume, de tessitura grave, o que leva o interlocutor a uma recepção crítica da canção, promovendo uma interlocução palco-platéia, que Edécio Mostaço faz uma avaliação interessante, onde segundo ele, a relação locutor-interlocutor no *Show Opinião* se dava;

[...] como nos ritos religiosos, onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis circunscrevendo, portanto, um código próprio. *Opinião* operava uma comunicação em circuito fechado: palco e platéia irmanados na

mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo grego em seu espírito. O povo de palco era o mesmo povo da platéia⁵⁸.

Em Carcará, é narrada a luta de um pássaro pela sobrevivência, que em época de muitas queimadas, *come inté cobra queimada* e em época de inverno come os *burrego*. Neste contexto, o pássaro é uma metáfora do homem sertanejo, ou aspiração de que o homem sertanejo seja como o *Carcará*, que em tempos de seca arruma um modo de sobrevivência, nas situações mais adversas *mesmo assim não passa fome e num vai morre de fome*, porque *Carcará* como metáfora do homem sertanejo, tem *mais coragem do que homem*; ou seja, faz um esforço sobre-humano, mas, porém, não passa fome.

O próprio João do Vale ao falar do pássaro *Carcará* afirma: “Ele é o bom de lá. E ficam aqueles cabras frouxos [...] Vendo o carcará fazendo essas obras todinhas e ficam pedindo esmolas. Não dá, né?”⁵⁹. Seria uma luta contra uma força maior, mais devastadora, contra a mendicância ou a migração, que na maioria dos casos se torna a saída considerada mais digna pelo sertanejo. Os próprios dados sobre os retirantes, contidos na canção demonstram a comparação do Carcará com o homem sertanejo, e o anseio de se demonstrar essa situação para uma parcela da sociedade que até aquele momento se via anestesiada das desigualdades sociais do país.

“Sina de Caboclo”⁶⁰ arregimentava-se com as demais canções de cunho contestador do *Show Opinião*; interpretada por Nara Leão que já a havia gravado no LP *Opinião de Nara*, a canção ganhou certa notoriedade, pois demonstrava claramente a injustiça social corriqueira no sertão do país, o necessariamente levava muitos caboclos a migrarem.

Mas plantar pra dividir
Não faço mais isso, não.
Eu sou um pobre caboclo,
Ganho a vida na enxada.
O que eu colho é dividido
Com quem não planta nada.
Se assim continuar
vou deixar o meu sertão,
mesmo os olhos cheios d’água
e com dor no coração.
Vou pro Rio carregar massa
Prós pedreiros em construção.
Deus até está ajudando:

⁵⁸ MOSTAÇO, Edécio. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994, p. 20. Apud CONTIER, 1998.

⁵⁹ *O Pasquim*, 17/07/1973 apud SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 133.

⁶⁰ *Sina de Caboclo* (João do Vale/ Zélia Barbosa/ J.B. de Aquino) com Nara Leão, LP *Show Opinião*. Philips, 1965.

está chovendo no sertão!
 Mas plantar pra dividir.
 Não faço mais isso, não.

Quer ver eu bater enxada no chão,
 com força, coragem, com satisfação?
 e só me dar terra pra ver com é:
 eu planto feijão, arroz e café;
 vai ser bom pra mim e bom pró doutor.
 eu mando feijão, ele manda trator.
 vocês vai ver o que é produção!
 Modéstia á parte, eu bato no peito:
 eu sou bom lavrador!
 Mas plantar pra dividir.
 Não faço mais isso, não.

Esta canção é marcada pela vocalização de Nara Leão, que na primeira parte da música tem uma intensidade com muito volume e atinge uma tessitura aguda, que proporciona um canto quase falado, acompanhado de alguns acordes dedilhados de violão. Na segunda parte, ocorre uma virada no “clima” da canção, que antes na primeira parte era triste, se torna alegre; com predominância no arranjo do violão dedilhado e um acompanhamento da bateria, se contorna um samba de andamento rápido, típico da Bossa Nova.

Mas a vocalização de Nara é que chama mais atenção porque estava virando uma tendência de canto, que foi muito usada no *Show Opinião* e fator esse, merecedor de uma longa citação do maestro Julio Medaglia a respeito;

O sucesso desta tendência deve-se particularmente à atuação de Nara Leão, cantora sem grandes recursos vocais, mas que se associou à Bossa Nova pelas características básicas de sua interpretação. Exprimindo-se sempre de maneira mais simples e direta, adotando também a prática do canto quase falado, lançando mão de um repertório de qualidade, despertou, pela sua inteligência e musicalidade, grande interesse popular para com a temática participante. Aparentando pessoal e vocalmente certa fragilidade, Nara lançou um repertório de conteúdo bastante agressivo, numa época, inclusive, em que a manifestação pública de idéias se tornara problemática. O sucesso do repertório ‘participação’ alcançou maiores proporções através do show ‘Opinião’ onde Nara Leão era figura de proa. O sucesso do show tanto no Rio como em São Paulo sugeriu a encenação de outros na mesma linha [...] assim como suas gravações em disco. Montado sob condições técnico-teatrais das mais primitivas, o espetáculo conseguiu, através dessas músicas, grande contato com o público, que aplaudia no decorrer da apresentação e não raro participava ativamente, cantando junto com os atores.[...] as canções que cantam a aridez, o marasmo, o abandono e o tipo vegetativo de sobrevivência de toda uma coletividade, exigiriam do cantor uma interpretação correlata. Uma interpretação ainda mais impessoal, ainda

menos 'expressiva', sem o menor perfeccionismo vocal e não raro com muita dureza⁶¹.

Com efeito, a letra da canção, traz um “eu poético” em primeira pessoa; um sertanejo contando sua situação no sertão. Na sua primeira intervenção, ele já se mostra decidido e afirma que *plantar pra dividir* ele não faz isso *mais não*, porque o que ele colhe *é dividido/ Com quem não planta nada*. Neste contexto, a consciência demonstrada por parte do sertanejo, de que seu trabalho é explorado por atravessadores fica clara, e demonstra o caráter de crítica e posição de engajamento político da canção.

Talvez até desmistificando o ideal de que o sertanejo não tinha consciência de sua exploração, a canção procura demonstrar a capacidade de se enxergar como produtor e saber o valor da sua força de trabalho. O sertanejo demonstra a alternativa da migração, mesmo não querendo e com os *olhos cheios d'água/ e com dor no coração* este sertanejo prefere se transformar em um migrante, trabalhador da construção civil no Rio de Janeiro, que continuar sendo explorado.

Também é demonstrada a religiosidade deste sertanejo, já que ele afirma que está chovendo no sertão, porque *Deus até está ajudando*, mas logo reafirma que *plantar pra dividir* ele não faz isso *mais não*. Já na segunda parte da canção em um clima alegre, o sertanejo demonstra quase como um sonho ou utopia, que trabalharia *com satisfação* se tivesse terra, e fosse menos explorado. Ou seja, aqui a canção reivindica condições ideais de trabalho para os lavradores; buscando demonstrar que se não houver exploração *vocês vão ver o que é produção!*

A canção termina como começou: com a mesma afirmação de que *plantar pra dividir/ Não faço isso mais, não*, e como se desse o aviso novamente, mesmo que ocultado, fica claro que caso as condições não melhorassem a migração seria a solução mais cabível para aquele lavrador, que com um ideal contestador, busca a melhoria de vida em sua terra, em seu sertão.

Essas canções de maior teor social contidas nos LP's de Carlos Lyra, *Depois do carnaval, o sambalço de Carlos Lyra* e *Pobre menina rica*; nos de Nara Leão, *Nara* e *Opinião de Nara*, de Edu Lobo, *Edu Lobo por Edu Lobo*, de Elis Regina *Samba eu canto assim*, do *Show Opinião*, mais os eventos e shows no Teatro Paramount em São Paulo, arregimentaram músicas com um estilo que arvorava com um ponto médio entre uma tradição folclorizada e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova. Alguns críticos sublinham

⁶¹ MEDAGLIA, Júlio. **O balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 77-78 apud CONTIER, 1998.

alguns desses LP's como marcos iniciais da MPB como sigla, grafada com letras maiúsculas, sinônimo de bom gosto e de canção de grau superior de politização e intelectualidade.

Segundo Marcos Napolitano;

[...] por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, gravada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar 'toda' a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinicius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical 'nacional-popular'⁶².

Neste sentido, é que por volta de 1965, a MPB como sigla, grafada com letras maiúsculas se "institucionalizava", e formaria um epicentro de toda e qualquer tendência das canções vinculadas pela classe média, por três fatores principais.

O primeiro fator a ser destacado, pode ser o de que a MPB se consolidou como um elemento cultural e ideológico estabelecendo novas bases de seleção do consumo musical, sobretudo da classe média intelectualizada. Todavia, considerando que seu surgimento foi proporcionado pela busca de nacionalização da Bossa Nova para efeitos de popularização e comunicabilidade, podemos levantar a questão, se a MPB foi tão restrita ao ambiente da classe média intelectualizada como os trabalhos a respeito levantam⁶³.

O segundo fator abordado são os interesses da indústria fonográfica por essa música engajada de ideário nacional-popular, que já no final de 1962 já se aflorava e viria a se consolidar nos anos de 1970⁶⁴. Mas mesmo no contexto pós-instauração do regime militar, a indústria fonográfica viu na MPB a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura, já que a procura do mercado se moldava no consumo dos artistas e não só de determinadas canções, como ocorria com as músicas puramente comerciais. É interessante deixar claro, que o público da MPB era um público de número relativamente menor que o público que consumia os LP's dos chamados "cantores

⁶² NAPOLITANO, 2002a, p. 64.

⁶³ Cf. TINHORÃO, 1986. SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994. ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

⁶⁴ Fundação da Gravadora Elenco, que em quatro anos de atividades, lançaria mais de 60 LP's. Entre os artistas, constavam Nara Leão, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes e Baden Powell. Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

bregas”⁶⁵, no entanto, a possibilidade de se agregar maior valor ao produto final (LP) e se obter uma parcela do consumo “fiel” ao artista, despertava a atenção das gravadoras.

O terceiro e último fator, é o de que o interesse da indústria cultural (lê-se televisão, imprensa, circuito de shows e eventos, discos) pela MPB, contribuiu para a maior vinculação e popularização das canções que, por sua vez, iam ao encontro de seus públicos já que demonstravam uma situação político social incômoda para uma grande parcela da população. Sobre este aspecto Marcos Napolitano aborda que:

[...] diferentemente do teatro, a música popular, após 1964, irá cada vez mais ocupar um espaço ‘midiático’, e será a partir dele que seu público crescerá de maneira exponencial. Ironicamente a MPB atingirá franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 70, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda (como se projetava nos tempos áureos do CPC), e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas.[...] **A ‘abertura’ do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado**, com todas as contradições que este processo acarretou na assimilação da experiência do ouvinte (em outras palavras, a tensão entre ‘diversão’ e ‘conscientização’)⁶⁶. (Destaque nosso).

Sem dúvida a mídia teve papel importantíssimo para formatação da MPB, em todos os seus aspectos; seja culturais, políticos ou econômicos. Desde a aproximação dos artistas bossanovistas ligados ao projeto do CPC, à indústria cultural (televisão, rádio, disco), a história da MPB em diversos fatores, chega a ponto de confundir-se e relacionar-se intrinsecamente com gravadoras, produtores, e agentes culturais ligados ao mercado.

Com efeito, em meados de 1965, essa indústria dava exemplos de sua força e promovia uma avalanche de acontecimentos expressivos para a música popular brasileira (dos ditos mais “engajados” aos ditos mais “alienados”), entre eles; o *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, com realização da TV Excelsior de São Paulo, vencido pela canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinicius de Moraes e interpretada por Elis Regina; o lançamento dos LP’s, *Manha de Liberdade* de Nara Leão e *Dois na Bossa* de Elis Regina e Jair Rodrigues pela Philips; as estréias dos programas de TV *O Fino da Bossa* com Elis Regina e Jair Rodrigues e *Jovem Guarda* com Roberto Carlos, ambos na TV Record; e a estréia do espetáculo *Arena canta Bahia*, produzido por Augusto Boal, com a presença de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria da Graça (Gal Costa), Maria Bethânia, Tom Zé e Jards

⁶⁵ A respeito desse gênero e seu consumo musical Cf. ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

⁶⁶ NAPOLITANO, 2001, p. 17.

Macalé⁶⁷. E a partir de 1966 daria uma grande passo, a caminho de uma grande popularidade com a chamada “era dos festivais”⁶⁸, que impreterivelmente tem que ser abordada ao se falar de música popular brasileira.

Mesmo não sendo em um festival de música popular brasileira, foi neste circuito de shows e eventos promovidos por uma indústria cultural cada vez mais interessada pela MPB, que já em 1964 Chico Buarque de Holanda havia cantado pela primeira vez em público; curiosamente a canção havia sido “Pedro pedreiro” (que até 1971, era uma das poucas canções de engajamento social compostas por Chico). Em 1965 Chico gravou pela RGE um compacto que trazia a canção ao lado de “Sonho de um carnaval”, e em 1966 gravara pela mesma RGE o seu primeiro LP, intitulado *Chico Buarque de Holanda* (naquele ano gravado dessa forma).

Neste período os migrantes eram sujeitos sociais que participavam ativamente da vida econômica do país, haja vista que na era desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), formaram-se grandes torrentes demográficas e migraram para o Centro-Sul do país. Os efeitos destas migrações que continuaram a ocorrer na década de 60 e 70, foi a grande massa de trabalhadores migrantes que formaram uma população de trabalhadores da construção civil (Pedreiros), cujo trabalho caracterizado pela precariedade das condições, fomentou a verticalização de São Paulo, Rio de Janeiro e outras grandes capitais do país.

Foi esse o contexto em que se criou o epíteto “paraíba de obra”, mesmo que o sinônimo de migrante fosse “baiano”. Começaram a surgir quem abordasse essa temática na canção popular brasileira, mas agora, com análises de migrantes como classe já estabelecida nas grandes capitais, e em “Pedro pedreiro”⁶⁹ de Chico Buarque, é feita uma anatomia perfeita da situação dos migrantes “paraibas de obra” do período. Vejamos;

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando

Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol, esperando o trem, esperando aumento
desde
ano passado para o mês que vem

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

⁶⁸ Ver: MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁶⁹ *Pedro pedreiro* (Chico Buarque) com Chico Buarque, LP **Chico Buarque de Holanda**. RGE, 1966.

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval

E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte
 E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando

Pedro pedreiro está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá o desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também
 Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte
 Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além
 Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem...
 Que já vem...
 Que já vem...
 Que já vem...

A melodia propõe um “clima” alegre ao interlocutor da música, com um arranjo composto basicamente por violão, e uma percussão de muita ênfase ao tamborim que faz a marcação rítmica que nos dá a sensação da passagem de um trem. Este samba de andamento rápido, demonstra as influências do compositor, dos sambas dos anos 30 e 40; já a vocalização na interpretação de Chico Buarque, tem pouca intensidade, que embora não fique muito claro, atinge uma tessitura aguda em alguns pontos da canção.

Chico Buarque aborda um pedreiro, que já não quer mais ficar na capital, talvez desiludido ou ferido pelo seu desenraizamento, este pedreiro migrante, só pensa em voltar pro Norte. Entretanto, o pedreiro espera com uma desesperança, talvez por falta de condições, *Pedro* espera um aumento no salário, espera ganhar na loteria, espera o carnaval, espera o sol, sua mulher espera um filho para esperar como Pedro, espera uma festa, e por fim espera a

morte, que seria o único acontecimento que poria fim à espera desesperançosa do pedreiro Pedro.

Até se abre um horizonte de utopia e esperança genuína quando Chico canta: *Pedro não sabe mas talvez no fundo espere alguma coisa mais linda que o mundo/ Maior que o mar...*, mas esta utopia já se encerra dando lugar mais uma vez a uma recaída de desesperança em *mas pra que sonhar se dá o desespero de esperar demais/ Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro, pobre e nada mais*. Com sua desesperança Pedro Pedreiro vai diminuindo até *o dia de esperar ninguém* até se confundir com sua espera de algo que ele não tem idéia do que seja.

Uma espera interminável já que o verbo “esperar” é usado mais de 40 vezes, e quase todas elas, no gerúndio (esperando), criando no corpo da canção um sentimento de expectativa que sempre se renova, e é adiada, até à chegada do trem que *que já vem/ que já vem/ que já vem/ que já vem/ que já vem...*

Neste mesmo ano de 1966 os festivais da canção começaram a ganhar força e audiência, a canção “A Banda” do mesmo Chico Buarque de Holanda, interpretada por Nara Leão, dividiria o primeiro lugar do *II Festival de Música Popular Brasileira*, produzido pela TV Record, com a canção “Disparada” de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues. A canção “Disparada” rendeu a Geraldo Vandré até um programa de televisão homônimo na TV Record que estreou no início de 1967 e formulava a perspectiva da temática para além da crítica ao regime militar e do contexto social nas cidades, de certa forma moldando o que a canção popular deveria abordar daquele momento em diante.

Em Abril de 1967 Gilberto Gil também demonstrava sua preocupação com a situação dos migrantes, talvez por ele e sua turma (Caetano, Gal, Maria Bethânia, Tom Zé, ainda não conhecidos como Tropicalistas) serem migrantes, ou por alguma tentativa de chamar a atenção, para suas origens, lançava o LP *Louvação* pela Philips, que trazia a importante composição, “Procissão”⁷⁰ que já havia sido lançada em 1965 em compacto pela RCA, e agora trazia uma lúcida mensagem sobre as migrações.

Coro:
Meu divino São José
Aqui estou em vossos pés
Dai nos chuvas com abundância
Meu Jesus de Nazaré.

Cantado:

⁷⁰ *Procissão* (Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP *Louvação*. Philips, 1967.

Olha lá vai passando a procissão
 Se arrastando que nem cobra pelo chão
 As pessoas que nela vão passando
 Acreditam nas coisas lá do céu
 As mulheres cantando tiram versos
 Os homens escutando tiram o chapéu
 Eles vivem penando aqui na terra
 Esperando o que Jesus prometeu.

E Jesus prometeu vida melhor
 Pra quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão
 Só depois de morrer nesse sertão
 Eu também tô do lado de Jesus
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na terra a gente tem
 De arranjar um jeitinho pra viver.

Muita gente se arvorava a ser Deus
 E promete tanta coisa pro sertão
 Que vai dar um vestido pra Maria
 E promete um roçado pro João
 Entra ano, sai ano, e nada vem
 Meu sertão continua ao deus-dará
 Mas se existe Jesus no firmamento
 Cá na terra isto tem que se acabar.

A melodia propõe um “clima” predominantemente épico que é caracterizado por um arranjo simples, composto por violão, bateria, teclado e uma percussão que dá os compassos para um andamento lento da música. A vocalização de Gilberto Gil atinge uma intensidade de pouco volume, permanecendo em um ponto médio entre uma tessitura grave e uma aguda.

Na letra dessa canção que se inicia com um coro, já fica a mensagem expressa de uma procissão, que pede uma melhoria nas condições climáticas do sertão, o que remete os interlocutores a já perceberem que a situação social dos sertanejos não pode ser considerada das melhores. Logo após o coro entra o narrador-cantor que é oculto, dando a sensação de que ele só observa a procissão e narra os fatos que nela ocorrem.

Neste sentido, fica clara a posição de crítica e até descrédito, com o aspecto religioso dessa procissão, quando o narrador afirma que as pessoas presentes na procissão *acreditam nas coisas lá do céu e vivem penando aqui na terra/ Esperando o que Jesus prometeu*. O verbo penar, aparece como sinônimo do verbo sofrer, o que expressa as condições de vida desses sertanejos e sua religiosidade, que ao contrário do que ocorre na canção “Borandá”, aqui é sim um entrave à conscientização do homem rústico para os reais problemas sociais. A esse respeito o próprio Gilberto Gil afirma,

[...]Uma canção bem ao gosto do CPC, Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país; eu vinha de lá, logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo⁷¹.

É plenamente coerente a essa afirmação o aspecto de crítica da religiosidade que é explicitado mais uma vez quando o narrador afirma: *Eu também tô do lado de Jesus/ Só que acho que ele se esqueceu/ De dizer que na terra a gente tem/ De arranjar um jeitinho pra viver*; ou seja, a religiosidade do homem sertanejo o faz viver somente esperando as melhores condições de vida em outro *plano*, o que é criticado pela canção, deixando clara a sua posição de desacordo com essa posição de passividade, aguardando uma força superior melhorar suas condições de vida.

Da crítica à religiosidade para a crítica ao sistema político e conseqüentemente ao coronelismo presente no sertão, quando a música cita que *Muita gente se arvora a ser Deus*, faz uma latente menção aos políticos, que prometem das coisas mais simples, *um vestido pra Maria*, às coisas mais complexas, *um roçado pro João*, e *entra ano sai ano e nada vem* e o *sertão continua a Deus-dará*, ou seja o sertão continua como no início da canção, na espera de *chuvas* mandadas por uma força superior religiosa.

Considerando que as migrações não se fundamentam no simples processo de saída dos locais de origem e chegada na cidade, a canção de Gilberto Gil demonstra com preciso detalhamento as condições sociais, que na grande maioria das vezes, levam os sertanejos a saírem de seus locais de origem. Na canção a migração não é desencadeada, mas com certeza é um dos aspectos que arvoraria como solução para o contexto demonstrado.

Outro importante artista que demonstraria sua capacidade de leitura do espectro social presente no Brasil em 1967 é Milton Nascimento que no *II Festival Internacional da Canção*⁷², realizado pela secretaria de turismo da Guanabara com apoio da TV Globo, apareceria para o grande público com a canção, “Morro Velho” do próprio Milton, que ficou em 7º lugar no festival e posteriormente foi lançada no LP *Travessia* do mesmo ano. Vejamos “Morro velho”⁷³,

⁷¹ GIL, Gilberto. **Todas as letras**. (Org). Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 56.

⁷² Festival que teve a fase nacional vencida pela canção “Margarida” de Gutemberg Guarabira, com destaque para “Travessia” de Milton Nascimento e Fernando Brant sendo a segunda colocada, e Milton ganhando o prêmio de melhor intérprete. Disponível em: <<http://www.geocities.com.br/altafidelidade>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

⁷³ *Morro Velho* (Milton Nascimento) com Milton Nascimento, LP **Travessia**. Dubas Musica/Universal Music, 1967.

No sertão da minha terra,
 Fazenda é o camarada que ao chão se deu
 Fez a obrigação com força
 Parece até que tudo aquilo ali é seu
 Só pode sentar no morro
 e ver tudo verdinho, lindo a crescer
 Orgulhosamente camarada,
 de viola e em vez de enxada
 Filho de branco e do preto,
 correndo pela estrada atrás de passarinho
 Pela plantação adentro,
 crescendo os dois meninos, sempre pequeninos
 Peixe bom dá no riacho de água limpinha,
 dá pro fundo ver
 Orgulhosamente camarada,
 conta histórias pra moçada
 Filho do senhor vai embora,
 é tempo de estudos na cidade grande
 Parte, tem os olhos tristes,
 deixando o companheiro na estação distante
 Não me esqueça, amigo, eu vou voltar,
 some longe o trenzinho ao deus-dará
 Quando volta já é outro,
 trouxe até sinhá mocinha para apresentar
 Linda como a luz da lua,
 que me lugar nenhum rebrilha como lá
 Já tem nome de doutor,
 e agora na fazenda é quem vai mandar
 E seu velho camarada,
 já não brinca mais, trabalha.

A melodia da canção tem uma predominância do “clima” triste, com um arranjo que tem como introdução um violão batido, que demarca o compasso rítmico, acompanhado por um sistema de metais, bateria e teclado. O andamento da canção é lento, o que proporciona na interpretação de Milton Nascimento (um intérprete de muitos recursos vocais) uma vocalização de muito volume que atinge uma tessitura grave em alguns pontos da canção. Um fator importante é que o arranjo da canção se completa com a vocalização de Milton, proporcionando uma canção bucólica.

Na canção em que o compositor é um narrador, é contada a história de dois jovens, que vivem no campo, um *filho de branco* e o *filho do preto*, o branco filho do dono da fazenda, e o preto do empregado. Os dois convivendo e crescendo juntos sem nenhuma desigualdade até que na canção começa a aflorar a desigualdade de condições socioeconômicas, na medida em que, o *camarada* filho do empregado, conta orgulhoso que o *Filho do senhor vai embora, é tempo de estudos na cidade grande*.

Paralelamente a essa primeira demonstração de condições desiguais de vida, a canção traz um tipo de migração diferente, a do filho que vai estudar na cidade grande. Neste sentido é demonstrado um outro lado da migração, a migração não forçada por difíceis condições socioeconômicas e sim por uma perspectiva familiar vinculada a tradição, já que neste período era muito comum os filhos de latifundiários migrarem para as cidades pra cursarem uma educação de nível superior.

O sentimento de amizade entre os dois *camaradas* é exposto quando aparece na música; *não me esqueça, amigo, eu vou voltar*. Não obstante, a migração transformou o aquele menino que enxergava o filho do empregado como um amigo e não como inferior em um doutor com responsabilidades e uma fazenda para comandar, o que lhe impõe atitude de patrão para com o ex-amigo, que agora é empregado e tem que ser tratado com tal.

A canção traz com exatidão o lado da migração não forçada pelas condições de vida no campo, demonstrando um processo de transformação do ser que migra, de mudanças de hábitos e costumes, mas, sobretudo, de atitude e sentimentos para com os indivíduos que continuaram no campo. Esse sentimento que leva o *camarada* filho do empregado a ser tratado somente como empregado pelo seu ex-camarada.

Se o *II Festival Internacional da Canção* trouxe ao conhecimento do grande público, a existência de Milton Nascimento; depois do *III Festival de Música Popular Brasileira*, realizado pela TV Record, Edu Lobo se firmaria dentre os principais músicos e compositores da história da música popular brasileira. A canção “Ponteio” escrita por Edu em parceria com José Carlos Capinam, conseguiu o primeiro lugar, e no mesmo ano foi lançada no LP *Edu Lobo* pela Philips. “Ponteio”⁷⁴ se configura como fechamento do ciclo do próprio Edu Lobo, em busca do engajamento político e estético da Bossa Nova; sendo que, na sua relação com “Borandá” e “Chegança”, esta canção demonstra sua influência nas duas primeiras, formulando uma conexão que demonstra a experiência migratória de maneira mais ampla, abordando não só a saída do local de origem, a viagem, e as impressões da chegada no local de destino, e sim, uma abordagem de vários dos principais aspectos que sistematicamente permeiam a experiência da migração. Vejamos,

Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse ou amor ou dinheiro.

⁷⁴ *Ponteio* (Edu Lobo/José Carlos Capinam) com Edu Lobo, LP **Edu Lobo**. Philips, 1967.

Era um, era dois, era cem
 Vieram pra me perguntar
 Ô, você, de onde vai, de onde vem
 Diga logo o que tem pra contar.

Parado no meio do mundo
 Senti chegar meu momento
 Olhei pro mundo e nem via
 Nem sombra, nem sol, nem vento.

Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Ponteio.

Era uma dia, era claro, quase meio
 Era um canto calado, sem ponteio
 Violência, viola, violeiro
 Era a morte em redor, mundo inteiro
 Era um dia, era claro, quase meio
 Tinha um que jurou me quebrar
 Mas não lembro de dor nem receio
 Só sabia das ondas do mar
 Jogaram a viola no mundo
 Mas fui lá no fundo buscar
 Se eu tomo a viola ponteio
 Meu canto não posso parar, não.

Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Ponteio.

Era um dia, era dois, era cem
 Era um dia, era claro, quase meio
 Encerrar meu cantar já convém
 Prometendo um novo ponteio
 Certo dia que sei por inteiro
 Eu espero, não vá demorar
 Este dia estou certo que vem
 Digo logo o que vim pra buscar
 Correndo no meio do mundo
 Não deixo a viola de lado
 Vou ver o tempo mudado
 E um novo lugar pra cantar.

Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Quem me dera agora
 Eu tivesse a viola pra cantar
 Ponteio

A melodia desta canção, de predominância do “clima” exortativo, com um arranjo composto por viola, um sistema de sopros, uma ordem rítmica marcada por pandeiro e triângulo, (típicos de bandas de forró e músicas folclóricas), a música tem um andamento rápido formulando um ponteio. A vocalização de Edu Lobo não atinge um alto volume, e a tessitura atingida em algumas passagens é aguda. Com uma grande importância, o arranjo desta canção formula uma “espécie” de chegada ao destino, o qual Edu Lobo vinha buscando desde suas primeiras canções de engajamento e nacionalização da Bossa Nova.

A letra supõe que a chegada continua, mas que dessa vez é abordada por um violeiro, sendo que este aspecto, traduz a necessidade de Edu Lobo mostrar que o sujeito narrador dos fatos é um artista que também é migrante⁷⁵. A letra traz que a migração dois anos depois, ainda continua, e faz um questionamento indireto ao afirmar que, *vieram pra me perguntar/ o você, de onde vem/ diga logo o que tem pra contar*. Ou seja, há uma curiosidade, pra onde essa migração está se voltando?

Há também uma grande preocupação nesta canção, em demonstrar que a viola aparece como metáfora de poderes para mudar a situação. No refrão em que narrador cantor aborda, *quem me dera agora/ eu tivesse a viola pra cantar*, está sendo afirmado, quem me dera agora eu pudesse resolver essa situação, e ainda afirma que as esperanças não cessaram quando demonstra, que *jogaram a viola no mundo/ mas fui lá no fundo buscar*; os poderes são quase que inalcançáveis, mas se tem que buscar, se tem que arrumar algum modo de melhorar a situação.

A canção se encerra com uma promessa paralela ao sentimento de esperança, vinculados com a demonstração de força para mudar a situação, seja dos migrantes, seja política, como crítica ao regime militar. *Encerrar meu cantar já convém/ prometendo um novo ponteio*. Ou seja, essa é a promessa de continuar criticando e buscando a melhoria, e a esperança se traduz no *certo dia que sei por inteiro/ eu espero, não vá demorar /este dia estou certo que vem*.

Neste *III Festival de Música Popular Brasileira*, ficou clara a tendência que estava agradando, seja o júri, seja um público dessa MPB que se arvorava. Talvez pelas colocações que se colocavam em pauta do *II Festival de Música Popular Brasileira* um ano antes, talvez por interesses de mercado em abordar essa temática vinculada a bucolismo, a sertão, a migrações.

⁷⁵ Fator que se liga aos preceitos propostos pelo primeiro manifesto teórico do CPC da UNE, e ao que Arnaldo Daraya Contier, aborda sobre a influência deste manifesto nas obras artísticas de Edu Lobo e Carlos Lyra, e a necessidade de demonstração da participação do artista no engajamento político. Cf. CONTIER, 1998.

Com efeito, fica claro que mesmo antes da vitória de “Ponteio”, e canções com essa temática já se colocavam com relevante força, tanto estética, quanto mercadológica, no cenário musical brasileiro; já que Milton Nascimento com canções de abordagens paralelas e vinculadas, fora destaque do *II Festival Internacional da Canção* e posteriormente gravou seu primeiro LP e “Disparada” de Geraldo Vandré, vencera o *II Festival de Música Popular Brasileira*, e virou nome do programa de TV apresentado por seu compositor.

Neste contexto, a canções “Um dia”, julgada a melhor letra do *II Festival Internacional da Canção*, e “Quem me dera” foram incluídas no LP de estréia, da carreira de Caetano Veloso (dividido com Gal Costa) *Domingo*. Vejamos a quarta faixa do Lado A, “Um dia”⁷⁶,

Como um dia numa festa
Realçavas a manhã
Luz de sol, janela aberta
Festa e verde o teu olhar.

Pé de avenca na janela
Brisa verde, verdejar
Vê-se alegre tudo agora
Vê-se pára de chorar.

Abre os olhos, mostra o riso
Quero, careço, preciso
De ver você alegrar.

Eu não estou indo-me embora
Estou só preparando a hora de voltar.

No rastro do meu caminho
No brilho longo dos trilhos
Na correnteza do rio
Vou voltando pra você.

No raso da Catarina
Nas águas da amaralina
Na calma da calmaria
Longe do mar da Bahia
Limite da minha vida
Vou voltando pra você.

Vou voltando, como um dia
Realçavas a manhã
Entre avencas, verde-brisa
Tu de novo sorrirás.

⁷⁶ *Um dia* (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Domingo**. Philips, 1967.

E eu te direi que um dia
As estradas voltarão
Voltarão trazendo todos
Para a festa do lugar.

Abre os olhos, mostra o riso
Quero, careço, preciso
De ver você alegrar.

Eu não estou indo-me embora
Estou só preparando a hora de voltar.

A música se inicia com uma introdução que reflete o “clima” predominantemente lírico, proposto por um arranjo composto por violão, bateria, flauta, a qual é a responsável pelo desenho melódico que se aprofunda no lirismo, o que não deixa a canção com um andamento lento. A vocalização de Caetano Veloso tem pouco volume, e a tessitura grave em alguns pontos da canção é alcançada, se contrastando com a melodia proposta pelo sistema de sopros o que deixa a canção ainda mais refinada musicalmente.

A letra demonstra a busca de contextualização de um clima bucólico que esta sendo deixado pra trás, o que nos remete à saída de um sertanejo do seu local de origem. O “eu poético” da canção, mesmo que sendo oculto, demonstra a preocupação em deixar triste uma pessoa muito importante, que o mesmo chega a chamar no decorrer da canção em *limite da minha vida*.

Neste sentido é que ele afirma que não está indo embora, mas sim está *preparando a hora de voltar*, há uma afirmação esperançosa e cheia de perspectivas de volta, que se ligam com a maioria dos casos encontrados nas migrações, a maioria dos sujeitos migram, mesmo influenciados pelos mais diferentes motivos, com a perspectiva de volta pra “casa”. Também é demonstrado como que o “eu poético” pensa e pressupõe voltar pra casa ao cantar que *no rastro do meu caminho/ no brilho longo dos trilhos/ na correnteza do rio/ vou voltando pra você/ no raso da Catarina/ nas águas da Amaralina/ na calma da calmaria/ longe do mar da Bahia/ limite da minha vida/ vou voltando pra você*. Ou seja, há uma esperança quase que fantasiosa da volta pra casa, nos meios mais lípidos, pressupondo uma perspectiva lírica do reencontro dos que ficaram e dos que migraram do seu local de origem, o que é facilmente encontrado no lirismo dos versos.

Se compararmos essa canção de Caetano Veloso, com as outras já abordadas, há uma maior preocupação com o lirismo dos versos do que com o engajamento social. Entretanto, tal fator, não condiciona essa canção, sendo que, não há, aparentemente,

preocupação de demonstrar o contexto social, e sim demonstra uma característica própria do artista. Vejamos outra canção do mesmo LP, agora a faixa 4 do lado B, “Quem me dera”⁷⁷.

Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser, vou mandar te buscar
De madrugada, quando o sol cair dend’água
Vou mandar te buscar.

Ai, quem me dera
Voltar, quem me dera um dia
Meu Deus, não tenho alegria
Bahia no coração.

Ai, quem me dera o dia
Voltar, quem me dera o dia
De ter de novo a Bahia
Todinha no coração.

Ai, água clara que não tem fim
Não há outra canção em mim
Que saudade!

Ai, quem me dera
Mas quem me dera a alegria
De ter de novo a Bahia
E nela o amor que eu quis.

Ai, quem me dera
Meu bem, quem me dera o dia
De ter você na Bahia
O mar e o amor feliz
Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser, vou mandar te buscar
Na lua cheia
Quando é tão branca a areia
Vou mandar te buscar.

A introdução da canção é feita por um violão dedilhado, acompanhado da vocalização por Caetano Veloso, dos primeiros versos, propondo um “clima” triste para a canção. Mas logo no decorrer da canção há uma mudança no “clima” geral (Meio que já antecipando uma perspectiva da estética musical Tropicalista, que veremos mais adiante), que logo se torna mais alegre quase que folclórico, com um arranjo composto por violão, bateria e uma percussão muito enfática, com batidas que nos remetem a sons de umbanda, a marcação

⁷⁷ *Quem me dera* (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Domingo**. Philips, 1967.

rítmica traduz um sentimento de saudade do lugar de origem, o que é demonstrado na vocalização, a qual atinge uma tessitura aguda.

Se nos lembrarmos da canção anterior, “Um dia”, do próprio Caetano Veloso, veremos que “Quem me dera”, é uma desilusão das perspectivas propostas por “Um dia”. Há em “Um dia”, uma perspectiva de volta do migrante para suas origens, pra o seu local, mas agora em “Quem me dera”, não há mais essa perspectiva, que fica clara já na primeira intervenção vocalizada e dedilhada no violão de maneira lírica e nostálgica.

Adeus, meu bem/ eu não vou mais voltar se Deus quiser, vou mandar te buscar, agora a preocupação do migrante, é buscar essa pessoa muito importante, já que não vai mais voltar. Aquela esperança de voltar, agora sofreu uma mutação, seja de ânimo, de experiências, de modos de enxergar a vida, de identidade, de raízes, que agora, não mais enxerga com facilidade sua volta, e sim uma pouca esperança de buscar a pessoa amada.

Essa mutação pode ser entendida na mudança dos versos, que em “Um dia” demonstravam detalhes líricos do local geográfico que o “eu poético”, agora sem muitos detalhes, chama apenas de Bahia. Talvez um preciosismo de detalhes perdidos pela experiência da migração, que muitas das vezes deixam os migrantes, mais “frios”, menos sentimentalistas, mais críticos da realidade, e menos fantasiosos, enxergando menos belezas e mais realidades.

Em linhas gerais, temos uma gama de acontecimentos que formulam uma busca de análise do tripé social, político e cultural do país, desde o surgimento da Bossa Nova em 1959, até meados do movimento Tropicalista, por volta de 1967. É neste contexto que as migrações aparecem com uma temática que se relaciona ao contexto sócio-cultural, se levarmos em conta que exista uma ligação congruente entre todas as esferas que regem a sociedade contemporânea, não deixa de ser tornar uma crítica consciente, embora não estatística, de um contexto econômico.

Em síntese, se tem neste momento, um tipo de “estrutura de sentimentos” que se manifesta através da música, demonstrando uma ligação de abordagens sociais das migrações como pretextos, tanto de crítica aos regimes estéticos musicais de cada movimento (caso do engajamento na Bossa Nova), quanto de crítica ao regime político-social estabelecido (caso da música engajada, no pós-ditadura militar). É nesse sentido que se formula uma ligação estético-cultural da música popular com uma memória vinculada a certos grupos sociais, capaz de traduzir para diversos tempos históricos posteriores, uma “identidade” desses grupos, que podem trazer em sua gênese um substrato de manipulação cultural e estética, ou a pureza de uma identidade idônea e característica de determinados sujeitos históricos.

2. DE NO DIA EM QUE EU VIM-ME EMBORA À RECICLAGEM

O ano de 1967 no plano político-social foi marcado, como o primeiro ano do governo de Costa e Silva, que assumiu com a meta de dar um basta na recessão que acentuava a impopularidade do regime militar. O novo ministro da fazenda, Delfim Neto foi o encarregado da suposta tarefa e como explica Daniel Aarão, “[...] passou a enfatizar a queda dos juros e das tarifas, a ampliação dos créditos, os incentivos aos investimentos e às exportações”⁷⁸. Não obstante, as medidas de cunho econômico não acalmaram a inquietação e revolta arregimentada durante o governo Castelo Branco.

A mais explícita demonstração do descontentamento, foi a formação ao longo de 1967, de uma aliança política oposicionista ao governo, a *Frente Ampla* que reunia Carlos Lacerda, João Goulart e Juscelino Kubitschek; da formação de uma oposição no campo jornalístico da imprensa liberal; e no campo artístico, seja na música, cinema, teatro e revista, figuravam os artistas da MPB e alguns inovadores compositores, dramaturgos e artistas plásticos do tropicalismo, que até então não se fazia entender na efervescência do contexto histórico.

Sobre o tropicalismo no âmbito musical, é importante destacar a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no *III Festival de Música Popular Brasileira* realizado pela TV Record de São Paulo em 1967. Ao se falar de música popular brasileira do século XX, não se pode fugir do tropicalismo, que ainda continua sendo epicentro de discussões acaloradas e rústicos debates acadêmicos. Não só a historiografia, mas grande parte das áreas das ciências humanas, consideram o tropicalismo um marco da história cultural do Brasil (abordo nesse caso, seu campo musical, que foi a face do movimento de maior alcance de público).

Neste contexto, o movimento estudantil não encarou o tropicalismo com bons olhos, de um lado os que consideravam o movimento “alienado” do outro os que o aderiram como perspectiva e face do movimento de contra-cultura que se espalhou pelo mundo no final da década de 60. Marcos Napolitano ao abordar as participações de Caetano Veloso e Gil no festival da Record de 1967 e suas consequências para a música popular brasileira, acentua que o primeiro apresentando canção “Alegria, Alegria”⁷⁹ acompanhada por guitarras elétricas do conjunto *pop* argentino Beat Boys, e o segundo apresentando a cantiga de capoeira na canção

⁷⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 46.

⁷⁹ *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Caetano Veloso**. Philips, 1968.

“Domingo no parque”⁸⁰ acompanhada pelos Mutantes, com arranjo de Rogério Duprat, demonstram uma nova atitude ao se fazer música, sem a excessiva preocupação político social e com uma inovação estética ao se montar os arranjos que exigiu uma revisão das bases estéticas e valores culturais presentes na MPB.

Com efeito, Napolitano afirma que o tropicalismo trouxe consigo uma ambigüidade na medida que,

[...] por um lado incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como exemplos de ‘mau gosto’ e de ‘alienação’. Por outro, iniciou um movimento de adesão, nem sempre bem resolvido, aos modismos e tratamentos técnicos ligados ao *pop* anglo-americano e à busca de uma atitude de vanguarda, nem sempre muito conseqüente e refletida⁸¹.

Sobre essa ambigüidade notada por Napolitano, Celso Favaretto faz uma análise que demonstra o tropicalismo,

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição de música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se com uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional⁸².

E ainda sobre o tropicalismo, Zuenir Ventura ao falar do *absurdo* AI-5, sintetiza a mais específica e clara postura do movimento, apesar de se referir ao seu campo teatral afirma:

Os tropicalistas achavam que o absurdo brasileiro só poderia ser desenvolvido artisticamente pelo choque de elementos dramáticos antagônicos — o moderno e o arcaico, o rural e o urbano, a tecnologia e o artesanato, Ipanema e Iracema, banda e Carmem Miranda — encenados sob a forma de paródia⁸³.

Neste contexto da virada de 1967 para 1968 após a “explosão” do tropicalismo e sua gênese nos circuito dos festivais, esboçou-se um antagonismo entre emepistas e tropicalistas (que em pouco tempo seria cessado por conseqüência de alguns fatores

⁸⁰ *Domingo no parque* (Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP **Gilberto Gil**, Philips, 1968.

⁸¹ NAPOLITANO, 2002a, p. 68.

⁸² FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2.ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 22.

⁸³ VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 279.

promovidos pelo Ato Institucional nº 5)⁸⁴ no cenário musical nacional. No entanto, este conflito se configurava apenas no substrato de uma camada de expectativas da sociedade brasileira com relação ao ano de 1968, as quais Zuenir Ventura aborda com maestria:

Como em toda *passagem*, havia na casa de Helô uma mistura de frustração e esperança. Algo tinha-se movido em 67, ainda que parecesse que se movera para continuar igual. De qualquer maneira, a ditadura havia trocado de ditador, a legislação *revolucionária* fora substituída por uma Constituição — tudo bem, mas já era uma Constituição —, um presidente bonachão se dizia preocupado com a ‘normatização democrática’ e uma nova geração parecia disposta a deixar a marca de sua presença em todos os campos da História [...] encontrava-se boas razões para se esperar um feliz 68. A efervescência criativa de 67 não era por certo um mau sinal⁸⁵.

Com certeza a “efervescência criativa” que Zuenir Ventura se referiu, deu seus primeiros frutos no início de 1968 com o LP *Caetano Veloso*, e depois em agosto, quando o tropicalismo em sua face musical entraria para a história musical brasileira, com o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*⁸⁶, que se caracterizava como um mosaico musical, com colagens de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais, que apesar de uma busca cosmopolita e “taxado” alienado pelos estudantes e críticos mais ferrenhos vinculados à MPB nacionalista e engajada, demonstrava uma certa preocupação com o contexto socioeconômico do país e uma de suas feridas mais ardentes, as migrações.

Por certo, Caetano Veloso, figura entre os compositores nacionais que mais abordaram a temática das migrações, sendo que, de certa forma conseguiu captar parte da “massa de sentimentos”, transformá-la e eternizá-la nas memórias de seu público, por meio da música. Neste ano 1968, mesmo antes do *boom* de *Tropicália ou Panis et Circensis*, o LP *Caetano Veloso* trazia mais uma canção importante sobre a temática. A faixa três do lado A denominada “No dia em que eu vim-me embora”⁸⁷, consagra Caetano no *roll* dos sujeitos que mais colaboraram através da música, para a construção de uma “memória” a respeito das migrações internas no país.

⁸⁴ Os embates estéticos e ideológicos de 1968 apontavam para uma cisão definitiva da música popular brasileira, entre correntes nacionalistas e contraculturais, mas com o AI-5 e o exílio de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque (os dois últimos voluntários), demonstravam um inimigo em comum: a censura e a repressão, fator este que junto com os interesses de mercado acalmaram os ânimos antagônicos e os uniram em uma frente única da música popular brasileira. NAPOLITANO, 2002a, p. 69-70.

⁸⁵ VENTURA, 1988, p. 19-20.

⁸⁶ Que trazia os tropicalistas Caetano, Gil, Rogério Duprat, Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, e a participação de Nara Leão e os Mutantes.

⁸⁷ *No dia em que eu vim-me embora* (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

No dia que eu vim-me embora
 Minha mãe chorava em ai
 Minha irmã chorava em ui
 E eu nem olhava pra trás

No dia que eu vim-me embora
 Não teve nada de mais
 Mala de couro forrada
 Com pano forte e brim cáqui

Minha vó já quase morta
 Minha mãe até a porta
 Minha irmã até a rua
 E até o porto meu pai

O qual não disse palavra
 Durante todo o caminho
 E quando eu me vi sozinho
 Vi que não entendia nada

Nem de pro que eu ia indo
 Nem dos sonhos que eu levava
 Sentia apenas que a mala
 De couro que eu carregava

Embora estando forrada
 Fedia, cheirava mal
 Afora isso, ia indo
 Atravessando, seguindo

Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra capital

Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra capital.

A melodia da canção nos transpõe um “clima” triste, com um arranjo formado basicamente de bateria (na introdução especificamente pratos), contra-baixo, teclado e violão que dá a base de sustentação harmônica de uma música de andamento lento. A vocalização de Caetano Veloso raramente atinge uma intensidade de alto volume e quase sempre se mantém em uma tessitura aguda.

O nome desta canção já nos demonstra que se trata de uma experiência migratória, e logo no seu início o narrador-cantor busca demonstrar os sentimentos que moldavam um cenário de despedida de um migrante que estava indo pra capital, destino este que é descoberto somente no final da canção. Ao cantar que sua *mãe chorava em ai* e sua *irmã chorava em ui*, o compositor apela para a diferença dos sentimentos de ambas, que se relacionam diretamente na diferença dos tipos de amor ali expressados. Completando o

cenário de despedida é demonstrado o lado do migrante, que *nem olhava pra trás* e achava que no dia de sua saída de casa *não teve nada demais*, ou seja, é explicitada a total indiferença que esse migrante sentia com relação à saída de casa, indiferença que acaba se tornando corriqueira dentro da experiência migratória.

Os detalhes são pontos importantes na narrativa da canção, *mala de couro forrada/ com pano forte brim caqui* nos remetem à tradição interiorana. Sujeito de grande relevância neste cenário é a *persona* do pai, que levou nosso migrante até o porto sem dizer uma palavra *durante todo caminho*, demonstrando o sofrimento desse pai que vê seu filho partindo.

Outro elemento importante nesta canção, é o conjunto de sentimentos do migrante, já que na despedida da família sentia indiferença, e quando se viu sozinho, viu *que não entendia nada*, ou seja, este migrante passava por uma completa confusão de idéias, a ponto de não saber pra onde o que pretendia com a partida. Os únicos sentidos naquele momento de solidão e confusão são os sentidos físicos, já que o mal cheiro de sua mala era percebido. Ou seja, a canção nos remete a uma sensação de que o migrante estivesse meio que “anestesiado” psicologicamente e o que ele sentia era apenas seus sentidos físicos, neste caso o olfato.

A canção termina com o cantor-narrador afirmando que ia *indo/ atravessando, seguindo/ Nem chorando, nem sorrindo/ sozinho pra capital*, sozinho pra uma capital desconhecida e com uma confusão instaurada em seu ser, que não foi privilégio somente do migrante desta canção de Caetano Veloso.

Neste contexto, o LP *Tropicália ou Panis et Circensis* traria como faixa quatro do Lado B, a canção “Mamãe coragem”⁸⁸ composta por Caetano Veloso e Torquato Neto, interpretada por Gal Costa, se configura em uma *espécie* de continuação da experiência migratória de “No dia em que eu vim-me embora”, na medida em que agora, o cantor narrador se coloca no contexto do migrante se comunicando com a família. Vejamos,

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo

⁸⁸ *Mamãe coragem* (Caetano Veloso/ Torquato Neto) com Gal Costa, LP *Tropicália ou Panis Et Circensis*. Philips, 1968.

Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Veja as contas do mercado

Pague as prestações
 Ser mãe
 É desdobrar fibra por fibra
 Os corações dos filhos
 Seja feliz
 Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
 Mamãe, seja feliz
 Mamãe, mamãe, não chore
 Não chore nunca mais, não adianta
 Eu tenho um beijo preso na garganta

Eu tenho um jeito de quem não se espanta
 (Braço de ouro vale 10 milhões)
 Eu tenho corações fora peito
 Mamãe, não chore
 Não tem jeito
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Leia “Alzira morta virgem”
 “O grande industrial”

Eu por aqui vou indo muito bem
 De vez em quando brinco Carnaval

E vou vivendo assim: felicidade
 Na cidade que eu plantei pra mim
 E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim.

A melodia se inicia com uma sirene de fábrica, que faz o papel de demonstrar o local social em que a canção se passa, e logo propõe um “clima” nostálgico, com um arranjo composto basicamente de violão, metais, chocalhos, e uma flauta que dita o ritmo da canção, hora propondo uma suavidade que sugere emoções, hora sugerindo motivos pelos quais ficam lacunas na letra. O andamento é lento, e a vocalização de Gal Costa atinge uma intensidade de alto volume e uma tessitura aguda em vários pontos da canção, o que nos remete à sensação de apelo por parte do intérprete.

A letra se inicia logo após soar a sirene de fábrica, demonstrando um som típico das periferias urbanas que se configura no ambiente em que um migrante escreve uma carta à

sua mãe, buscando confortá-la, pedindo que *não chore*, e escrevendo que nunca mais vai voltar, dando explicações corriqueiras, como que se estivesse conformado com a situação afirma: *a vida é assim mesmo / eu quero mesmo é isso aqui*.

No trecho *Pegue uns panos pra lavar/ leia um romance/ veja as contas do mercado/ pague as prestações*, fica claro que esta migração é aquela de classe social diferente, já não é mais aquela campo-cidade, e sim se configura em uma migração do interior para a capital (O que não fica claro em “No dia em que eu vim-me embora”), em que o migrante, está feliz com a situação, cheio de esperanças de mudança socioeconômica e sem perspectiva de volta. Ao contrário de sua saída confusa em “No dia em que eu vim-me embora”, agora o migrante está certo do que quer e demonstra sua certeza através de fatos que ele aponta e do modo de expressar, mesmo que indiretamente, seus sentimentos.

O migrante escritor da carta demonstra estar envolvido por uma sensação de força para alcançar seus objetivos, quando afirma: *Mamãe, mamãe, não chore/ eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz/ Mamãe seja feliz*, ou seja, o pronome pessoal *eu* que aparece ao longo da canção, demonstra sentimentos relacionados à solidão e ao individualismo, que perpassam uma simples forma lírica de se expressar demonstrando uma sensação que não é apenas deste migrante, mas de grande parte dos migrantes que passam por essa situação. Concomitantemente, esses migrantes se sentem fortes para enfrentar as dificuldades e aparar as arestas do afastamento da família, se demonstram individualistas e já “impregnados” pelo “espectro” da competição, afirmação do “eu” da cidade grande.

Este sujeito que escreve a carta tenta esclarecer alguns pontos que poderiam vir fazer sua mãe se sentir melhor, como o de afirmar: *Por aqui vou indo muito bem/ De vez em quando brinco carnaval/ Eu vou vivendo assim: felicidade/ Na cidade que eu plantei pra mim/ E que não tem mais fim*. O carnaval surge como expressão de seus momentos de felicidade, podendo ser encarado como forma de resistência ao mundo difícil que cerca o migrante escritor da carta. No carnaval ele consegue viver a vida que gostaria, talvez por isso, é que o carnaval seja exposto na carta como uma fuga, como sinônimo de felicidade, felicidade que a mãe sofre em achar que o filho não têm.

Ao final desta “canção-carta” em que o migrante se comunica com sua mãe e o tempo todo, busca conformá-la de sua migração, ocorre um corte súbito na melodia e rapidamente com uma dose alta de brutalidade começam os acordes da próxima faixa deste disco manifesto.

Com efeito, o ano de 1968 não foi um ano que manteve um padrão de normalidade (se há que se pode usar o termo normalidade dentro de um regime de exceção).

Alguns fatores ocorridos durante este ano contribuíram sensivelmente para o pior que haveria de ocorrer neste período de regime militar, o Ato Institucional nº 5 (AI- 5).

Desde os fins de 1967 o país, no âmbito econômico, se deparava com os preceitos e desdobramentos do chamado “milagre”, no plano repressor o regime aumentara sua força, sendo que no dia 28 de março de 1968 a polícia militar invadiu o restaurante do Calabouço, que servia refeições a estudantes no centro do Rio de Janeiro, feriu vários deles e matou o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, assassinato que levou no dia seguinte sessenta mil pessoas a acompanharem o cortejo fúnebre do jovem estudante. Não obstante, “os protestos prosseguiram e a repressão provocou novas mortes e milhares de prisões nas principais cidades”⁸⁹ do país.

Em 26 de junho houve a *Passeata Dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro, a qual reuniu líderes estudantis, líderes políticos, sindicalistas, jornalistas, escritores, intelectuais, e artistas da música popular, do teatro, da televisão e do cinema, com um propósito unívoco, protestar contra o regime militar e sua truculência antidemocrática. Com relação à repercussão da *Passeata dos Cem Mil* e os desdobramentos das manifestações, Jacob Gorender afirma que,

Tal a repercussão que o Presidente Costa e Silva se dispôs a receber em Brasília a comissão representativa dos organizadores da passeata. Nada resultou do dialogo, mas esta era a **única vez que um general-presidente concedeu audiência a uma comissão popular [...]** Contudo, o auge havia passado e as lutas de massas entraram em declínio⁹⁰. (Destaque nosso).

Em 6 de julho o movimento operário também dava mostras de insatisfação e com uma importante greve operária em Osasco; e em 12 de outubro a Dissolução do 30º Congresso da UNE, em Ibiúna interior de São Paulo seria, mais uma forma de enfraquecer o movimento estudantil, já colocado na ilegalidade desde o início do governo Costa e Silva quando, “cercados pela Polícia Militar e conduzidos de ônibus ao Presídio Tiradentes, os congressistas foram fichados, liberados e recambiados aos Estados de origem, exceto pequeno grupo de líderes”⁹¹. Dos quais, alguns como Luis Travassos, José Dirceu e Vladimir Palmeira foram presos e em novembro de 1969 foram exilados em uma troca da libertação do embaixador norte-americano seqüestrado.

⁸⁹ GORENDER, 1998, p. 160.

⁹⁰ GORENDER, op. cit. , p. 161.

⁹¹ GORENDER, loc. cit.

Certamente somente esses fatores no campo sóciopolítico acoplados aos acontecimentos do meio cultural (já citados), já serviriam para marcar definitivamente o ano de 1968 como um dos anos mais conturbados da História do país. Entretanto, em 13 de dezembro viria a marca mais importante e mais dura que o regime militar poderia deixar na História de uma geração, o Ato Institucional nº 5 (AI- 5).

Sobre o AI-5 Daniel Aarão afirma que,

Tomando como pretexto a recusa do Congresso em autorizar o processo do deputado Márcio Moreira Alves, acusado de um discurso ultrajante às forças Armadas, o general-presidente decretou o AI-5, em dezembro de 1968, fechando todos os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando, de modo inaudito, o terror da ditadura. Foi um golpe dentro do golpe⁹².

A estes aspectos do AI-5, se unem a suspensão do *habeas-corpus*, a cassação e suspensão de direitos como: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade; o poder de intervir nos estados e municípios; o de demitir e reformar militares; e o de baixar decretos-leis e atos. No entanto, o fator mais importante deste trecho de Aarão, foi sua afirmação de que o pretexto usado para a instauração do Ato foi o processo contra o então deputado Marcio Moreira Alves; tal afirmação é merecedora de análise mais profunda acerca dos fatores que supostamente desencadearam o AI-5.

À primeira vista, sem muita preocupação de análise e no calor histórico, muitos analistas vincularam o AI-5 a uma suposta “ameaça” ao regime militar, por parte da oposição formada em sua grande parte, por professores, artistas, sindicalistas, intelectuais e estudantes, todos vinculados à uma ideologia de esquerda. Não obstante, Jacob Gorender e Daniel Aarão nos demonstram que a instauração do AI-5 fez parte, mais de um processo de luta interna do regime militar, do que de uma luta contra agentes externos (neste caso a esquerda).

Neste sentido e curiosamente, Aarão e Gorender ao analisarem a esquerda, chegam à posição de que de fato não fora a mesma, o maior alvo do AI-5; através de suas obras é possível encontrar fatores que esclarecem, que uma classe média antes apoiadora do golpe militar de 1964, agora demonstrava certa insatisfação com o regime, por uma gama de fatores. Alguns podem ser demonstrados nesta citação de Gorender:

⁹² REIS FILHO, 2000, p. 51.

Os acontecimentos do meio estudantil comoveram grandes setores da classe média. Apenas iniciado, o ascenso econômico ainda era insuficiente para anestesiar os efeitos do período depressivo: retratação de empregos, rebaixa de salários, vertical elevação de impostos, aluguéis e tarifas dos serviços públicos⁹³.

Ou seja, Gorender afirma que grandes setores da classe média, apoiadora do golpe em 1964, estavam insatisfeitos com o regime, o que se aglutina à afirmativa de Daniel Aarão quando ele aborda que,

Os alvos visíveis, os movimentos de estudantes e intelectuais, já estavam derrotados, em debandada, e eram totalmente incapazes de subverter a ordem. Na verdade, o aprofundamento do estado de exceção visou muito mais os componentes insatisfeitos daquela grande e heterogênea frente que apoiara o golpe de 1964⁹⁴.

Neste contexto, Gorender corrobora com a afirmativa de Aarão quando afirma que “[...] a causa determinante esteve na tendência crismada na época de ‘linha dura’, atuante desde 1964 e responsável pela crise político-militar de outubro de 1965”⁹⁵. Ou seja, havia uma extrema direita dentro do regime militar, esse grupo foi promotor de diversos atentados terroristas até 1968.

Contudo, as evidências apontadas por Gorender e Aarão se unificam na tendência de que o AI-5 não teve como alvo prioritário as esquerdas, e sim a classe média antes apoiadora e agora insatisfeita; e uma extrema direita dentro do próprio regime. Gorender com maestria finaliza uma discussão do tema afirmando que,

Consumado o fechamento ditatorial, não era mais necessária a atuação provocadora das organizações paramilitares. O terrorismo de direita se oficializou. Tornou-se terrorismo de Estado, diretamente praticado pelas organizações militares institucionais⁹⁶.

Já na virada de 1968 para 1969, sinteticamente, o país começava a colher os frutos do “milagre” econômico, que de fato se realizava graças a um contexto econômico mundial favorável com a expansão acelerada do comércio internacional, da disponibilidade de capitais para investimentos e financiamentos nos chamados países subdesenvolvidos, e de medidas e

⁹³ GORENDER, 1998, p. 160.

⁹⁴ REIS FILHO, 2000, p. 52.

⁹⁵ GORENDER, op. cit., p. 163.

⁹⁶ Ibid., p. 165.

incentivos fiscais que o Estado brasileiro estabelecera já em 1967. Com crescimentos do Produto Nacional Bruto (PNB) de 9,5% em 1970, 11,3% em 1971, 10,4% em 1972, e 11,4% em 1973⁹⁷, o capitalismo brasileiro traçava uma linha ascendente de crescimento, fator este, que, porém, não diminuía as desigualdades sociais, e os efeitos negativos de um regime autoritário.

No plano cultural, o AI-5 promoveu um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil nos anos 60, na medida em que significativa esfera da cena musical brasileira, neste período, estava envolvida em um debate político, ideológico e estético, quando o acirramento do caráter repressivo e a censura prévia interferiram de maneira drástica na produção (com o exílio de muitos criadores) e no consumo de canções. É neste sentido que os embates entre emepistas e tropicalistas acomodaram-se com a repressão, sendo que os exílios e a censura, possibilitaram e até certo ponto, foram fundamentais para uma “institucionalização” do conceito MPB (Música Popular Brasileira).

A respeito do conceito de MPB e sua caracterização mais ampla, articulando reminiscências da cultura política nacional-popular, com a nova cultura de consumo vigente após o início do “milagre” econômico e a tendência tropicalista, Marcos Napolitano aborda que,

As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A ‘instituição’ incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas⁹⁸.

Neste sentido, com o AI-5 e a censura, a MPB, sinônimo de música culta aberta a várias tendências, chanceladas pelo bom gosto dos setores intelectualizados ou pelas ousadias das vanguardas jovens, passou a se tornar um sistema musical denominado MPB, e o Tropicalismo passou a ser considerado uma tendência dentro deste sistema, perdendo as caracterizações de sua origem anti-emepebista. Com o acirramento da repressão e censura, e as dificuldades de realização social deste sistema musical, a sigla MPB iniciava sua

⁹⁷ REIS FILHO, 2000, p. 55.

⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Cidade do México, Abril de 2002, p. 2. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

consolidação como meio de resistência cultural e política; fator este que levou tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil antes considerados “alienados”, a destacados e importantes ícones da resistência cultural frente o regime militar.

Ainda a respeito dos desdobramentos do AI-5, Marcos Napolitano aborda o paradoxo no cenário cultural brasileiro, sobretudo sobre a indústria fonográfica, já que,

[...] o fechamento político agudizado pelo AI-5 ajudou a construir a mística da MPB como espaço cultural por onde o político emergia, do ponto de vista de mercadoria cultural, a censura e o exílio foram grandes obstáculos para a consolidação do ‘produto’ MPB, sobretudo durante o governo do general Emilio Médici, entre 1969 e 1974. Isto aconteceria por uma razão muito simples: o exílio afastava da cena musical nacional os grandes compositores, base da renovação musical brasileira da década de 60. Por outro lado, a censura era um fator de imprevisibilidade no processo de produção comercial da canção, além de dificultar o atendimento da demanda por músicas participantes, base do consumo musical de classe média⁹⁹.

O exílio e a censura se fundamentam no pólo negativo deste paradoxo abordado por Napolitano, e talvez, possa explicar a lacuna no cenário musical entre 1969 e metade de 1971, quando se busca canções importantes na MPB, com a finalidade estética da abordagem social, engajadas politicamente e que demonstrassem a tendência da crítica social vinculada à formação de uma mensagem sobre os migrantes internos do país.

Em 1969, com a doença e o afastamento do presidente Costa e Silva no mês de Agosto, e a entronização de uma junta militar, em virtude do impedimento do vice-presidente, Pedro Aleixo (eleito legalmente), demonstravam um recrudescimento do regime, cada vez mais em ordem crescente. Daniel Aarão aborda que o general Garrastazu Médici foi escolhido, de fato, pelo alto comando das Forças Armadas, a despeito da convocação do congresso (fechado desde de 1968) para a “eleição” do presidente¹⁰⁰.

Voltando a questão do exílio e da censura, o ano de 1969, foi marcado pela saída de Chico Buarque de Holanda (aconselhado por amigos) para a Itália e o exílio londrino de Caetano Veloso e Gilberto Gil, pouco depois de Fazerem um Show em Salvador que seria lançado em LP pela Philips somente em 1972 com o nome *Barra 69*. Entre os artistas remanescentes no país, houve o surgimento de nomes como, Luiz Gonzaga Junior, João Bosco, Aldir Blanc, e Ivan Lins, todos saídos do Movimento Artístico Universitário (MAU), e os entre os consagrados, Elis Regina foi a que mais se destacou, em grande parte pelo seu

⁹⁹ NAPOLITANO, 2002b, p. 3-4.

¹⁰⁰ REIS FILHO, 2000, p. 57.

rompimento com a TV Record, no mês de maio, pouco mais de 2 meses após lançar o programa *Elis Estúdio* naquela emissora.

Após uma lacuna significativa de canções da MPB ligadas à estética inicial da proposta, de busca do engajamento social e político de ideal nacionalista, entre 1969 e metade de 1971, Chico Buarque voltava ao país em setembro deste último ano, e seu LP *Construção*, lançado pela Philips, traria uma canção síntese de um período, que pode ser encarada com desdobramento de “Pedro pedreiro”, aquele migrante nortista, que só pensava em voltar pro Norte, e agora aparecia na faixa 4 do Lado A na canção “Construção”¹⁰¹ sofrendo um acidente de trabalho e morrendo, como se não fosse nada em uma sociedade que banalizava sua morte. Neste LP ficou claro a magnitude da composição de Chico Buarque poucas vezes vista na música popular brasileira, nele alguns críticos consideram que Chico virou uma página mais lírica de sua carreira, para uma de maior teor social e crítico. Além de conseguir uma quase unanimidade em torno de sua estética, o LP *Construção* conseguiria sucesso em termos de produto industrial e proporcionaria, em meio à crise da indústria fonográfica em função da censura, novas perspectivas ao produto MPB, como bem aborda Marcos Napolitano:

O álbum *Construção*, de 1971, nas primeiras semanas de lançamento, atingiu a venda de 140 mil cópias, índice comparável aos de Roberto Carlos e Martinho da Vila. A única diferença é que esta cifra se concentrava no eixo RJ-SP, enquanto os outros dois eram vendedores ‘nacionais’. Este sucesso dava um novo alento ao mercado de MPB, mas o cerceamento à liberdade de criação iria se impor ao compositor nos anos seguintes, chegando no limite da auto-censura, conforme seus depoimentos¹⁰².

Vejamos construção,

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o príncipe
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com Tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado

¹⁰¹ *Construção* (Chico Buarque de Holanda) com Chico Buarque de Holanda, LP **Construção**. Philips, 1971.

¹⁰² NAPOLITANO 2002b, p. 5.

E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contra-mão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contra-mão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

A melodia da canção nos propõe um “clima” triste, e seu arranjo é formado basicamente, na introdução por violão, e no decorrer da música por violão, bateria, teclado e metais, que auxiliam em alguns sons importantes para desenharem o local social que a narrativa da canção propõe (sons de trânsito e barulhos emitidos tipicamente em construções civis). O andamento da canção é lento, o que auxilia na vocalização de Chico Buarque, que se demonstra ser narrativa sem atingir muito volume, nem tessitura aguda ou grave, se mantendo em um meio termo, e o gênero musical se aproxima ao samba, mais uma vez demonstrando as influências do compositor.

Na sequência dos 41 versos, todos terminados em palavras proparoxítonas, o compositor demonstra uma evidente busca da perfeição formal e estética. O pedreiro de “Construção”, mesmo oculto, nos remete ao “Pedro Pedreiro” de alguns anos antes, aquele pedreiro nortista, que sonhava em voltar pro Norte, não tendo conseguido retornar ao seu *locus* de origem, agora trabalha pra sobreviver, sendo que na narrativa de sua sobrevivência, há algumas características importantes que merecem ser evidenciadas.

O que é narrado é o último dia da vida deste migrante-pedreiro, e em seus gestos tanto em casa quanto no trabalho, são explicitados uma profunda repetitividade que, no limite, sugere um constante retorno dos gestos sempre retomados, a mecanização do corpo e da vida. A vida deste migrante-pedreiro foi mecanizada, o seu trabalho se configura em trabalho alienado, transportando-se para sua vida pessoal, já que age com tanta lógica e mecanização em casa com sua família. Como afirma Adélia Bezerra de Meneses, “A mulher do pedreiro, tanto faz que seja ‘única’, ou a ‘última’, o filho ‘único’, ou ‘pródigo’, do mesmo jeito que as paredes, ‘sólidas’, ‘mágicas’, ‘flácidas’”¹⁰³. E ainda, Marilena Chauí tratando do conformismo e resistência de grupos sociais frente uma chamada cultura popular, exemplificando com os migrantes o processo de invalidação cultural pelo processo de trabalho, afirma que,

A maioria dos migrantes se torna operário sem qualificação (nas indústrias e na construção civil) ou faz tarefas diárias que requerem poucos conhecimentos. O trabalhador que saiba fazer a casa por inteiro, ao se tornar assalariado da construção civil, fica reduzido a tarefas braçais fragmentadas e sem sentido para ele¹⁰⁴.

As dificuldades de alimentação, e os sentimentos íntimos deste indivíduo são explicitados, quando o compositor escreve: *Seus olhos embotados de cimento e lágrima e Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe*; quando aí aparecem as dificuldades cotidianas da grande maioria dos migrantes chegados nas grandes capitais. A alimentação por mais simples e corriqueira que possamos acreditar que seja, é festejada e valorizada por esses indivíduos, sendo que seus sentimentos são os mais passíveis de solidariedade.

Como desfecho da vida daquele “Pedro pedreiro”, que não conseguira voltar pro Norte, e acabara trabalhando em “Construção”, o compositor reservou um acontecimento trágico, já que um acidente de trabalho tirara a vida deste indivíduo, que se acabando *no chão feito pacote flácido/ Agonizou no meio do passeio público*. A morte desse migrante pode ser bem explicada por uma citação de Lúcio Kowarick, que tão bem se utiliza Marilena Chauí quando ele afirma que,

A população migrante está submetida a inúmeras perdas, espoliada não apenas fisicamente e em sua força de trabalho, mas também em suas capacidades cognitivas. [...] os migrantes sofrem desgaste físico nos

¹⁰³ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em chico Buarque**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 151.

¹⁰⁴ CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

transportes — filas, veículos superlotados, atrasos, percursos extremamente longos — de tal modo que “submetido à engrenagem econômica da qual não pode escapar, o trabalhador, para reproduzir sua condição de assalariado e de morador urbano, deve sujeitar-se a um tempo de fadiga que constitui fator adicional no esgotamento daquilo que tem a oferecer: sua força de trabalho. O desgaste prossegue no trabalho e nos números assustadores de acidentes de trabalho [...] que ligam-se ao tempo de deslocamento, à subnutrição e ao próprio nível de saúde, processos que redundam, em última análise, na intensa fadiga do operário”¹⁰⁵.

Fica a pergunta: Será que a vida deste migrante-pedreiro de “Construção” de fato já não havia acabado? Uma vida mecanizada, lógica, e sem perspectivas, sem sonhos, como o “Pedro pedreiro” tinha, e que parece ter se esgotado na cabeça deste em “Construção”.

Com efeito, o compositor ainda toca na questão da frieza, da indiferença, com que as pessoas enxergam os demais indivíduos da sociedade, aqui Chico evidencia uma preocupação com a temática da alteridade, de como os indivíduos estão se relacionando com os outros. Os indivíduos, não se sensibilizam com a morte deste pedreiro, e sim com o incômodo causado por seu corpo atrapalhar *o tráfego, o público, o sábado*. Tal indiferença é uma questão importante que percorre a veias da sociedade, e tem como maiores vítimas os excluídos sociais, grupo em que os migrantes podem ser inclusos sem ressalvas.

Neste mesmo ano de 1971, a MPB começava sua abertura para novos gêneros, e dentre os âmbitos emebistas, já se podia ver circular LP’s como o de Luiz Gonzaga, intitulado *O canto jovem de Luiz Gonzaga*; lançado pela RCA Victor, o mesmo trazia um hino da migração nordestina-nortista para as grandes capitais do país. “Asa Branca”¹⁰⁶ lançada em 1947, já havia sido revisitada por artistas como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, mas agora chegava à cena emebista na voz, de um de seus compositores. Vejamos,

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que brasileiro, que fomalha
Nem um pé de plantação
Por falta d’água perdi meu gado

Morreu de sede, meu alazão
Até mesmo a Asa Branca

¹⁰⁵ KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 36 et seq. apud CHAUI, 1994, p. 38-39.

¹⁰⁶ *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) com Luiz Gonzaga, LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. RCA Victor, 1971.

Bateu asas do sertão
 Então eu disse: Adeus, Rosinha
 Guarda contigo meu coração
 Hoje longe, muitas léguas
 Numa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo
 Pra eu voltar pro meu sertão
 Quando o verde dos teus olhos
 Se espalhar na plantação
 Eu te asseguro: não chores, não, viu?
 Que eu voltarei, viu?
 Meu coração.

A melodia traz um “clima” predominantemente exortativo, com um arranjo formado basicamente por sanfona (importante na introdução), chocalhos, bateria, triângulo que formulam uma canção tipicamente nordestina no gênero do baião, o andamento é rápido devido a marcação do triângulo que é importante neste sentido. A vocalização de Luiz Gonzaga tem muito volume (principalmente devido ao seu timbre de voz), sendo que atinge uma tessitura grave em diversos pontos da canção.

Logo no início da letra, quando é exposto *Quando olhei a terra ardendo*, o compositor já nos remete ao tema da canção e deixa explícito que vai dialogar com a situação climática e de sobrevivência do sertanejo. Também é demonstrada a religiosidade do homem sertanejo, que já destacamos em outras canções, e que está presente com importante vinculação de questionamento, *Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Porque tamanha judiação*. Não deixa de ser de certa forma, uma crítica à situação social e a inoperância de uma suposta força superior religiosa.

A canção vai se desenvolvendo e há uma clara manifestação a fim de se construir uma imagem da situação sertaneja, quando se canta, *Que braseiro, que fornalha/ Nem um pé de plantação/ Por falta d'água, perdi meu gado/ Morreu de sede meu Alazão*. Ou seja, a situação sertaneja é demonstrada ao pé da letra, se esboçando em fatores que levaram *inté mesmo a Asa Branca* bater asas do sertão, e mostrar que em tal situação, que nem a Asa Branca suportou, o sertanejo prefere migrar pra outro local.

A canção quando esboça: *Hoje longe, muitas léguas*, já muda seu contexto histórico, e demonstra que o migrante agora se manifesta já distante da situação antes vivenciada. Não obstante, ele tem esperanças de retorno, e *espera a chuva cair de novo*, pra voltar para o sertão, espera o verde se espalhar na plantação, para ai sim com uma possibilidade de sobrevivência maior, conseguir sim uma vida mais digna.

Este migrante partiu se despedindo de sua companheira, e prometendo retorno assim que possível. O retorno, como já vimos ao longo deste texto, quase sempre é prometido, mas nem sempre é concretizado; pois a migração muda interna e externamente o migrante, que muitas das vezes não enxerga mais no retorno uma vida feliz, e em outros casos, até enxerga esta suposta felicidade, mas não consegue arregimentar fatores econômicos que possibilitem seu retorno.

A veiculação de um LP de Luiz Gonzaga, por si só, demonstra uma rearticulação do cenário da música popular brasileira, de maneira pouco notável a partir de 1971, e de maneira um pouco mais visível a partir de 1972. Nesse sentido, Marcos Napolitano afirma que,

Podemos dizer que ao longo do período que vai de 1972 a 1975 (aproximadamente), o espaço social, cultural e comercial da MPB, começava a se rearticular, ainda que timidamente. Alguns fatos marcam este processo: a volta dos compositores exilados (Chico, Caetano, Gil), a paulatina consolidação de um novo conjunto de ‘revelações’ (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco/ Aldir Blanc), o retorno de Elis Regina ao primeiro plano do cenário musical [...] o novo alento à música brasileira jovem representada pela meteórica trajetória de Ney Matogrosso e os ‘Secos e Molhados’ e pelo sucesso de Raul Seixas [...]¹⁰⁷.

Neste processo de rearticulação da MPB, a partir de 1972, se fortaleceu a expressão “tendências” para designar “experiências musicais que recusavam o *mainstream* (lê-se corrente musical principal) do samba-bossa nova e não aderiram completamente ao *pop* sem, no entanto recusá-lo”¹⁰⁸. Também algumas vertentes antes vistas como antagônicas no intenso debate sócio-cultural que se caminhou ao longo dos anos 60, agora nos anos 70 eram incorporados ao complexo cultural da MPB.

Um outro importante fator que demonstra a rearticulação do cenário da MPB, foi que em 1972 o ciclo dos festivais iniciado em 1965 chegava ao fim, já não havia mais “clima”, e se instalara um profundo desinteresse da indústria fonográfica e do público por essa fórmula de divulgação da MPB. Ana Maria Bahiana ao abordar as causas do fim dos festivais, esboça que, “Quando a década de 70 começa, os festivais já passaram de muito seu pique máximo [...] A repressão, com prisões, exílios e censura constante, esvaziara qualquer

¹⁰⁷ NAPOLITANO, 2002b, p. 7.

¹⁰⁸ Ibid., p. 8.

conteúdo que os certames algum dia puderam ter”¹⁰⁹; unindo a esses fatores, há de se levar em conta o desgaste dos festivais em si mesmos, já que desde de 1965, eram promovidos vários todos os anos.

Com efeito, os festivais chegavam ao fim e pouco mais de um ano depois, em 1973 o país assistia Médici anunciar o nome do general Ernesto Geisel com futuro presidente. Carlos Estevam Martins e Sebastião C. Velasco e Cruz, ao analisarem o contexto, defendem que o processo de sucessão de Médici para Geisel fora “o processo sucessório mais fechado e aparentemente menos traumático dos quatro ocorridos na história do regime”¹¹⁰.

O governo de Geisel iniciado em 1974, no plano econômico se deparava com um desafio considerável, já que em 1973 houve o primeiro choque do petróleo, em que o preço do barril se multiplicou por dez, e pouco mais tarde viria o segundo. No mercado internacional os países capitalistas se retraíram, envolvidos em processos de recessão e começaram a se proteger uns dos outros. Este processo de recessão internacional é fundamental para o entendimento da crise brasileira, na medida em que levava à queda do ritmo das exportações brasileiras e diminuía a disponibilidade de capitais do mercado financeiro mundial¹¹¹. Neste sentido, o governo Geisel resolveu lançar “o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), com metas ambiciosas: perfazer uma autonomia semiconstruída no processo do *milagre*”¹¹², e conquistar uma autonomia com o Estado, cabendo às empresas estatais proporcionarem um desenvolvimento que haveria de se estabelecer conforme os interesses Nacionais.

No seio do plano político-institucional o governo Geisel definiu uma abertura lenta, gradual e limitada, cujo tempo e direção dos acontecimentos, seriam fixados pelo próprio regime. Em termos militares, pode-se dizer, que significava uma *retirada estratégica*, e em termos políticos, significava o desmonte de todo um aparato estatal organizado e já consolidado em prol da repressão política, que fora moldada sobre os meios mais autoritários possíveis, sobretudo após o AI-5.

Com essa perspectiva de abertura, a indústria fonográfica, que já havia começado sua rearticulação em torno do produto MPB desde meados de 1971, voltava a ter a sigla como carro chefe absoluto de suas vias comerciais e culturais. Essa rearticulação da indústria

¹⁰⁹ BAHIANA, A. M; WISNIK, J. M; AUTRAN, M. **Anos 70: música popular**. (Org): Jorge Ferreira. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 27.

¹¹⁰ VELASCO E CRUZ, S.C; MARTINS, C. E. **De castello a figueiredo: uma incursão na pré-história da "abertura"**. in: *Sociedade e política no brasil pós-64*. SORJ, B; TAVARES, M.H. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 45.

¹¹¹ MENDONÇA; FONTES. 1988, p. 55.

¹¹² REIS FILHO, 2000, p. 63.

fonográfica em torno deste produto possibilitou a consolidação definitiva da sigla MPB, como um aparato cultural que englobava vários gêneros musicais. Para Marcos Napolitano,

A MPB passou a ser vista **cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural**, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil¹¹³. (Destaque nosso)

Com essa característica singular da MPB, de arregimentar gêneros musicais, a qual já havia se esboçado com Luiz Gonzaga em 1971, é que em 1973 Dominginhos alcançaria alguma notoriedade entre os seios emepistas com o LP *Lamento de Caboclo*, que trazia a canção “Lamento Sertanejo” composta por ele e Gilberto Gil. Apesar da certa notoriedade que Dominginhos alcançou em 1973, dois anos mais tarde esta canção na voz de Gilberto Gil, no LP *Refazenda* pela Warner Music faria enorme sucesso e demonstraria mais uma vez a situação de um migrante vivendo em uma grande cidade. Vejamos “Lamento Sertanejo”¹¹⁴,

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado.

Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado.

Por ser de lá
Na certa por isso mesmo
Não gosto de cama mole
Não sei comer sem torresmo.

Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada
Nessa multidão boiada caminhando a esmo.

¹¹³ NAPOLITANO, 2002a, p. 72.

¹¹⁴ *Lamento Sertanejo* (Dominginhos/ Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP **Refazenda**. Warner Music, 1975.

Nesta música a melodia propõe um “clima” geral triste, com um arranjo basicamente, formado, por sanfona, chocalho, zabumba, triângulo e violão, o grande destaque fica para a sanfona de Dominginhos que forma o desenho melódico da canção, ditando seu andamento lento, e propondo o seu “clima”. A vocalização de Gil atinge uma intensidade com pouco volume, e a tessitura atingida em diversas marcações é aguda.

A canção fala de campos (sertão), multidão e boiada caminhando a esmo, sendo que se inicia demonstrando logo o *locus* de origem da primeira pessoa da canção. Logo quando é afirmado: *Por ser de lá/ do Sertão, lá do Cerrado/ lá do interior do mato/ da caatinga do roçado*, o compositor busca demonstrar a principal causa de quase não sair, de quase não ter amigos, e quase não conseguir viver na cidade sem ficar contrariado.

Neste sentido, aqui este migrante é representado, como um “peixe fora d’água”, demonstrando que o indivíduo ao migrar e ficar fora de sua região, sente muitas dificuldades de adaptação. A canção também é conformista, já que não propõe uma alternativa, somente se demonstra representativa da situação difícil pela qual passa a maioria dos migrantes do país.

A cultura toda particular de uma região interiorana é bem definida por este migrante-intérprete na medida em que é demonstrada sua dificuldade com hábitos cotidianos, como *dormir em cama mole* ou *comer sem torresmo*. Também é de grande importância a demonstração de timidez que é abordada quando na letra aparece: *Eu quase não falo/ Eu quase não sei de nada*; ou seja, aqui o migrante não diz nada, mas não por uma característica pessoal, mas por razões externas a ele (o ambiente social).

Por fim, o migrante surge comparado a uma *rês desgarrada*, ou seja, aquele ser que saiu de seu grupo social, e que não se sente bem, longe deste grupo. A *boiada caminhando a esmo* surge como metáfora da massa de migrantes que migram por todos os lados em busca de vida melhor.

Com certeza a MPB se modificava, o MAU (Movimento Artístico Universitário) surgido no início da década, dava seus frutos com Gonzaguinha, Ivan Lins, João Bosco que unidos às tendências, mineira (Milton Nascimento e o Clube da Esquina) e nordestina (Fagner, Belchior, Ednardo) formavam novos nomes para serem veiculados ao lado dos consagrados artistas que iniciaram na década de 60 (Elis Regina, Chico Buarque, Caetano, Gil e outros) dentro do complexo cultural MPB. Neste sentido, que a partir de 1976, coincidindo com uma fase de perspectiva de “abertura” política do regime militar, a MPB vivia um novo ápice criativo e comercial, fomentado por alguns fatores que podem ser citados.

A entrada de novas gravadoras no mercado de MPB, a retomada de investimentos em grandes projetos musicais na TV e no mercado de Shows, a perspectiva de abrandamento

da censura e uma suposta normalização do ciclo de produção-circulação-recepção das canções, abriu caminho a uma “demanda reprimida” nos anos anteriores e que agora podiam circular. Unindo-se a estes fatores, é importante a abordagem de Renato Ortiz, que ao analisar a indústria cultural no Brasil, especificamente o mercado fonográfico, chama a atenção para o crescimento significativo da venda de discos na década de 70, que segundo o autor, se deveu às diversas facilidades proporcionadas pelo mercado de eletrodomésticos para a aquisição de aparelhos de reprodução sonora. Neste sentido, Ortiz demonstra diretamente a dependência do mercado fonográfico ao mercado de eletrodomésticos (aparelhos de reprodução sonora), ao menos neste período de implantação de um mercado de aparelhos de reprodução sonora na sociedade brasileira¹¹⁵.

Em 1976, a abordagem das migrações ganhava novo “gás”, com uma maior veiculação dos artistas nordestinos que chegaram ao cenário da MPB naquela década. Belchior ao lado de Raimundo Fagner figurava entre os principais, sendo que, neste ano de 1976 Belchior lançava o LP *Alucinação*, o qual trazia a canção “Fotografia 3x4”¹¹⁶, que sintetizava concomitantemente, a temática das migrações nordestinas e o regime militar. Vejamos,

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei:
jovem que desce no Norte pra cidade grande,
os pés cansados e feridos de andar légua tirana...
e lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana.

Em cada esquina que eu passava um guarda me parava,
pedia os meus documentos e depois sorria,
examinando o 3X4 da fotografia
e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha.
Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade
(disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade...
São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana:
Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei

Mesmo vivendo assim, não esqueci de amar,
que o homem é pra mulher
e o coração pra gente dar.
Mas mulher, a mulher que eu amei
não pôde me seguir, não.
(Esses casos de família e de dinheiro
eu nunca entendi bem.)
Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte
e vai viver na rua.

¹¹⁵ ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 127.

¹¹⁶ *Fotografia 3x4* (Belchior) com Belchior, *LP Alucinação*. Phonogran, 1976.

A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia.
E, pela dor, eu descobri o poder da alegria
e a certeza de que tenho coisas novas pra dizer.

A minha história é talvez igual à tua:
jovem que desceu do Norte e que, no Sul, viveu na rua,
e que ficou desnortado... como é comum no seu tempo
e que ficou desapontado... como é comum no seu tempo...
e que ficou apaixonado e violento como você.
Eu sou como você, eu sou como você,
eu sou como você, que me ouve agora.

A melodia propõe um “clima” triste, sendo que, o arranjo se inicia com o violão e já na introdução é integrado por contra-baixo e posteriormente no desenvolver da música por teclado e bateria percursiva. O violão dita o “clima” triste e o andamento lento desta canção, que unido à vocalização de alta intensidade no volume e de tessitura grave, formula uma harmonia perfeita, promovendo uma noção de complementaridade no plano voco-musical, no qual se combinam entoações do canto e da fala, que se expressam praticamente formando uma trilha sonora para a história narrada pelo compositor.

Belchior, cearense de Sobral, filho de músicos amadores, nos anos 60 participou de festivais de música no nordeste e em 1971 mudou-se para o Rio de Janeiro. Nesta canção traduz uma mensagem direta enfocando a saída do seu local de origem, a chegada e a estada na cidade grande. Talvez como autobiografia, o compositor expõe sentimentos que ao mesmo tempo podem ser individuais ou coletivos, dependendo da experiência social, vivenciada pelo ouvinte.

O compositor narrando a história em 1ª pessoa, enfoca o dia da chegada na grande cidade do Sudeste e se utiliza de uma linguagem corrente entre os migrantes do Norte-Nordeste quando afirma: *jovem que desce do norte...*, demonstrando uma dura caminhada de léguas considerada por ele “*tiranas*”; talvez no sentido de caminho irremediável, única saída para sobrevivência ou pela teia de sentimentos que envolvem um viagem sentimentalmente e fisicamente desgastante. Todavia, o compositor não perde o lirismo e lembra uma leitura de Fernando Pessoa à vinculando com um sentimentalismo explicitado pela situação de infertilidade em seu local de origem, que é colocado em contra-ponto com outras paisagens presentes em sua viagem como: o *verde da cana*, que lhe faz chegar as lágrimas.

A partir de então são demonstrado o fervor e a inquietação social nas ruas do Rio de Janeiro no período do regime militar, em que guardas averiguavam documentos de humildes cidadãos *a priori* considerados suspeitos de alguma ilegalidade. Estes, por sua vez, eram humilhados ao mostrarem seus documentos, com fotos tecnicamente mal tiradas em

função do baixo poder econômico ou pelos nomes de suas cidades natais serem diferentes de um padrão considerado normal nas capitais e grandes centros do país.

Com efeito, o compositor faz uma crítica de grande potencial, que no mínimo pode ser analisada por dois aspectos. Primeiro ao abordar o contexto social proporcionado em grande parte pelo regime militar, representando o despreparo e arrogância dos agentes militares brasileiros. Segundo, pela própria história de uma experiência migratória que está em processo de ebulição, e promove uma interação do migrante com um novo mundo, novas experiências, e posteriormente, por novas tradições, e raízes de sustentação de identidade.

Com relação a essa experiência migratória e transformação interior do migrante, Deleuze e Guattari, ao analisarem a sociedade capitalista e uma suposta “esquizofrenia” implantada por esse sistema, acreditam que, na condição de migrante a raiz principal de sustentação do indivíduo se fragmenta: vem enxertar-se nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um novo processo ¹¹⁷. O migrante da música passa a se fundamentar em experiências novas que vão se transformando, hora pelo rio em São Paulo que o engana, que seria o *Rio Tiête* que nasce límpido e depois se transforma em sinônimo de poluição; hora por morar em cabarés na Lapa, Bairro do Rio de Janeiro; ou até por polemizar com o cantor e compositor Caetano Veloso que na canção “Alegria, alegria”¹¹⁸ de 1968, cantara que *O sol é tão bonito*, e segundo Belchior, *o sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua*.

Demonstrando sentimentos, que são tão banalizados e desvalorizados para quem não passa as dificuldades de um migrante, o compositor valoriza tais experiências e se considera repleto de *coisas novas pra dizer*, deixando uma mensagem direta ao ouvinte que se caracteriza com as experiências abordadas na canção, como o desnorteio, o desapontamento e até a violência, que surge como instinto de defesa. Neste sentido, esta canção tem um poder de persuasão proporcionada pela verossimilhança da articulação interna entre texto e melodia, efetivada na entoação, dando à canção uma familiaridade passada por um discurso coloquial.

Neste período da segunda metade da década de 70, Belchior sem dúvida foi o compositor que mais abordou, a temática das migrações Norte-Nordestinas para as grandes capitais do país. E por isso, que a canção “Galos, noites e quintais”¹¹⁹ do LP *Coração Selvagem* pela WEA de 1977 merece ser destacada. Nesta canção os sentimento de desilusão

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

¹¹⁸ *Alegria, alegria* (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, **LP Caetano Veloso**. Philips, 1968.

¹¹⁹ *Galos, noites e quintais* (Belchior) com Belchior, **LP Coração Selvagem**. WEA, 1977.

e desesperança, de quem descobriu a importância de certos valores somente após perdê-los, estão presentes.

Quando eu não tinha o olhar lacrimoso,
que hoje eu trago e tenho;
Quando adoçava meu pranto e meu sono,
no bagaço de cana do engenho;
Quando eu ganhava esse mundo de meu Deus,
azendo eu mesmo o meu caminho,
por entre as fileiras do milho verde
que ondeia, com saudade do verde marinho:

Eu era alegre como um rio,
um bicho, um bando de pardais;
Como um galo, quando havia...
quando havia galos, noites e quintais.
Mas veio o tempo negro e, à força, fez comigo
O mal que a força sempre faz.
Não sou feliz, mas não sou mudo:
hoje eu canto muito mais.

Nesta música, a melodia propõe um “clima” de exortação, com o arranjo composto por violão e voz, a canção poderia ser considerada simples, não fosse a genialidade rítmica e musical teórica de Belchior. O andamento da canção é lento, e a vocalização de Belchior tem uma intensidade de alto volume, que atinge uma tessitura grave.

O compositor inicia a letra demonstrando sua decepção com a migração, já que afirma que *não tinha o olhar lacrimoso*, ou seja, a afirmação de que *não tinha*, contribui para a informação de que agora ele tem o olhar lacrimoso em função da migração. Quase que em uma outra autobiografia (característica marcante nesta fase de Belchior), o compositor conta sua história em 1ª pessoa, valorizando um passado bucólico e feliz que remete a uma crítica à sua própria migração e a conseqüente modernização extrínseca e intrínseca a ele mesmo.

A desilusão do compositor com o presente, aparece quando ele afirma: *não sou feliz, mas não sou mudo/ hoje eu canto muito mais*, sendo que a sua única maneira de se expressar, que é cantar se esboça como prática do compositor e proposta de manifestação social. Neste sentido, Belchior demonstra uma defesa da politização da música, como perspectiva de engajamento social aos moldes do CPC da UNE, do início da década de 60.

Contudo, um suposto desenraizamento cultural¹²⁰ por parte do migrante da canção aparece em um processo circular, na medida em que a migração se concretiza e

¹²⁰ A respeito do conceito desenraizamento cultural ver em: BOSI, Ecléa. **O que é desenraizamento?** *Revista de Cultura Vozes*, ano 77, vol. LXXVII, n°. 6 agosto, Editora Vozes.

posteriormente, a canção demonstra as raízes culturais perdidas por esse migrante, promovendo um movimento de busca do enraizamento. Ou seja, o (des) desenraizamento, no qual o migrante não consegue enxergar muitas possibilidades, até demonstrando um certo conformismo com a situação prática, podendo somente *cantar muito mais*.

Com efeito, Belchior enfatiza essa crítica ao afirmar que era feliz *quando havia galos, noites e quintais*; galos, noites e quintais, aparecem como símbolos de um *lócus* social, que não mais é habitado por esse migrante, e sim como uma aspiração de felicidade. As noites aparecem no sentido do respeito à marcação do tempo pelo ciclo da natureza, que na modernidade das grandes capitais, não é mais utilizado; os galos e os quintais propõem uma busca do ambiente bucólico que já não fazem parte do cotidiano desse migrante da canção.

No plano cultural, por volta de 1978, a dinamização do espaço cultural, social e comercial da MPB demonstrava ser um dos elementos de uma reorientação estética e política da sociedade brasileira. Não obstante, tal dinamização não se manifestava isolado dos interesses comerciais de uma indústria fonográfica que se mostrava cada vez mais forte (em termos mercadológicos) e capaz de um ecletismo entusiástico (no que diz respeito a atingir vários grupos sociais). A veiculação da MPB, intimamente ligada a uma estratégia mercadológica da indústria fonográfica, não a torna menos complexa ou menos importante na história cultural nacional, e até mesmo como formadora de uma memória social, sendo que, compactuando com a posição de Marcos Napolitano, acredito que a MPB “adquiriu um estatuto que vai além da mercadoria, embora sua articulação básica, como produto cultural, se dê sob aquela forma”¹²¹.

Napolitano, acredita que há de se levar em conta, as esferas plurais de influência, a luta por novos sentidos, e a diversidade de experiências culturais, para pensar o trinômio produção-circulação-recepção das canções. Neste sentido, o autor, demonstra a incorporação do horizonte crítico do conceito de indústria cultural; mas justifica sua perspectiva de afastamento das posições clássicas elaboradas por Theodor Adorno (que defendia a neutralização do espírito e a morte absoluta da autonomia da arte sob a forma da mercadoria), e a aproximação às tendências da sociologia da música popular anglo-americana, como de Simon Frith e Richard Middleton, ou da tradição de crítica cultural gramsciana dos estudos culturais, como Raymond Williams, Nestor Garcia Canclini, Renato Ortiz, entre outros.

Neste mesmo ano de 1978, Belchior lançava o LP *Todos os sentidos* pela Warner Music, e trazia mais uma canção que demonstrava a situação dos migrantes. “Ter ou não

¹²¹ NAPOLITANO, 2002b, p. 11.

Ter”¹²², é mais uma canção que pode ser encarada como auto-biográfica, mas que, ao mesmo tempo aborda vários aspectos e situações vividas por migrantes nas grandes cidades do país naquele período. Vejamos,

Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida,
ave-pássaro cantando na noite do cabaré.
E era mais pobre do que eu, a mulher com quem dividia,
dia e noite, sol e cama, cobertor, quarto e café.

O Nordeste é muito longe. Eh! saudade. A cidade
é sempre violenta.
Pra quem não tem pra onde ir, a noite nunca tem fim.
O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto
pra me explorar, me queria sempre bêbado de gim.

O patrão do meu trabalho era um tipo de mãos apressadas
em roubar, derramar sangue de quem é fraco, inocente.
Tirava o pão das mulheres - suor de abraços noturnos,
confiante que o dinheiro vence infalivelmente.

Ele ganhava as meninas com seu jeito de bonito:
a roupa novinha em folha, cravo vermelho na mão,
charuto aceso na boca e bolsa cheia de promessas
de que um dia entregaria a qualquer uma o coração.

Mas noite é vida e vida é jogo e jogo é sorte e sorte
é vária;
coisa muito complicada: o amigo tem ou não tem.
Quem não tem sucesso ou grana tem que ter sorte
bastante,
para escapar salvo e são das balas de quem lhe quer bem.

Por isso eu fui Navalha, falei com Papel de Seda,
malandros amigos meus, que tinham vindo há mais tempo
Deles aprendi a arte de conviver com o perigo,
de respeitar sem temer qualquer espécie de gente.

Contei tudo. Eles iriam ver meu show na meia noite...
Falava a palavra AMOR, a letra da minha canção.
O tipo, sentado à mesa, rugia e amassava o cravo.
Sangue: um golpe na garganta e um tiro no coração.

Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto
pois sei que o show continua, que continua o viver.
Mas é bom tomar cuidado com quem entende o riscado:
To be or not to be quer dizer: ter ou não ter.

¹²² *Ter ou não ter* (Belchior) com Belchior, LP **Todos os sentidos**, Warner Music, 1978.

A melodia da canção nos traz um “clima” exortativo, sendo que o arranjo é composto por guitarra elétrica (importante na introdução e alguns pontos do desenho melódico), violão base, contra-baixo e bateria que dita o andamento rápido da canção. A vocalização de Belchior é de alto volume, e a tessitura atingida é grave em vários pontos, sendo que a esta canção demonstra uma grande influência do gênero rock, que mais tarde vocalizado em português ganharia o mercado brasileiro.

Logo no início a canção já deixa clara sua intenção de abordar a temática da migração, ao afirmar: *Quando eu vim para cidade*, o compositor já demonstra sua posição de migrante e sua perspectiva de narrar sua experiência em 1ª pessoa. Como a grande maioria dos migrantes a situação econômica não é confortável, mas há uma peculiaridade nesta canção migratória, o migrante aqui é um músico-cantor, o que nos leva a proposta de que esta canção em alguns pontos, também pode ser caracterizada como auto-biográfica.

Ao abordar que o *Nordeste é muito longe*, há uma exposição do local geográfico de origem deste migrante ao mesmo tempo de uma demonstração de solidão, quando a palavra *violenta*, se referindo a cidade, não só traduz seu significado corriqueiro, mas consiste em uma união de fatores negativos, que fazem com que a cidade seja vista dessa forma. Em outro ponto desta canção, Belchior faz uma abordagem importante da exploração capitalista, na medida em que afirma: *O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto/ pra me explorar, me queria sempre bêbado de gim*, ou seja, o dono do cabaré onde o migrante se apresentava, pra explorar sua força de trabalho, o queria incapacitado de medir sua produção.

A figura do patrão do migrante aparece como metáfora sintetizante do capitalismo exacerbado, a concorrência, o individualismo, uma completa racionalização capitalista, em que não há espaço para sentimentos. A vida na cidade exige que o migrante se submeta a uma mudança radical e complexa de hábitos e sentimentos, no campo há uma grande coletividade, os ideais, de competitividade e individualismo capitalistas ainda não chegaram com a força com que chegaram na cidade grande. Neste sentido, há um migrante demonstrando sua indignação com esta situação social que ele se depara na grande cidade.

Este migrante da canção consegue a morte desse patrão, como se conseguisse a morte deste sistema individualista, competitivo, que anula o sentimentalismo e somente enxerga o mundo racionalmente a fim de conseguir lucros. Ao enfatizar o amor, cantado no momento da morte do patrão metáfora do sistema, o migrante cantor, afirma uma suposta vitória do sentimentalismo, do emocional, da coletividade, sobre o individualismo exacerbado que embalava o sistema. E ainda alerta para se tomar cuidado com pessoas que acreditam que *To be or not to be* (Ser ou não ser) quer dizer: *ter ou não ter*, ou seja, tomar cuidado com as

peessoas que valorizam mais o ter ou não ter bens materiais e poderio econômico, que as pessoas que valorizam o ser, o indivíduo, dotado de sentimentos e caráter.

O ano de 1978, no plano político, foi marcado pela suspensão da censura aos jornais, uma liberação gradativa com menos controle de rádios e TV's, e manifestações sociais públicas, do movimento estudantil e dos defensores da anistia. No primeiro dia de 1979 o AI-5 que já durava uma década foi revogado, confirmando as promessas de “abertura” gradativas de Geisel, que se uniam a mais promessas de continuidade da “abertura”, dessa vez por João Figueiredo que era o novo presidente. Neste contexto, segundo Sonia Regina de Mendonça e Virginia Maria Fontes, houve uma reorganização dos partidos e uma intensa mobilização da oposição pela Anistia, ao ponto que,

A pressão exercida pelos debates, passeatas, comícios e manifestações parlamentares impôs à ‘linha dura’ negociar sobre forma de sua viabilização. A Anistia finalmente decretada em 1979, conquanto fosse um avanço político efetivo, beneficiava integralmente, no entanto, todos os militares envolvidos no aparato repressivo, o mesmo não ocorrendo para os antigos participantes da luta armada¹²³.

No plano político o país se alterava, mas no âmbito social, as condições nacionais, continuavam a acentuar as desigualdades regionais, e em 1979 Zé Geraldo, um mineiro, cantando como nordestino, alcançava sensível recepção no público de MPB, ao lançar a canção “Reciclagem”¹²⁴, no LP pela CBS, *Terceiro Mundo*, o qual trazia a crítica não só ao contexto brasileiro, e a vida dos migrantes, mas também às questões semelhantes entre países denominados naquele período de terceiro mundo. Vejamos “Reciclagem”,

Saí de casa muito cedo
Os trapos na minha sacola
Camisa bordada no bolso
Na mão direita a viola
Principiava o mês de junho
O céu cinzento anunciava o inverno
O peito vazio de tudo
E a mala cheia de amor materno.

Meu companheiro
Que sai de casa e na vida cai
Com as cacetadas desses anos todos
Eu fiquei mais velho que
Meu velho pai.

¹²³ MENDONÇA, FONTES, 1988, p. 77.

¹²⁴ *Reciclagem* (Zé Geraldo) com Zé Geraldo, LP *Terceiro Mundo*. CBS, 1979.

Os jardins da casa-grande
 As trancas ficando pra trás
 Hoje, depois de algum tempo
 Eu sei que ficou muito mais
 Ficou um sentido de vida
 Uma filosofia, uma razão de ser
 Que a idade impediu de ser vista
 E que hoje é a própria razão de viver.

A moda na cidade é grande
 O medo é grande também
 A corrida do cheque encoberto
 O saldo não teve e não tem
 Os valores trazidos da terra
 Enfrentando as cancelas
 Do "pode-não-pode"
 A força falsa de um cartão de crédito
 Ao invés de um fio de bigode.

A melodia desta canção propõe um “clima” exortativo, tendo um arranjo composto de teclado que faz a introdução, um violão base que dita a marcação melódica, e uma bateria que lembra a bateria Jazzística, em função da grande ênfase nos pratos, porém, mais discreta. Esta canção tem o andamento rápido, e a vocalização de Zé Geraldo é em alto volume atingindo uma tessitura grave. O acompanhamento por back in vocals, dão uma forma de balada sertaneja a esta composição.

O compositor narra em 1ª pessoa a experiência migratória de um sertanejo que busca uma melhoria de vida na grande cidade. *Com o peito vazio de tudo/ e a mala cheia de amor materno*, este migrante demonstra a sua pouca idade (que vêm a ser evidenciada posteriormente) e sua imaturidade sentimental, que não lhe permitia perceber logo de início o rito de passagem de que estava sendo sujeito ativo.

Na segunda parte da canção, ele demonstra ter percebido sua perda de raízes, *que a idade impediu de ser vista*. Quando aborda *um sentido de vida, uma filosofia, uma razão de ser*, o compositor se refere a sua cultura que foi perdida. Assim, este migrante passa pelo processo que Ecléa Bosi chama de desenraizamento cultural, ou seja, este migrante perdeu suas raízes culturais. A autora ao enfatizar o migrante como espelho de um processo de desenraizamento afirma que, seria justo pensar a cultura de um povo em termos de desenraizamento, quando este perde seu ambiente natural, sua roça, as matas, a caça, os

animais, sua maneira de vestir, sua religião, folclore e outros modos que faziam parte de sua vida¹²⁵.

O migrante da canção demonstra suas dificuldades de conviver com as *cancelas do pode-não-pode*, tendo um confronto interno, que podemos chamar de *destribalização*, ou seja, o migrante é um indivíduo tirado de sua tribo. De modo geral, a migração impõe aos sujeitos a necessidade de mudar o modo de ver o mundo, interna ou externamente, ressurgindo daí novos valores que vão orientá-los a se organizarem no novo ambiente.

O migrante desta canção, passou pelo processo de embate interno de valores, e se manifesta contra os valores incorporados por ele em função do desenraizamento, como *a força falsa de um cartão de crédito/ ao invés de um fio de bigode*. Entretanto, mesmo que implicitamente, o migrante nos mostra que foi um caminho sem volta e o que o resta, é a desilusão e a desesperança com relação à situação.

Em termos culturais, o Brasil dos anos 80, seria muito diferente da década anterior, na medida em que o auge da MPB duraria até meados de 1983, quando as energias da indústria fonográfica irão se voltar para o rock brasileiro. Sendo que, segundo Marcos Napolitano,

A partir daí, a MPB manterá intacta sua aura de “qualidade musical” e trilha sonora de resistência, mas deixará de ser o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, cada vez mais direcionada às varias linguagens do *pop*, com suas atitudes e estilos próprios¹²⁶.

Em termos gerais, as canções de MPB vinculadas ao contexto socioeconômico nacional, conseguiram traduzir, em suas variadas vertentes e possibilidades, uma maneira de enxergar uma temática tão complexa, que se traduz nas migrações norte-nordeste para o centro-sul, interiores para as capitais do país. Sendo que, através da canção popular abre-se uma perspectiva de se analisar a capacidade de se impor como um viés de linguagem para forjar ou até mesmo somente evidenciar memórias sobre os migrantes, formando as “estruturas de sentimento”, tanto nestes migrantes, quanto destes migrantes nos indivíduos receptores dessas canções populares.

¹²⁵ BOSI, Ecléa. **O que é desenraizamento?** Revista de *Cultura Vozes*, ano 77, vol. LXXVII, n° 6 agosto, Editora Vozes. p. 405.

¹²⁶ NAPOLITANO, 2002b, p. 11.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como destacamos no início do desse trabalho, a temática das migrações internas do Brasil nos anos de 1960 e 1970, encaradas pela ótica das canções populares, é uma perspectiva pouco ou quase inexistente na historiografia. Tendo isto em vista, esperamos que este trabalho, ao debruçar-se sobre a canção popular e a encará-la como fonte documental de um processo de migrações internas, desencadeadas por uma conjuntura “modernizadora” e excludente, tenha trazido contribuições importantes para o aprofundamento do pouco conhecimento existente sobre esse universo temático. Vale ressaltar, ainda que de modo sintético, portanto, esboço algumas conclusões propiciadas por esta pesquisa monográfica.

A variante de elementos representados pela indústria cultural, no seu campo fonográfico, na maioria das vezes, é tida como fator de cerceamento das propostas intelectualmente engajadas, com um considerado “bom nível” estético e político. Não obstante, no decorrer de nossa pesquisa, podemos perceber, que tal perspectiva merece ser relativizada. Notamos, que no caso da canção popular brasileira, em seus variados processos no decorrer dos anos de 1960 e 1970, houve a junção dos interesses de mercado de uma indústria fonográfica em processo de gênese com a proposta estética de engajamento sóciopolítico das canções.

Com efeito, acreditamos que esta junção de interesses proporcionou uma congruência entre causas e efeitos que, por si só, não se anulavam, promovendo uma multiplicidade de fatores que ao se relacionarem de forma compatível e organizada, do ponto de vista estrutural, demonstravam a capacidade das canções, de desempenhar um papel cultural e político, que perpassava o papel de puro e simplesmente, bem de consumo, porém, ao mesmo tempo, se fazia representar como esse bem simbólico de consumo.

Outro fator, que não deixa de ser um desdobramento desses interesses que não se anulavam, corresponde ao movimento de engajamento sóciopolítico da canção popular por meio da temática das migrações. Ao mesmo tempo em que os compositores e intérpretes da canção popular, se manifestavam por meio das músicas, contra a modernização capitalista excludente e crescente no Brasil daquele período, estes mesmos compositores e intérpretes se utilizavam de veículos que, por sua vez, foram os grandes beneficiários daquela mesma modernização excludente, criticada em demasia por suas canções.

A capacidade da música popular, em construir uma “memória”, surgiu como uma das hipóteses iniciais desta pesquisa. Ao longo do processo, esta capacidade foi se demonstrando evidente, na medida em que os grupos migrantes, na maioria das vezes, são enxergados, sob uma ótica proposta nas canções estudadas. Um modelo exemplar é a gama de considerações que se fazem a respeito das condições que desencadearam e continuam desencadeando as migrações internas, e quase sempre se vinculam às secas e as condições econômicas.

Com efeito, é importante evidenciar, que da mesma forma, com que Marta Emisia Jacinto Barbosa, no artigo “Os famintos do Ceará¹²⁷”, demonstra que ao longo do tempo, fotografias de sertanejos cearenses, publicadas nos mais diversos veículos de circulação de notícias, conseguiram “forjar uma memória” acerca desses sertanejos cearenses, acreditamos que a canção popular conseguiu “construir um imaginário” com relação ao seu objeto temático, que no caso estudado, são os migrantes internos do Brasil.

Em nossas considerações, acreditamos que esse “imaginário” construído com relação aos migrantes, gira em torno de um emaranhado de elementos vinculados a características, que segundo as canções populares, são intrínsecas aos migrantes. Tais características podem ser sintetizadas no seu grande sentido de coletividade, na constante melhoria de vida através de uma garra constante, do apego à religiosidade, na saudade de seus locais de origem, na representação de um *locus* “mistificado” da cidade grande e na luta contra um individualismo exacerbado nas grandes cidades. Com efeito, vale a pena ressaltar que quando se “forja” ou “constrói” uma “memória”, automaticamente se oculta outra. Neste sentido, resalto a sugestão de trabalhos acerca do que as canções populares ocultaram.

O conceito de “estruturas de sentimento” permite compreender a relação dos elementos culturais colocados em cheque naquele período histórico nacional. Com isso, acreditamos, ter podido demonstrar ao longo da pesquisa que a canção popular, enquanto elemento cultural, conseguiu formatar uma “estrutura de sentimentos” que permeavam e permeiam nossa sociedade, sendo que, a grande maioria dos compositores e intérpretes deste contexto, buscaram compreender e se manifestar acerca da temática das migrações.

Em linhas gerais, acreditamos que os diversos compositores e intérpretes abordados nesta pesquisa, se explicitaram acerca da temática das migrações de forma límpida e sucinta, elaborando um emaranhado de questões que vão desde as diferenças de culturas dentro de um unívoco território nacional até as condições socioeconômicas de um país que

¹²⁷ BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. **Os famintos do Ceará**. In: FENELON, Dea Ribeiro et alii. *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'água, maio/2004, p. 94 -115.

vivenciava uma crise que extrapolava o âmbito político-institucional e permeava a sociedade em suas mais variadas formas. Sendo assim, alguns compositores se manifestaram através da canção, narrando como uma *espécie* de autobiografia a trajetória de migrantes, outros se portaram, como expectadores de uma experiência migratória extrínseca a seus contextos cotidianos. Não obstante, todos de alguma forma contribuíram para uma elaboração cultural e social, do contexto histórico, seja na forma de bem simbólico, ou de manifestação social.

Neste contexto, surgem questões intrigantes, que em um outro momento, merecem pesquisas mais aprofundadas. Uma delas é o porque da emergência da temática das migrações na canção popular brasileira deste período? E porque essa temática desapareceu, sendo que as torrentes migratórias continuam a ser desencadeadas, na grande maioria das vezes, pelos resistentes motivos daquele período? Para perguntas como estas, poderíamos levantar hipóteses que em um primeiro momento, sanariam de forma simplista, algumas dúvidas, porém, não levantariam mais questões, e acreditamos, que a verdadeira pesquisa, a empenhada no progresso de sua disciplina e nos benefícios que esta proporciona a sua sociedade, é aquela que para além de resultados, propõe questões para o desmembramento de mais pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARAÚJO, Tânia Bacelar de. **O elogio da diversidade regional brasileira**. In: BENJAMIN, César et alii. *Visões da crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. p. 161-181.
- BAHIANA, A. M; WISNIK, J. M; AUTRAN, M. **Anos 70: música popular**. (Org): Jorge Ferreira. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980
- BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. **Os famintos do Ceará**. In: FENELON, Dea Ribeiro et alii. *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'água, maio/2004, p. 94 -115.
- BENJAMIN, Walter. Et al **Textos escolhidos: Benjamim, Adorno, Horkheimer, Hobermas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou o ofício do historiador**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOSI, Ecléa. **O que é desenraizamento?** Revista de Cultura Vozes, ano 77, vol. LXXVII, nº.6 agosto, Editora Vozes.
- BURKE, Peter. **História popular y teoria socialista**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- CALDAS, Waldenir. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)**. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 10 Abr 2007.
- D'ALESSIO, Márcia Mansor. **Intervenções da memória na historiografia: identificações, subjetividades, fragmentos, poderes**. In: *Revista Projeto História*. São Paulo: Puc, nº 17, nov/98.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34. 1997. v. 5.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **1964: temporalidade e interpretações. O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti, Rodrigo Patto Sá Motta (orgs.). Bauru: Edusc, 2004, p. 15-28.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2.ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FENELON, Dea Ribeiro. **O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?** *Revista: História e Perspectiva*, Uberlândia MG. 6-5-23 jan/jun 1992.
- GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Carlos Rennó(Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1998.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. V. 6.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Seca e migração no Nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão Histórica**. Texto apresentado no *Seminário Internacional Polifonia da Miséria: Uma construção de novos olhares*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 28/05/2001 a 10/06/2001.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre história**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

IANNI, Octavio. **A idéia de Brasil moderno**. *Resgate: Revista interdisciplinar de Cultura do Centro de Memória da Unicamp*. n°. 1. Campinas: Editora Papirus/Centro de Memória da Unicamp, 1990.

LAVERDI, Robson. **Tempos diversos, vidas entrelaçadas**. Curitiba: Aos 4 Ventos, 2005.

LEOPOLDI, Maria A. **Crescendo em meio a incerteza: a política econômica do governo JK (1956-1960)**. In: GOMES, Ângela de Castro (org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991, p. 71-99.

LINHARES, Maria Yedda & SILVA, Francisco C. Teixeira. **Terra prometida: uma questão agrária no Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Musica popular brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MENDONÇA, Sonia Regina de. **Estado e economia no brasil: opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. **História do Brasil recente: 1964-1980**. São Paulo: Ática, 1988.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOSTAÇO, Edécio. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Cidade do México, Abril de 2002. p. 2. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 10 Abr 2007.

_____. **A canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968)**. *Revista Ciência Hoje*, 24/241, Ago, 1998.

- _____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)**. São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001.
- _____. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Moderna tradição brasileira**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PARANHOS, Adalberto. **Sons de sins e sons de não: a linguagem musical e a produção de sentidos**. *Projeto História* n° 20 Abril/2000. Sentidos da Comemoração. EDUC/FAPESP/FINEP.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA n° 34, **Dossiê: Travessias : Migrações**. São Paulo: 1997. v. 17.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.
- SILVA, Alberto (Moby) Ribeiro. **Sinal fechado: música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1979.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Saga, 1986.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 24, n° 47, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 10 Abr 2007.
- VELASCO E CRUZ, S.C; MARTINS, C. E. **De castello a figueiredo: uma incursão na pré-história da "abertura"**.in: *Sociedade e política no brasil pós-64*. SORJ, B; TAVARES, M.H. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FONTES DE PESQUISA

FONTES DISPOSTAS NA ORDEM QUE APARECEM NO TRABALHO

Maria do Maranhão (Carlos Lyra/Nelson Lins e Barros) com Elis Regina, LP **Samba eu Canto Assim**. Philips, 1965.

Pau-de-Arara/Comedor de gilete (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes) com Carlos Lyra e Dulce Nunes, LP **Pobre menina rica**. CBS, 1964.

Borandá (Edu Lobo) com Nara Leão e João do Vale, LP **Edu Lobo por Edu Lobo**. Elenco, 1965.

Chegança (Edu Lobo/ Oduvaldo Viana Filho) com Edu Lobo, LP **Edu Lobo por Edu Lobo**. Elenco, 1965.

Carcará (João do Vale - José Candido) com Nara Leão e João do Vale, LP **Show Opinião**, Philips 1965.

Sina de Caboclo (João do Vale/ Zélia Barbosa/ J.B. de Aquino) com Nara Leão, LP **Show Opinião**. Philips, 1965.

Pedro pedreiro (Chico Buarque) com Chico Buarque, LP **Chico Buarque de Holanda**. RGE, 1966.

Procissão (Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP **Louvação**. Philips, 1967.

Morro Velho (Milton Nascimento) com Milton Nascimento, LP **Travessia**. Dubas Musica/Universal Music, 1967.

Ponteio (Edu Lobo/José Carlos Capinam) com Edu Lobo, LP **Edu Lobo**. Philips, 1967.

Um dia (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Domingo**. Philips, 1967.

Quem me dera (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Domingo**. Philips, 1967.

Alegria, Alegria (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Caetano Veloso**. Philips, 1968.

Domingo no parque (Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP **Gilberto Gil**. Philips, 1968.

No dia em que eu vim-me embora (Caetano Veloso) com Caetano Veloso, LP **Caetano Veloso**. Philips, 1968.

Mamãe coragem (Caetano Veloso/ Torquato Neto) com Gal Costa, LP **Tropicália ou Panis Et Circensis**. Philips, 1968.

Construção (Chico Buarque de Holanda) com Chico Buarque de Holanda, LP **Construção**. Philips, 1971.

Asa Branca (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) com Luiz Gonzaga, LP **O canto jovem de Luiz Gonzaga**. RCA Victor, 1971.

Lamento Sertanejo (Dominguinhos/ Gilberto Gil) com Gilberto Gil, LP **Refazenda**. Warner Music, 1975.

Fotografia 3x4 (Belchior) com Belchior, LP **Alucinação**. Phonogran, 1976.

Galos, noites e quintais (Belchior) com Belchior, LP **Coração Selvagem**. WEA, 1977.

Ter ou não ter (Belchior) com Belchior, LP **Todos os sentidos**. Warner Music, 1978.

Reciclagem (Zé Geraldo) com Zé Geraldo, LP **Terceiro Mundo**. CBS, 1979.

ANEXO

COMPOSITORES, INTÉRPRETES, MÚSICOS E GRUPOS MUSICAIS CITADOS NO DECORRER DA MONOGRAFIA

Disponível em: <<http://www.cliquemusic.uol.com.br>>. Acesso em: 05 Jan 2007.

João Gilberto nasceu em Juazeiro, BA dia 10/06/1931 e aos 18 anos foi para Salvador tentar a sorte como cantor de rádio e crooner. Logo depois seguiu para o Rio de Janeiro, onde atuou no conjunto vocal *Garotos da lua* por menos de um ano. Foi vivendo durante a noite, que conheceu outros músicos e teve composições gravadas, como em 1958 gravou, pela Odeon, dois compactos que lançaram seu estilo e inauguraram o movimento Bossa Nova: “Chega de Saudade”/ “Bim Bom” em julho, e “Desafinado”/ “Oba-la-lá” em novembro. No mesmo ano, tinha acompanhado Elizeth Cardoso em duas faixas do LP *Canção do Amor Demais*, “Chega de Saudade” (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes) e “Outra Vez” (Tom Jobim), considerado outro marco inaugural na história da bossa nova. Figura emblemática como poucas na história da Música Popular Brasileira, João Gilberto transformou a maneira de cantar e tocar violão no Brasil. Adorado por muitos, considerado gênio, desprezado por alguns, considerado louco, é muito difícil ser indiferente a João Gilberto.

Ronaldo Bôscoli, carioca de nascimento e amigo de vários músicos e artistas tornou-se um dos principais agitadores do movimento musical que mais tarde ficaria conhecido como Bossa Nova. Produziu com o amigo Miéle o primeiro pocket-show, expressão criada por ele, apresentando, no Little Club, Odete Lara com Sergio Mendes e Conjunto. Organizou e dirigiu dezenas de shows em boates no lendário Beco das Garrafas, onde ganhou o apelido de “O Véio”, não só por ser mais velho que a turma de artistas, mas pelo jeito ranzinza e reacionário. Escreveu sua primeira letra em 1957, “Sente”, musicada por Chico Feitosa e interpretada por Norma Benguel no mesmo ano. Escreveu com Carlos Lyra duas canções: “Lobo bobo” e

“Saudade Fez Um Samba” para o histórico disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959.

Carlos Lyra nasceu em 11/05/1939 no Rio de Janeiro, RJ, foi um dos percussores da Bossa Nova. Cantava e tocava violão em festinhas e na casa de amigos, até que, por volta de 1954, começou a participar de festivais e concursos, com composições próprias, e em 1955 Silvia Teles gravou “Menina” num compacto pela Odeon. Sua carreira deslanchou mesmo em 1959, quando João Gilberto gravou o LP *Chega de Saudade*, que incluía três de suas composições: “Maria Ninguém”, “Lobo Bobo” e “Saudade Fez um Samba”, as duas últimas em parceria com Ronaldo Bôscoli. No mesmo ano gravou seu primeiro disco solo pela Philips. Nos anos 60 gravou outros discos importantes além de musicar filmes e peças de teatro de latente engajamento político.

Edu Lobo é compositor, instrumentista, arranjador e cantor, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 29/08/43. Com 16 anos começou a se interessar pelo violão. Por volta de 1961, passou a freqüentar shows, principalmente no Beco das Garrafas, em Copacabana, onde assistia a espetáculos dos representantes da nova geração musical naquele momento (a Bossa Nova) entre os quais João Gilberto, Sergio Mendes. No mesmo ano conheceu o poeta Vinicius de Moraes de quem foi parceiro, e com Dori Caymmi e Marcos Valle formou um conjunto que chegou a atuar em programas de TV e em shows. Gravou o seu primeiro disco, um compacto duplo com quatro músicas de sua autoria, bem dentro do estilo intimista característico da Bossa Nova. Logo ampliou seu trabalho com temas e motivos da cultura popular, graças à influência de Sergio Ricardo, João do Vale, Carlos Lyra e principalmente Ruy Guerra, seu parceiro em várias canções marcadas por seu conteúdo social. Também compôs para teatro, e se tornou parceiro de Oduvaldo Vianna Filho. Na segunda metade dos anos 60 seria uma das principais figuras da canção brasileira, na famosa “Era do Festivais”.

Nelson Lins e Barros foi compositor nasceu no Recife, PE, em 04/11/1920, mudou-se na adolescência para o Rio de Janeiro, RJ, onde faleceu em 03/11/1966. Vivendo no Rio de Janeiro, destacou-se, no final dos anos 1950, como importante compositor ligado à Bossa Nova. Teve em Carlos Lyra seu principal parceiro, com quem compôs “O bem do amor”, “Maria do Maranhão”, “Mundo à parte”, “Promessas de você”, “Depois do Carnaval” e “Gostar ou não gostar”.

Elis Regina nasceu em Porto Alegre, RS, em 17/03/1945 onde aos 11 anos se apresentava na Rádio Farroupilha, emissora a qual fez parte do elenco fixo, onde trabalhou por algum tempo. Em 1959 assinou o primeiro contrato profissional, na Rádio Gaúcha, e no ano seguinte foi para o Rio de Janeiro, onde gravou o primeiro compacto, pela Continental. Cantou no Beco das Garrafas, reduto da Bossa Nova, Contratada pela TV Rio, passou a trabalhar ao lado de Jorge Ben, Wilson Simonal e outros. Tornou-se conhecida nacionalmente em 1965, ao sagrar-se vencedora do *I Festival de Música Popular Brasileira* da TV Excelsior, defendendo a música “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Em seguida gravou *Dois na Bossa* ao lado de Jair Rodrigues, com tal êxito que nos anos seguintes foram lançados os volumes 2 e 3. Foi ao lado de Jair que apresentou um dos programas musicais mais importantes da música brasileira, *O Fino da Bossa*, estreado em 1965 na TV Record. Participou de festivais e de movimentos políticos-musicais, como a “Passeata contra as guitarras”, que visava à preservação das “raízes” da MPB contra a invasão estrangeira. Intensificou sua carreira no exterior em 1969, ano em que fez shows nas principais capitais européias e latino-americanas. Um de seus discos mais marcantes, *Elis e Tom* (com Tom Jobim), foi gravado em 1974 nos Estados Unidos, onde também se tornou popular. Faleceu em seu apartamento no Rio de Janeiro, RJ, em 19/01/1982.

Vinicius de Moraes nasceu no Rio de Janeiro, RJ em 19/10/1913. De uma família amante das letras e da música, seguiu as duas vocações. Sua carreira como músico é impulsionada a partir das décadas de 50 e 60, quando conhece alguns de seus parceiros, como Tom Jobim, Antônio Maria, Edu Lobo, Carlos Lyra, Baden Powell. O primeiro grande show em que se apresenta, na boate *Au Bon Gourmet*, em 1962, ao lado Tom Jobim e João Gilberto, o liga permanentemente ao mundo da música popular e aos palcos. Seu elo com a Bossa Nova é muito importante, fez letras para algumas das músicas mais importantes do movimento, como: “Garota de Ipanema”, “Chega de Saudade”, “Eu Sei que Vou Te Amar”, “Amor em Paz”, “Insensatez”, “Se Todos Fosse Iguais a Você” (todas com Tom Jobim), “Minha Namorada”, “Coisa Mais Linda”, “Você e Eu” (com Carlos Lyra). Faleceu no Rio de Janeiro, RJ dia 09/07/1980.

Nara Leão nasceu no Espírito Santo no dia 19/01/1942, mudou-se para o Rio de Janeiro aos dois anos de idade. Oriunda de uma família de classe média, começou a ter aulas de violão na adolescência com Solon Ayala e Patrício Teixeira. Em seu apartamento em Copacabana

aconteciam reuniões de música onde, segundo alguns críticos, nasceu a Bossa Nova. No final dos anos 50 trabalhava como repórter em um jornal e participava de shows de Bossa Nova, cantando com sua voz curta e acompanhando-se ao violão. Em 1963 estreou profissionalmente no musical *Pobre menina rica*, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. No mesmo ano gravou duas faixas no disco *Depois do carnaval*, de Carlos Lyra: “É tão triste dizer adeus” (C. Lyra/ N. Lins e Barros) e “Promessas de você” (C. Lyra/ N. Lins e Barros), já no final da década de 60 era considerada um dos ícones da música popular brasileira; faleceu no Rio de Janeiro, RJ em 07/06/1989.

Oduvaldo Vianna Filho, Nasceu no Rio de Janeiro, RJ dia 04/06/1936, conhecido também pelo apelido de Vianinha. Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna e de Deuscélia Vianna. Ao lado de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal foi um dos principais nomes do Teatro de Arena, em São Paulo, no final da década de 1950 e também participou da fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) e do Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, na década de 1960. Como letrista, suas principais contribuições foram em parceria com Carlos Lyra, Edu Lobo, Francis Hime e David Tygel, e a partir da década de 60 se tornou um dos mais importantes dramaturgos da história do teatro brasileiro. Faleceu em 16/7/1974 no Rio de Janeiro, RJ.

Zé Kéti nasceu em 06/10/1921 no Rio de Janeiro, RJ. Sambista carioca, começou a atuar nos anos 40 na ala dos compositores da Portela. Em 1946 o grupo Vocalistas Tropicais fez a primeira gravação de um samba de sua autoria, “Tio Sam no Samba”. Na década de 50 outros sucessos seus, como “Leviana” e “A Voz do Morro” foram incluídos no filme *Rio 40 Graus*, clássico do cinema nacional, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Idealizou e participou do conjunto *A Voz do Morro*, que contava com Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, José da Cruz, Oscar Bigode e Nelson Sargento, e que gravou três discos. Em 1964, levado por Nara Leão, participou do *Show Opinião*. Faleceu no Rio de Janeiro, RJ em 14/11/1999.

João do Vale nasceu na cidade de Pedreiras, interior do Maranhão, em 11/10/1934. Lá participou de um grupo de bumba-meu-boi já como compositor de versos. Aos 15 anos foi para o sul do país, parando em diversas cidades e arranjando empregos como garimpeiro, pedreiro, ajudante de caminhão. Em 1950 chegou ao Rio de Janeiro e empregou-se numa obra de construção civil no bairro de Ipanema. Como já tinha algumas composições, começou a

freqüentar programas de rádio para mostrar suas músicas a artistas. Finalmente em 1953 Marlene gravou “Estrela Miúda”, com sucesso. Outros intérpretes como Zé Gonzaga, Luís Vieira e Marinês também gravaram João do Vale. Participou do *Show Opinião* em 1964, ao lado de Nara Leão e Zé Kéti, e nessa ocasião lançou seu maior sucesso, “Carcará” (com José Cândido), imortalizado na posterior interpretação de Maria Bethânia. Faleceu no Maranhão em 06/12/1996.

Maria Bethânia nasceu em Santo Amaro da Purificação, BA no dia 18/06/1946, cantava desde pequena, com outros da família, e pensava em ser atriz. Em 1960 foi para Salvador terminar os estudos, e passou a freqüentar o meio artístico, ao lado do irmão Caetano Veloso. Três anos depois estreou na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, como cantora. Por essa época, Bethânia e Caetano conheceram outros músicos iniciantes: Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Alcivando Luz e outros. Esse grupo montou, em 1964, os espetáculos *Nós Por Exemplo*, *Nova Bossa Velha*, *Velha Bossa Nova* e *Mora na Filosofia*. Na ocasião, Bethânia foi ouvida pela musa da Bossa Nova, Nara Leão, que a convidou para substituí-la no espetáculo *Opinião*, em cartaz no Rio de Janeiro. A partir da década de 60 Maria Bethânia ficou conhecida e não parou mais de cantar, hoje é conhecida com uma das melhores intérpretes da música popular brasileira.

Tom Zé nasceu em Irará no interior da Bahia, dia 11/10/1936. Compositor, cantor, arranjador é uma das figuras mais originais e controvertidas da MPB. Aprendeu a gostar de música ouvindo rádio em sua cidade natal a ponto de decidir estudar música na Universidade da Bahia, em Salvador. No começo da década de 60 conheceu Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, com quem montou um grupo para os espetáculos já citados e do disco chave para o movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado pela Philips em 1968 e que continha sua composição “Parque Industrial”. No mesmo ano conseguiu o primeiro lugar no Festival de MPB com “São São Paulo, Meu Amor” e apareceu seu primeiro LP individual, *Tom Zé*, seguido por outros discos na década de 70. Seu álbum *Todos os Olhos*, de 1973, foi considerado inovador demais, e não teve boa aceitação, afastando Tom Zé da mídia brasileira, a despeito do imenso sucesso de seus contemporâneos. Atualmente foi redescoberto e é sem dúvidas, figura chave de uma moderna e inteligente música brasileira.

Jards Macalé nasceu em 03/03/1943 cantor, violonista, compositor, arranjador e ator, o carioca Jards Anet da Silva viveu desde cedo em meio à música, seja ouvindo, tocando ou estudando, chegando a trabalhar como copista do maestro Severino Araújo. Amigo dos músicos baianos, em 1966 dirigiu um show de Maria Bethânia. Acompanhou de perto o Tropicalismo e em 1969, entrou sob vaías no *IV Festival Internacional da Canção*, numa teatral apresentação do rock “Gotham City”. Em 1970, Macalé foi a Londres em encontro dos baianos exilados e com músicas gravadas por Gal Costa, Maria Bethânia e Clara Nunes, resolveu fazer, na volta para o Brasil, seu primeiro LP solo em 1972, *Jards Macalé*. Não obstante, não conseguiu o mesmo sucesso de outros tropicalistas.

Chico Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro no dia 19/06/1944. Compositor, intérprete, poeta e escritor, Chico Buarque é hoje uma referência obrigatória em qualquer citação à música brasileira dos anos 60 pra cá. Sua influência é decisiva em praticamente tudo que aconteceu musicalmente no Brasil nos últimos 35 anos, pelo requinte melódico, harmônico e poético que suas obras apresentam. Filho do historiador Sergio Buarque de Holanda, morou em São Paulo, Rio e Roma durante a infância. Desde criança teve contato em casa com grandes personalidades da cultura brasileira, como Vinicius de Moraes (que viria a se tornar seu parceiro), Baden Powell e Oscar Castro Neves, amigos dos pais ou da irmã mais velha, Miúcha, também cantora e violonista. Em 1964 começou a se apresentar em shows de colégios e festivais e no ano seguinte gravou pela RGE o primeiro compacto, com “Pedro Pedreiro” e “Sonho de um Carnaval”. No final da década de 60 já se firmava com um dos principais artistas críticos ao regime militar, o que levou ao auto-exílio em 1969, de volta ao país não parou mais de compor e se apresentar, participando dos principais festivais de música popular brasileira, programas de TV etc.

Jair Rodrigues nasceu no interior de São Paulo em 06/02/1939. A partir de 1960 Lançou compactos e o LP “O Samba Como Ele É”, contendo a música “O Morro Não Tem Vez”. Seu nome tornou-se mais conhecido a partir de 1964, quando gravou o grande sucesso “Deixa Isso pra Lá” de Alberto Paz e Edson Menezes, é considerado uma espécie de precursor do rap, por ter uma parte falada, em ritmo funkeado. Em 1965 conheceu Elis Regina e gravou com ela três LP’s ao vivo, *Dois na Bossa*, volumes 1, 2 e 3. O sucesso foi tanto que Elis e Jair passaram a comandar o programa da TV Record, *O Fino da Bossa*, um dos mais importantes musicais da televisão brasileira. Participou também de festivais, dividindo em 1966 o

primeiro lugar no Festival da Record com sua interpretação de “Disparada” de Geraldo Vandré e Teo Barros, que empatou com “A Banda” de Chico Buarque.

Gilberto Gil nasceu em Salvador, BA dia 26/06/1942. No fim dos anos 50, João Gilberto se torna uma influência importante para Gil, que passa a tocar violão. Em 1962 grava o primeiro compacto solo “Povo Petroleiro” e “Coça Coça, Lacerdinha”, e conhece Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. No ano seguinte, com a entrada de Tom Zé no grupo, fazem o show *Nós, Por Exemplo*, no Teatro Vila Velha, em Salvador, que inaugura a carreira dos quatro artistas. Logo em seguida Gilberto Gil se muda para São Paulo, onde trabalha na empresa *Gessy-Lever* durante o dia e frequenta bares e casas de show durante a noite. É nessa época que conhece Chico Buarque, Torquato Neto e Capinam. Começa a se tornar mais famoso no programa de televisão O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina. Lá apresenta, entre outras, suas composições “Eu Vim da Bahia” e “Louvação”. Com o sucesso, abandona o emprego na *Gessy-Lever* e assina contrato com a Philips, que lança seu primeiro LP, *Louvação* em 1967. Já radicado no Rio de Janeiro, Gil participa de festivais da Record e da TV Rio e chega a ter seu próprio programa na TV Excelsior, o Ensaio Geral. Desde então é considerado um dos principais personagens da música popular brasileira.

Gal Costa nasceu em 26/09/1945 em Salvador, BA, foi incentivada a ser cantora pelo pai, que gostava de música. Na adolescência tocava um pouco de violão e cantava em festas. Conheceu Caetano Veloso e sua irmã Maria Bethânia em 1963, com eles, Gilberto Gil e Tom Zé montou em 1964 o espetáculo musical *Nós, por Exemplo*. No ano seguinte o grupo foi para São Paulo, onde, sempre ligados, cada um seguiu sua carreira solo. Gal gravou o primeiro compacto em 1965, com “Eu Vim da Bahia” (Gilberto Gil) e “Sim, Foi Você” (Caetano Veloso). Participou do *I Festival Internacional da Canção* em 1966, ano em que seu empresário Guilherme Araújo a convenceu a adotar o nome artístico Gal. Gravou o LP *Domingo* com Caetano em 1967, participou do movimento tropicalista e explodiu nacionalmente como cantora em 1968, quando sua interpretação de “Divino Maravilhoso” (Caetano e Gil) ganhou o terceiro lugar no *IV Festival de Música Popular Brasileira* da Record.

Milton Nascimento nasceu no Rio de Janeiro dia 26/10/1942, mas passou a infância em Três Pontas, MG. Portanto, mesmo sendo carioca, tornou-se conhecido como o principal responsável pela projeção da moderna música de Minas Gerais. Trabalhou na Rádio Três Pontas como DJ, locutor e diretor e em 1963 e 64 participou do grupo *W's Boys*, que se denominava assim porque os nomes de todos os integrantes começavam com W, Wagner (Tiso), Waltinho, Wilson, Wanderley, o que obrigou Milton a se tornar “Wilton” por algum tempo. Transferiu-se para Belo Horizonte a fim de estudar economia, e lá conheceu alguns músicos que viriam a ser seus parceiros, como Márcio Borges, seu irmão Lô Borges e Fernando Brant. Na capital mineira participou de diversos conjuntos e foi em 1965 para o Rio de Janeiro, onde chegou a gravar com o grupo *Sambacana*. Participou de festivais em 1966 e 67, quando obteve o segundo lugar com “Travessia”, sua e de Fernando Brant, e ganhou o prêmio de melhor intérprete. Gravou o primeiro disco nesse mesmo ano, viajando em seguida para os Estados Unidos, onde gravou *Courage*, em 1968. A partir daí gravou discos que marcaram época, como *Milton; Minas; Gerais; Milagre dos Peixes* e os dois volumes de *Clube da Esquina*, que acabaram intitulado toda a geração mineira emergente; Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso, Nivaldo Ornellas, Nelson Ângelo, Tavito e outros. Hoje Milton nascimento é considerado um dos grandes compositores e intérpretes da MPB.

Caetano Veloso nasceu no interior da Bahia em 07/08/1942. Começou a cantar e tocar violão em Salvador, aonde foi estudar, ao lado da irmã, a também cantora Maria Bethânia. Interessou-se por Bossa Nova e principalmente João Gilberto. Nos anos 60 conheceu Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé, e juntos começaram a fazer espetáculos e shows. Em 1965 Maria Bethânia é chamada para substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião*, no Rio de Janeiro, e Caetano a acompanha. No mesmo ano é lançado seu primeiro compacto, com as músicas, “Cavaleiro” e “Samba em Paz”. A partir dos anos seguintes começou a participar dos festivais de música popular e a compor trilhas de filmes. Hoje é considerado uma das figuras mais importantes da música popular brasileira.

Os Mutantes são um Conjunto formado em São Paulo nos anos 60, passou por diversas formações e teve vários nomes até se consolidar em um programa de televisão como o trio Os Mutantes, em 1966. Formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias. No ano seguinte, conseguiram o segundo lugar no festival da Record acompanhando Gilberto Gil em

“Domingo no Parque”. Em 1968 gravaram o clássico LP *Tropicália ou Panis et Circensis* na companhia de Gil, Caetano, Gal, Tom Zé e Nara Leão. No mesmo ano sai o primeiro LP só dos Mutantes, com os sucessos “Bat Macumba” (Gil), “Panis et Circensis” e “A Minha Menina” (Jorge Ben Jor). Os Mutantes se consagraram como um grupo musicalmente criativo e com uma postura de deboche e irreverência.

Rogério Duprat nasceu em 07/02/1932 no Rio de Janeiro, começou a estudar violoncelo no começo da década de 1950, período que integrou a Orquestra Sinfônica Estadual. Mas seus primeiros passos na música se deram ainda bem jovem, quando tocava “de ouvido” cavaco, violão e gaita de boca. Mudou-se para a São Paulo em 1955, onde passou a ser um dos destaques da Orquestra Sinfônica Municipal. Foi um dos fundadores e diretores da Orquestra de Câmara de São Paulo e o idealizador do movimento *Música Nova* em 1961, junto com Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes e Régis Duprat. Começou a compor trilhas para longa-metragens do diretor Walter Hugo Khouri, como *A Ilha*, *Noite Vazia* e *Corpo Ardente* e a se aproximar dos músicos populares, principalmente dos tropicalistas, liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Duprat foi o grande responsável pelo rompimento da barreira entre erudito e popular, consolidando-se como figura ímpar da música brasileira.

Torquato Neto Nasceu em Teresina (PI) dia 09/11/1944, filho de um promotor público e de uma professora primária, estudou em Salvador, no mesmo colégio de Gilberto Gil, de quem se aproximou aos 17 anos nas rodas artísticas de Salvador, onde conheceu também os irmãos Caetano Veloso e Maria Bethânia. Mais tarde, em 1962, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fez alguns anos de faculdade de jornalismo, sem se formar. No entanto, exerceu a profissão de jornalista em diversos periódicos, como o *Correio da Manhã* (no suplemento Plug), O Sol (suplemento do *Jornal dos Sports*) e *Última Hora*, onde nos anos de 1971 e 72 escreveu sua badalada coluna *Geléia Geral*, em que defendia as manifestações artísticas de vanguarda na música, artes plásticas, cinema, poesia etc. Fundou também jornais alternativos, o *Presença* e o *Navilouca*, que só teve um número, mas fez história. Em 1968, com o AI-5 e o exílio dos amigos e parceiros Gil e Caetano, viajou pela Europa e Estados Unidos com a mulher Ana Maria, morando algum tempo em Londres. De volta ao Brasil, no início dos anos 70, ligou-se à poesia marginal e aos ícones do cinema marginal, Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Ivan Cardoso. Também era amigo dos poetas concretistas, Décio Pignatari, os

irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e do artista plástico Hélio Oiticica. É considerado um dos vértices do movimento tropicalista, ao lado de Gil, Caetano e Capinam. Suicidou-se em 10/11/1972.

Luiz Gonzaga foi o maior responsável pela divulgação da música nordestina no resto do Brasil, nasceu dia 13/12/1912 na Fazenda Caiçara, em Exu (PE). Filho de um lavrador e sanfoneiro, desde criança se interessou pela sanfona de oito baixos do pai, a quem ajudava tocando zabumba e cantando em festas religiosas e forrós. Saiu de casa em 1930 para servir o exército como voluntário. Viajou pelo Brasil como corneteiro, tendo baixa em 1939. Resolveu ficar no Rio de Janeiro, com uma sanfona recém-comprada. Passa então a se apresentar em ruas, bares e mangues, tocando boleros, valsas, canções, tangos. Por essa época percebe a carência que os migrantes nordestinos têm de ouvir sua própria música, e passa a tocar, com grande sucesso, xaxados, baiões, chamegos e cocos. Foi no programa de calouros de Ary Barroso e tocou seu chamego “Vira e Mexe”, com grande aprovação do público e do temível apresentador, que lhe deu nota máxima. Gonzagão começou a freqüentar programas de rádio e a gravar discos, sempre com repertório de músicas nordestinas. Mais tarde passa a cantar também, e não apenas tocar sua sanfona, além de mostrar seu talento como compositor. Em 1943 apresenta-se vestido a caráter como nordestino, com bastante êxito. Seu maior sucesso, “Asa Branca” (com Humberto Teixeira), foi gravado em 1947 e regravado inúmeras vezes por diversos artistas até hoje. Trabalhou na Rádio Nacional e até cerca de 1954 teve seu auge de popularidade, um sucesso avassalador que lançou a moda do baião e do acordeom, além de obrigar todas as prensas de sua gravadora, a RCA, a trabalhar para atender aos pedidos de seus discos. Depois disso, com a ascensão da Bossa Nova, se afastou um pouco dos palcos dos grandes centros e passou a se apresentar em cidades do interior, onde sempre continuou extremamente popular. Nos anos 70 e 80 foi voltando à cena, em muito graças às releituras de sua obra feitas por artistas como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, seu filho Gonzaguinha e Milton Nascimento. Gonzagão faleceu em 02/08/1989.

Luiz Gonzaga Junior (Gonzaguinha) nasceu em 22/09/1945. Filho adotivo do Rei do Baião Luiz Gonzaga, foi criado pelos padrinhos, que o iniciaram na música. Frequentou desde cedo os blocos e rodas de samba do Estácio, principalmente a Unidos de São Carlos. Mais tarde entrou na faculdade de economia e conheceu, na Tijuca, o compositor Ivan Lins e o letrista Aldir Blanc (todos integrantes do MAU - Movimento Artístico Universitário), com quem

apresentaria, alguns anos mais tarde, o programa *Som Livre Exportação*, na TV Globo. Concorreu em 1968 no *I Festival Universitário de Música Popular* do Rio de Janeiro com “Pobreza por Pobreza”, que chegou às finais. No ano seguinte, na segunda edição do festival, foi o vencedor com “O Trem”. Fazendo carreira em festivais, concorreu em 1970 com “Um Abraço Terno em Você, Viu, Mãe?”, lançada em um compacto. Em 1973 participou de um programa de televisão com a música “Comportamento Geral”, uma incisiva crítica ao regime militar, que gerou polêmica e esgotou seu compacto que estava à venda com a música. Lançou 16 LP's e participou de outros tantos durante a vida, faleceu em um acidente automobilístico em 29/04/1991.

João Bosco nasceu em 13/07/1943, começou a tocar violão aos 12 anos, incentivado pela família cheia de músicos, em Minas Gerais. Anos mais tarde vai para a faculdade de engenharia Metalúrgica em Ouro Preto, e sem abandonar os estudos, dedica-se à música, atraído principalmente pelo jazz, bossa nova e tropicalismo. Um de seus primeiros parceiros foi Vinicius de Moraes, que o encorajou a ir para o Rio de Janeiro. Algumas músicas da dupla são “Rosa dos Ventos”, “Samba do Pouso” e “O Mergulhador”. Em 1971 conhece o letrista Aldir Blanc, com quem faria uma série de geniais parcerias (“Bala com Bala”, “De Frente pro Crime”, “Kid Cavaquinho”, “Caça à Raposa”, “Falso Brilhante”, “O Rancho da Goiabada”). Outras canções da dupla se tornariam ícones na voz de Elis Regina, como “Mestre-sala dos Mares”, “Dois pra Lá, Dois pra Cá” e “O Bêbado e a Equilibrista”, que se tornou um hino informal da anistia política. Desde então João Bosco é considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira.

Ivan Lins nasceu em 06/06/1945. Começou a tocar piano de ouvido aos 18 anos, influenciado pelo jazz e pela bossa nova. Formou-se em engenharia na mesma época em que começou a participar de festivais de música, no fim dos anos 60. Em 1970 chegou às finais do *V Festival Internacional da Canção*, com “O Amor e o Meu País” (com Ronaldo Monteiro de Souza), que conseguiu o segundo lugar. Seu primeiro grande sucesso como compositor foi com a gravação de Elis Regina para “Madalena”, sua e de Ronaldo Monteiro. Nos anos 70 comandou o programa de televisão *Som Livre Exportação*, ao lado de Gonzaguinha e Aldir Blanc, e gravou discos que o projetaram nacionalmente. A partir de dos anos 80 começou a se dedicar em carreira internacional, e hoje é um dos artistas brasileiros mais conhecidos no exterior.

Raimundo Fagner nasceu em 13/10/1949 em Orós (CE), aos 5 anos ganhou um concurso infantil na rádio local. Na adolescência formou grupos musicais vocais e instrumentais e começou a compor suas próprias músicas. Venceu em 1968 o *IV Festival de Música Popular do Ceará* com a música “Nada Sou”, parceria sua e de Marcus Francisco. Tornou-se popular no estado e juntou-se a outros compositores cearenses como Belchior, Rodger Rogério, Ednardo e Ricardo Bezerra. Mudou-se para Brasília em 1971, classificando-se em primeiro lugar no *Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília* com “Mucuripe” (com Belchior). Ainda em 71 foi para o Rio de Janeiro, onde Elis Regina gravou “Mucuripe”, que se tornou o primeiro sucesso de Fagner como compositor e também como cantor, pois gravou a mesma música em um compacto da série Disco de Bolso, que tinha, do outro lado, Caetano Veloso interpretando “Asa Branca”. Nas décadas de 80 e 90 seus discos se dividem entre o romântico e o nordestino, incluindo canções em trilhas de novelas e tornando Fagner um cantor conhecido em todo o país, intérprete e compositor de enormes sucessos, como “Ave Noturna” (com Cacá Diegues), “Astro Vagabundo” (com Fausto Lindo), “Última Mentira” (com Capinam), “Asa Partida” (com Abel Silva), “Corda de Aço” (com Clodô), “Cavalo Ferro” (com Ricardo Bezerra), “Fracassos”, “Revelação” (Clodô/ Clésio) “Pensamento”, “Guerreiro Menino” (Gonzaguinha), “Deslizes” (Sullivan/ Massadas) e “Borbulhas de Amor”.

Dominguinhos nasceu dia 12/01/1941 em Garanhuns (PE), e começou a carreira artística na infância, tocando no trio *Os Três Pingüins* com os irmãos. Já então tocava sanfona de oito baixos, instrumento que sempre o acompanhou. Quando tinha 7 anos foi ouvido por Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, que achou que o menino tinha futuro e lhe deu seu endereço no Rio de Janeiro. Dominginhos foi procurá-lo seis anos mais tarde, quando mudou-se com a família para o Rio, e ganhou do mestre uma sanfona de presente. Nos anos 50 e 60 ganhou a vida tocando boleros e sambas-canções em cassinos, gafieiras, dancings, churrascarias, boates e na Rádio Nacional, onde ingressou em 1967, ano em que gravou seu primeiro LP. Tornou-se famoso no meio musical e passou a ser convidado para gravações e turnês com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia. Como compositor também se destacou e ao lado de Gil assina algumas composições, como “Lamento Sertanejo” e “Abri a Porta”. Seus maiores sucessos foram “Tantas Palavras”, com Chico Buarque, “De Volta para o Aconchego” (com Nando Cordel), famosa na voz de Elba Ramalho e “Isso aqui tá bom

demaís”. Gravou mais de 30 discos e compôs trilhas para cinema, firmando-se como compositor e sanfoneiro de prestígio, entre seus prêmios coleciona quatro prêmios *Sharp*.

Belchior nasceu em 26/10/1946 em Sobral (CE), filho de músicos amadores, foi bastante influenciado pelos cantores do rádio dos anos 50. Mais tarde trabalhou como programador de rádio e nos anos 60 participou de festivais de música no Nordeste, se aproximando de outros músicos cearenses como Fagner e Ednardo. Em 1971 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde conheceu Sérgio Ricardo, que possibilitou a gravação de “Mucuripe”, sua parceria com Fagner. Sua composição “Na hora do almoço” venceu o *Festival Universitário* e marcou sua estréia com um compacto. Mas foi a inclusão de duas de suas composições (“Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”) no show de Elis Regina que se projetou como compositor, sendo gravado de Jair Rodrigues (“Galos, Noites e Quintais”) a Vanusa (“Paralelas”). Tem outros sucessos como “Apenas um Rapaz Latino-americano”, “Tudo Outra Vez” e “A Palo Seco”. Belchior, apesar de não ser muito reconhecido é um dos gênios da música popular brasileira.

Ednardo nasceu dia 17/04/1945 em Fortaleza, estudou piano e violão na juventude. No começo dos anos 70, ao lado dos conterrâneos Rodger e Teti, gravou um disco com o nome de “Pessoal do Ceará”. Ao lado de Fagner e Belchior fez parte da geração que tornou mais sofisticada a herança de fundadores da música nordestina como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Trabalhou também com cinema e televisão, fazendo trilhas. Seu maior sucesso foi “Pavão Misterioso”, música baseada na literatura de cordel, incluída em 1976 na trilha da novela *Saramandaia*, da TV Globo. Já gravou 12 discos, e sua música é tocada em países como Argentina, Uruguai, Israel, Portugal e Espanha.

Zé Geraldo é Mineiro de Rodeiro. Cantor e compositor Zé Geraldo foi criado em Governador Valadares, no Vale do Rio Doce, de onde saiu aos 18 anos de idade para estudar e trabalhar em São Paulo. Entre 1975 e 1978, participou de inúmeros festivais, ganhando muitos prêmios. Lançou seu primeiro disco, “Terceiro Mundo”, em 1979. Nos anos 80, participou duas vezes do Festival *MPB-SHELL*, promovido pela Rede Globo, com as músicas “Rio Doce” e “Milho aos Pombos”. Ainda na Rede Globo teve duas músicas como temas de novelas: “Semente de Tudo” em *Livre para voar* e “São Sebastião do Rodeiro” em *Paraíso*.