



**UnB**

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit

## **Meu samba é galo cantando antes do sol nascer:**

Sérgio Ricardo e a canção de protesto  
no sistema cancional brasileiro

**Rafael Gazzola de Lima**

**Brasília, 2019**

# **Meu samba é galo cantando antes do sol nascer:**

Sérgio Ricardo e a canção de protesto  
no sistema cancional brasileiro

**Rafael Gazzola de Lima**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UNB como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati

**Brasília, 2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL732m Lima, Rafael Gazzola de  
Meu samba é galo cantando antes do sol nascer: Sérgio  
Ricardo e a canção de protesto no sistema cancional  
brasileiro / Rafael Gazzola de Lima; orientador Alexandre  
Simões Pilati. -- Brasília, 2019.  
149 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. Sérgio Ricardo. 2. Canção de protesto. 3. Sistema  
cancional brasileiro. I. Pilati, Alexandre Simões, orient.  
II. Título.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (PósLit/UnB)  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas (FUP/UnB)  
(Examinador interno)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite (PPGLetras/UFRGS)  
(Examinador externo)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deane Maria F. de Castro e Costa (PósLit/UnB)  
(Suplente)

*Aquele que sendo  
sopro se fez  
: corpo*

*para que, tras-  
passado, trans-  
puséssemos.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre Pilati, por acreditar neste projeto, pela orientação cuidadosa, pela leitura atenta e, sobretudo, pelo exemplo na forma tão dedicada, zelosa e humana com que integra as diversas facetas de seu trabalho: professor, poeta, crítico, militante.

Aos meus pais, Flávio e Carla, por terem me despertado desde cedo o amor pela canção brasileira. O gosto pelo rigor, pela elegância e precisão (Noel, Cartola, João Gilberto), me parece, vem de pai. A queda pelo exagero e pelo drama (Vicente Celestino, Lupicínio, Roberto) decerto é culpa da mãe. E por estarem comigo desde o início até o fim, venha ele como vier.

Aos meus irmãos, Henrique e Gustavo, por toda a caminhada, pelas descobertas mútuas, pelo papel central que têm em minha formação integral como ser humano, ética, estética, política e espiritualmente. *Y si estás hoy ahí, echa un trago por mí, desde aquí lo haré por ti.*

Com eles, agradeço também a todos os amigos com quem aprendi o prazer de me expressar musicalmente: Nando Goulart, Rafael Amaral, Pedro Marra, Marcelo Azevedo, César Mendonça, Cacá Felicori, Thiago Galery, Gustavo Bechelany, Palu (a quem agradeço também por ter me chamado a atenção para a obra de Sérgio Ricardo, tanto a musical, que conhecia pouco, quanto a cinematográfica, que não conhecia nada; indiretamente, e sem o saber, ele é responsável em grande parte por esta pesquisa). Aos demais amigos que a distância afastou e que formam a matéria que hoje sou: Titi, Milene Migliano, Pedro Coutinho.

A toda a família, pelo incentivo e pelo apoio incondicional.

À Sylvia Bahiense, pela rica troca diária de ideias, pelo compartilhamento das angústias muitas e das alegrias poucas. Pelos vinhos, que alegram o coração do homem, sem os quais a vida seria um tanto mais difícil. E pelos filmes.

Ao Chico Leme, pela incomensurável generosidade e por ter segurado as pontas no trabalho, toda vez que dele precisei me ausentar para assistir às aulas do mestrado, dar um pulo na biblioteca ou terminar de escrever este texto.

À Ana Laura Corrêa, ao Edvaldo Bergamo e a todo o grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, pelo aprendizado e pela construção coletiva e afetiva do conhecimento.

Ao Núcleo de Estudos da Canção, sem cujas discussões eu não teria a menor condição de escrever esta dissertação. Ao seu “núcleo duro” (Paulo Henrique Vieira e Ana Castello) e àquelas e àqueles que chegaram depois ou se foram antes, pelas muitas outras demandas da vida: André Aires, Camila Moreno, Diuvanio Borges, Igor Alexandre, Fabiano Melo, Maristella Petti, Rafael Rosa.

Ao Ricardo Nakamura e à Elaine Milazzo, pela amizade e pela assessoria na notação musical das canções de *Ponto de partida*, apresentada no apêndice, sem a qual eu não poderia escrever o terceiro capítulo.

Ao Guto Leite e ao Rafael Litvin Villas Bôas, pela leitura e pelas contribuições valiosas na banca, algumas das quais, tentamos, na medida do possível, dado o prazo tão exíguo, incorporar à versão final deste trabalho. Aquelas que não pudemos incorporar ficam como possibilidades preciosas no horizonte de trabalhos futuros.

Ao João Gurgel, filho do homem, por ter me possibilitado o acesso a Sérgio Ricardo, com quem tive o privilégio de trocar algumas ideias sobre a pesquisa, quando ainda em fase de projeto.

Por último, por mais importante, à Lia, à Emília, à Margarida e à Ana, meu lema, o leme que me navega por essa procela, que sem elas nada mais faz sentido não. Malgrado as muitas pedradas que a vida nos dá (e foram bem três de enfiada durante o mestrado), atravessá-la ao lado dos que amamos é só o que torna suportável a dor. Porque fomos talhados para doer juntos. Tem dor que não dá de viver só. No fim, são os que ficam o nosso altar.

Pela Sara, pela Marta, pela Rita, que nasceram já saudades. Mas nos veremos ainda na margem de lá. Fica para então o abraço que se não pôde, pro tempo de dança, não mais de pranto.

Dizem que a guerra passa: esta minha  
passou-me para os ossos e não sai.

(Fernando Assis Pacheco, “Monólogo e explicação”)

Se foi esquecida a obra a que deste ou supões ter dado  
o melhor de teu gênio e de teu sangue, não fiques ao lado dela  
como guardião de túmulo, mas como lavrador à espera  
de que a semente germine.

(Aníbal Machado, *Cadernos de João*)



## RESUMO

Esta dissertação avalia criticamente o papel da canção de protesto, e da obra de Sérgio Ricardo em particular, na formação e consolidação do sistema cancional brasileiro. Para isso, investigamos alguns dos consensos críticos que se cristalizaram em torno da canção de protesto, com o intuito de confrontá-los a obras representativas dessa corrente. A partir da abordagem crítica desenvolvida por Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2000), buscamos compreender a canção de protesto e a obra de Sérgio Ricardo em suas interações dinâmicas com o sistema cancional brasileiro. Centramos nossa análise em duas canções compostas por Sérgio Ricardo para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. Embora pertençam a um período histórico posterior ao da canção de protesto, essas canções são importantes desdobramentos das relações nodais entre as diversas manifestações artísticas nacional-populares eclodidas nos anos turbulentos compreendidos entre o início do governo JK, em 1956, e a instituição do AI-5, em 1968. Partimos da hipótese de que essas canções nos ajudam a compreender não só o momento histórico imediato retratado pelo drama de Guarnieri, como contradições mais profundas da experiência histórica brasileira, muito vivas em nosso presente.

Palavras-chave: Sérgio Ricardo, canção de protesto, sistema cancional brasileiro.

## ABSTRACT

This thesis offers a critical analysis of the role of the so-called “canção de protesto” (protest song), and of the work of Sérgio Ricardo in particular, in the formation and consolidation of the Brazilian system of songs. For this purpose, we investigate some of the critical agreements that have been established in what regards protest song, in order to confront them with representative works belonging to this artistic movement. Departing from the critical approach developed by Antonio Candido in *Formação da literatura brasileira* (2000), we seek to understand the protest song and Sergio Ricardo’s work in their dynamic interactions with the Brazilian system of songs. We focus our analysis on two songs composed by Ricardo for the drama *Ponto de partida*, by Gianfrancesco Guarnieri. Although they belong to a historical period that succeeds the protest song, these songs are important developments of the key relations among the diverse national-popular artistic manifestations that emerged during the turbulent years between the beginning of JK Government, in 1956, and the implementation of the AI-5 (Institutional Act n. 5), in 1968. We start from the hypothesis that these songs help us to understand not only the immediate historical moment portrayed by Guarnieri’s drama, but also deeper contradictions of the Brazilian historical experience that are still quite alive in present times.

Keywords: Sérgio Ricardo, Protest song, Brazilian system of songs.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>CAPÍTULO 1 – <i>Não importa, são bonitas as canções: uma palavra sobre literatura e música, ou a síntese da canção</i> .....</b>	<b>24</b>
1.1. <i>Desintegrados, éramos nada em conjunto: a canção como unidade formal</i> .....	26
1.2. <i>Dizer o incontível: a canção como síntese do processo histórico nacional</i> .....	38
<b>CAPÍTULO 2 – <i>Milícia, morte e mourão, decepada a canção: criação artística, participação política e a canção de protesto</i>.....</b>	<b>52</b>
2.1. <i>Que não tá certo ficar vendo o mundo se acabar: apontamentos breves sobre o dilema arte/política, estética/participação</i> .....	54
2.2. <i>Mas o dia da igualdade tá chegando, seu doutor: CPC, canção de protesto, festivais, tropicalismo</i> .....	62
2.3. <i>E ainda é pouco só: anotações sobre algumas canções de protesto</i> .....	80
2.3.1. “Zelão” (Sérgio Ricardo) .....	80
2.3.2. “Maria Moita” (Carlos Lyra / Vinícius de Moraes) .....	83
2.3.3. “A estrada e o violeiro” (Sidney Miller) .....	85
2.3.4. “Brincadeira de Angola” (Chico de Assis / Sérgio Ricardo) .....	87
<b>CAPÍTULO 3 – <i>Vozes abafadas: leitura crítica das canções da peça Ponto de partida</i>.....</b>	<b>92</b>
3.1. <i>Ponto de partida, a peça</i> .....	93
3.2. <i>As canções de Ponto de partida</i> .....	96
3.2.1. <i>Alguns pressupostos para a crítica da canção (recapitulando)</i> .....	97
3.2.2. <i>Um corpo só som: leitura crítica de “Ponto de partida”, a canção</i> .....	98
3.2.3. <i>Injustiça pela ordem: leitura crítica de “Prece”</i> .....	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>131</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>141</b>

## INTRODUÇÃO

Quem dera  
Pungentes tambores, solenes metais  
Rompendo este solo, brotando do chão

(Sérgio Ricardo, “Torpes Brasis”, 2019)

O objetivo principal deste trabalho é contribuir para uma compreensão histórica da canção brasileira, em especial no que diz respeito ao papel da canção de protesto e da obra de Sérgio Ricardo na formação do sistema cancional brasileiro. Partimos da leitura de duas canções compostas por Sérgio para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri (1976), buscando, a partir do método crítico de Antonio Candido (2000), compreendê-las não só como reflexo do momento histórico imediato de produção, em suas referências diretas ao regime militar, mas como figuração de contradições mais profundas da história brasileira. Com isso, pretendemos contribuir com os estudos da canção brasileira em pelo menos três pontos: 1) lançar luz sobre a obra de um cancionista altamente relevante para a formação da canção brasileira, mas infelizmente pouco conhecido e comentado, como Sérgio Ricardo; 2) retomar criticamente um período decisivo para a canção brasileira, embora relegado a segundo plano na historiografia especializada, como a canção de protesto; 3) consolidar uma abordagem crítica da canção tomada como linguagem artística específica, alimentada com influxos importantes da tradição livresca, não se identificando, porém, como subproduto da literatura escrita.

Este trabalho nasce de uma desconfiança. Peço licença, aliás, para adotar agora um tom mais pessoal, prometendo me recompor à impessoalidade acadêmica logo adiante. Serei breve. A história desta pesquisa começa em meu trabalho de conclusão de graduação, em que estudei o cinema de Rogério Sganzerla. Na minha ingenuidade de graduando, aceitei então pouco criticamente o discurso predominante na bibliografia sobre o cinema marginal – representado, além de Sganzerla, por nomes tão diversos como Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, Luiz Rosemberg Filho, Andrea Tonacci. Conforme esse discurso, o cinema marginal seria uma superação (no sentido mais raso, valorativo mesmo, do termo) das tendências nacional-populares da fase inicial do cinema novo, a qual padeceria de uma “dimensão redentora [...] em prol de terceiros, [de] aspecto um pouco cristão, um pouco altruísta”, nas palavras debochadas de Fernão

Ramos (1987, p. 31). Para essa corrente teórica, o caráter sarcástico, desencantado, niilista do cinema marginal seria mais autêntico que o suposto bom-mocismo cinemanovista – de novo simplificando muito a questão, em torno de um cinema que é sem dúvida muito mais diverso que isso, no que concerne tanto a uma corrente quanto à outra.

Para entender melhor o contexto cultural do período complexo que envolve a eclosão dessas duas correntes (compreendido, de maneira geral, ao redor do golpe de 1964 e da instituição do AI-5, em 1968), me deparei com algumas leituras sobre os embates entre a canção de protesto e o tropicalismo. Grosso modo, também na canção o discurso de superação coincidia com aquele referente ao campo cinematográfico<sup>1</sup>.

Treze anos separam a conclusão da minha graduação e o início do mestrado. Desse tempo para cá, fui tomando progressivamente contato com expressões artísticas ligadas ao nacional-popular, tão pichado entre alguns dos entusiastas do cinema marginal e do tropicalismo. Nesse processo, começou a chamar minha atenção em especial a obra de Sérgio Ricardo. Primeiro com a música para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, em seguida com os filmes dirigidos por ele próprio. Depois que minhas filhas nasceram, conheci sua produção cancional infantil, com a adaptação integral do livro *Flicts*, de Ziraldo, e com “Emília”, canção composta para a série infantil *Sítio do Picapau Amarelo*, da TV Globo, em 1977. A qualidade da sua produção cancional e cinematográfica foi aos poucos desfazendo os preconceitos alimentados pelas leituras que eu fizera até então, e fui sentindo a necessidade de conhecer melhor a produção discográfica de Sérgio. A escuta de seus discos só confirmou a impressão inicial. Passei então a desconfiar fortemente daquela leitura simplista das expressões nacional-populares e a buscar compreender melhor os embates que marcaram aquele período tão rico da cultura brasileira.

O contato com a obra de Antonio Candido por este mesmo período e o encanto por sua forma de buscar compreender a formação da literatura brasileira em seu processo histórico dinâmico me inspiraram a estudar a canção brasileira a partir de viés semelhante. Sob a impressão ainda um tanto intuitiva de que a obra de Sérgio Ricardo tinha alguma importância no processo de consolidação da canção brasileira, resolvi estudá-la no contexto do movimento tenso entre canção de protesto e tropicalismo.

---

<sup>1</sup> Voltaremos a comentar de forma mais detida, e bibliograficamente referenciada, essas questões no segundo capítulo do trabalho.

Fechando os parênteses sobre as motivações, passemos ao trabalho propriamente dito, em que estudaremos, numa abordagem histórica, a produção cancional de Sérgio Ricardo no contexto da canção de protesto. Apesar de sua importância no processo de formação da canção, num momento tão decisivo como aquele que se estende do fim da década de 1950 a meados da de 1970, a obra de Sérgio é relativamente pouco conhecida e surpreendentemente pouco comentada. Para a maior parte daqueles poucos que reconhecem o artista pelo nome, ele se associa quase exclusivamente ao famigerado episódio da quebra do violão no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967, reação à retumbante vaia que recebera sua apresentação da canção “Beto bom de bola”. Quando muito, há ainda alguns poucos que o associam à música de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Atesta o conhecimento escasso acerca da obra de Sérgio a bibliografia quase inexistente sobre ela. Recentemente, há indícios de um interesse renovado por sua obra, refletido, em parte, no mercado e, em parte, na academia. Depois de passar as décadas de 1980 e 1990 mais afastado da mídia, Sérgio retomou a carreira cancional e cinematográfica nas décadas de 2000 e 2010, com o lançamento de dois discos, *Quando menos se espera*, de 2001, e *Ponto de partida*, de 2008, além de um curta metragem, *Pé sem chão*, de 2014, e um longa, *Bandeira de retalhos*, produzido no regime de *crowdfunding* (a popular *vaquinha online*) e lançado em 2018. Na academia, ressaltam-se os trabalhos recentíssimos de Concagh (2017), que estuda as obras de Sérgio e de Sidney Miller à luz do momento de crise e transformação da MPB na passagem da década de 1960 para a de 1970, além de Hagemeyer & Saraiva (2018), único livro lançado até hoje sobre a obra artística de Sérgio, para não mencionar o seu ensaio autobiográfico (RICARDO, 1991) e uma biografia, parte da Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (PACE, 2010).

Fruto do projeto de pesquisa *A câmara acústica de Sérgio Ricardo: música, cinema e engajamento político (1961-1974)*, coordenado por Rafael Rosa Hagemeyer, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), o livro *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo* (HAGEMEYER & SARAIVA, 2018) é uma reunião de artigos que tratam da obra cancional, cinematográfica e pictórica de Sérgio. Embora se destaque a preocupação em lançar luz sobre as várias facetas da obra do artista, a maior parte dos textos utiliza a produção artística apenas como pretexto para tratar da biografia de Sérgio e do contexto histórico imediato ou para discutir questões outras, mal tangenciadas pela obra propriamente dita. São os casos, por exemplo, de Veiga (2018), que utiliza o

primeiro longa de Sérgio, *Esse mundo é meu*, como pretexto para discutir a representação da mulher no cinema novo, ou de Salvador (2018), que parte da produção de *Pássaro da aldeia*, filme de Sérgio rodado na Síria, mas não finalizado, para tratar da indústria cinematográfica sírio-libanesa e da imigração árabe no Brasil. Merecem destaque nesse livro, contudo, no que diz respeito à produção cancional de Sérgio, os textos de Concagh (2018), recorte da dissertação publicada em Concagh (2017), citada há pouco, e, em especial, o texto de Gomes (2018), que comenta um pouco mais detidamente a discografia do artista, de 1959 até 1973, destacando os diálogos dela com a canção engajada latino-americana, do mesmo período.

Como a obra de Sérgio Ricardo é relativamente pouco conhecida, cabe fazer nesta introdução alguns apontamentos, ainda que sumários, sobre a sua discografia, a fim de melhor apresentá-la ao leitor, em alguns de seus aspectos mais significativos. Logicamente, não se trata de uma leitura aprofundada dos discos, que não caberia na introdução de um trabalho. Apenas delinaremos as principais tendências de cada álbum, assinalando, dentro do possível, o diálogo de cada um deles com o contexto político e artístico que os enquadra. Grande parte da discografia de Sérgio, contudo, merece uma análise mais detida, a qual ainda está por ser feita. Consideraremos neste comentário apenas os seus dez álbuns mais tipicamente cancionais – assim entendidos aqueles em que o próprio Sérgio Ricardo figura como principal intérprete, excluindo-se as trilhas sonoras compostas para os filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (lançada em disco em 1964), e *Esse mundo é meu* e *A noite do espantinho*, do próprio Sérgio Ricardo (discos, respectivamente, de 1964 e 1974), além de dois álbuns de adaptação integral de obras literárias: *Flicts*, de Ziraldo (disco lançado em 1980, com o Quarteto em Cy e o MPB-4), e *Estória de João-Joana*, de Drummond (lançado em 1985, em interpretação de Sérgio Ricardo, e regravado em 2000, com a participação de Alceu Valença, Chico Buarque, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, João Bosco e Telma Tavares, além do próprio Sérgio). Interessa-nos, além desses dez álbuns, um compacto duplo, lançado em 1977, com as canções compostas para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, objeto do terceiro capítulo deste trabalho. É importante ressaltar que, para os comentários que tecemos aqui, devemos muito ao trabalho pioneiro de Gomes (2018), que mencionamos há pouco.

O disco de estreia de Sérgio como cancionista e intérprete<sup>2</sup>, *Não gosto mais de mim: a bossa romântica de Sérgio Ricardo* (Odeon, 1960), expressa bem a posição intermediária do artista, enquanto figura de transição entre correntes decisivas da formação da canção brasileira. Marca esse álbum uma mescla entre canções mais próximas ao samba-canção moderno, da linhagem de Johnny Alf, Dick Farney e Lúcio Alves (casos de “Bouquet de Isabel”, que já fora sucesso em gravação de Maysa em 1958, “O nosso olhar” e “Amor ruim”), e canções mais próximas à estética bossanovista de João Gilberto, como “Pernas”, “Máxima culpa” e “Puladinho”. Embora predomine o temário lírico, intimista, da primeira fase da bossa nova, há um prenúncio do temário social que vigorará na segunda fase, com a emblemática “Zelão”, a que voltaremos no segundo capítulo do trabalho (vide seção 2.3.1). Apesar de ser um disco menos importante na discografia de Sérgio, sugerindo um artista ainda em processo de formação, há achados poéticos de interesse em algumas das canções, como as construções metonímicas de “Pernas” (“Sinal verde/ atravessei pra lá do sol/ [...] Surgiu ao sol da tardinha/ um par de pernas lindas/ levando a dona delas/ e o meu olhar atrás/ [...] Porém uma buzina conversível/ chamou para o conforto/ as pernas lindas”), a circularidade de “Poema azul” (“O mar/ beijando a areia/ e o céu/ a lua cheia/ que cai no mar/ que abraça a areia/ que mostra o céu/ e a lua cheia/ que prateia/ os cabelos do meu bem// Que olha o mar/ beijando a areia/ e uma estrelinha/ solta do céu/ que cai no mar/ que abraça a areia/ que mostra ao céu/ e à lua cheia/ um beijo meu”) e a aliteração sussurrante de “Ausência de você” (“Mesmo quando há vozes do meu lado/ ouço apenas sua ausência/ que é silêncio de você”) – para não falar de “Zelão”, não só uma canção de importância histórica, mas a realização mais plena do álbum.

O álbum seguinte, *Depois do amor* (Odeon, 1961), é um disco exclusivamente de intérprete, em que Sérgio canta e toca ao piano canções de outros compositores, algumas então já consagradas, como “Foi a noite” (Newton Mendonça / Tom Jobim, gravada originalmente por Sylvia Telles, em seu primeiro LP, *Carícia*, de 1957), “Ilusão à toa” (gravada por seu compositor, Johnny Alf, também em 1961, em seu primeiro LP, *Rapaz de bem*), ou composições mais antigas, como “Eu sonhei que tu estavas tão linda” (Lamartine Babo / Francisco Matoso). Predominam arranjos somente de voz e piano, com eventual acompanhamento de violão, baixo, percussão ou bateria, em algumas poucas

---

<sup>2</sup> Cabe registrar o lançamento do LP *Dançante n° 1*, dois anos antes, disco “de pianista”, predominantemente instrumental, com eventuais vocalises do próprio Sérgio Ricardo e de Luely Figueiró. Não sendo, portanto, um disco de canções, foge ao nosso escopo.



canções. A opção pelo repertório inteiramente calcado em canções de outros compositores é interpretada por Gomes (2018, p. 217) como expressão de uma época “de incertezas e instabilidade”, em transição do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek à turbulência do governo de Jânio Quadros. Parece-nos, no entanto, que aqui Gomes, que em geral realiza uma leitura sólida da discografia de Sérgio, extrapola a materialidade do disco na interpretação. É mais razoável perceber essa opção como natural num artista em início de carreira, ainda tateando em busca de sua própria dicção. A última faixa do disco, “Quem quiser encontrar o amor” (Carlos Lyra / Geraldo Vandré) é apontada por Napolitano (2010), ao lado de “Zelão”, como outro prenúncio da canção de protesto. Nesse caso, porém, a adesão ao temário social não é explícito; trata-se, antes, na perspectiva de Napolitano, de um rompimento com o “estado de graça” da bossa nova da primeira fase, expressando um mal-estar materializado num amor que é não mais gozado placidamente, mas fruto de luta e sofrimento.

Nos dois álbuns seguintes, ficarão mais patentes algumas características já anunciadas em “Zelão”, como o pendor narrativo, em contraposição à tendência lírica da fase inicial da bossa nova, bem como o recurso ao temário nacional-popular. Como veremos no segundo capítulo deste trabalho, essas características serão caras à canção de protesto. No disco *Um SR talento* (Elenco, 1963<sup>3</sup>), por exemplo, há canções de forte marca ficcional, narrativa, como “A fábrica”, “Barravento”, “Menino da calça branca”, “Esse mundo é meu” e “Terezinha de Jesus”. Novamente no disco seguinte, *A grande música de Sérgio Ricardo* (Philips, 1967), trazem essa marca narrativa canções como “Brincadeira de Angola”, “Zé do Encantado”, “Tema da posse”, “Zebedeu”, além de duas canções compostas para uma montagem do poema dramático “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardozo (“Abertura” e “Bichos da noite”). Não à toa, grande parte dessas canções tem relação direta com o cinema ou o teatro: do disco de 1963, “Menino da calça branca” é a canção-título do primeiro curta dirigido por Sérgio, de cuja trilha sonora também faz parte a canção “Enquanto a tristeza não vem”, incluída no mesmo disco. “Esse mundo é meu”, composta em parceria com o cineasta (e dramaturgo) Ruy Guerra, é a canção-título de primeiro longa de Sérgio, cuja trilha sonora também inclui “A fábrica”. “Barravento” é inspirada no filme homônimo de Glauber Rocha. Quanto ao disco de 1967, além das canções compostas para o drama de Cardozo, há “A praça é do povo”, do filme *Terra em transe*, de Glauber, “Tema da posse” e “A pena e o penar”, do

---

<sup>3</sup> Sempre que houver divergência na bibliografia quanto às datas (caso deste álbum, ora apontado como de 1963, ora de 1964), tomaremos como referência o *site* oficial do artista: <<https://www.sergioricardo.com/>>.

filme *A noite do espantalho*, de Sérgio. Merece menção ainda a canção “Brincadeira de Angola”, composta em parceria com o dramaturgo Chico de Assis<sup>4</sup>. Esses discos, portanto, marcam o trânsito entre várias expressões artísticas, característica da carreira de Sérgio. No que diz respeito ao temário nacional-popular, marcam esses dois discos as relações conflituosas de raça, classe e gênero: a condição precária do operário em “A fábrica”; a vida na favela em “Enquanto a tristeza não vem” e “Menino da calça branca”; o trabalho perigoso dos pequenos pescadores em “Barravento”; a opressão do negro e a escravidão em “Esse mundo é meu”, “A praça é do povo”, “Princesa Isabel” e “Brincadeira de Angola”; a pobreza e o desemprego em “Zebedeu”; a violência contra a mulher na bela “Tema da posse”.

Com *Arrebentação* (Equipe, 1971), talvez o seu álbum mais plenamente realizado, junto a *Do lago à cachoeira* (1979), Sérgio inaugura uma nova fase em sua carreira. Volta a predominar nesse disco, de forma quase absoluta, o elemento lírico. Não se trata, porém, de simples retorno à fase inicial da sua carreira. O álbum, em geral, é expressão dos impasses e limites de um artista que deseja transformar o mundo por meio de sua arte – ou, ao menos, por meio dela testemunhar da injustiça que o cerca –, mas se vê inerte diante das frustrações políticas após o golpe de 1964 e a instituição dos anos de chumbo e da censura com a edição do AI-5 em 1968. São expressões claras desse impasse canções que apresentam uma atmosfera pesada, de simbologia cifrada, que fazem alusões à impotência do artista. Predominam imagens relacionadas ao mar, tempestuoso, violento, e à rocha. São exemplos dessa expressão de impasse a canção-título (“Ai, a grande tormenta roubou/ os versos que eu tinha pra lhe dizer/ e, por mais que eu procure buscar/ palavras perdidas no ar/ vem a onda pra me impedir/ de rimar”), “Labirinto” (“Noite, noite sobre noite/ pedra, pedra sobre pedra/ labirinto, labirinto/ amor// [...]// Há uma fenda a mão se cabe/ Nossos dedos, ah!, se tocam/ Sangue quente em pedra fria/ amor // [...]// Venha, venha, venha ver/ amor/ Campo verde... campo verde...”) e “Canto do amor armado” (“Mas só trago o amargo rumor/ que o asfalto rumorejou/ Só trago a foto da flor/ que o beija-flor recusou/ E a terra em canto minguante/ refrão de guerra crescente/ Armado eu vim só de amor”). As referências ao temário nacional-popular e o aspecto narrativo, caros à canção de protesto, praticamente sumiram. Se há referências mais diretas ao contexto político, elas se atêm ao contexto internacional (“Conversação de paz”, “Bezerro de ouro”). Em termos musicais, porém, o elemento nacional-popular

---

<sup>4</sup> Comentamos a canção no segundo capítulo deste trabalho (seção 2.3.4).

continua bem presente, com o recurso a instrumentação e ritmos nordestinos. Começam a aparecer também, na canção “Bezerro de ouro”, conforme bem apontado por Gomes (2018), elementos sonoros da canção engajada latino-americana, ligada a nomes como Mercedes Sosa na Argentina, Daniel Viglietti no Uruguai e Violeta Parra no Chile. A única canção de caráter narrativo é “Juliana rainha do mar”, herdeira das canções praieiras de Dorival Caymmi, como já fora o caso de “Barravento”. Continua presente o diálogo com a produção cinematográfica de Sérgio, com a canção “Mundo velho sem porteira”, de seu filme *Juliana do amor perdido*, de 1968. O disco termina com uma regravação de “Ausência de você”, inaugurando uma tendência que estará presente em todos os discos do cancionista a partir de então: a de revisitar o seu próprio repertório.

*Sérgio Ricardo* (Continental, 1973<sup>5</sup>), dá continuidade a algumas das características do álbum anterior, notadamente a aproximação à canção engajada latino-americana, dessa vez mais clara em “Canto americano”, inteiramente cantada em espanhol, e em “Semente”, que traz o verso “Verde que te quiero verde”. Se há continuidade, porém, há também desenvolvimentos importantes em outros sentidos: enquanto no disco anterior as referências ao contexto de acirramento do cenário político brasileiro apareciam de forma cifrada, neste álbum há referências explícitas. “Calabouço” homenageia o estudante Edson Luís, assassinado pelos militares em uma manifestação no restaurante estudantil conhecido como Calabouço em 1968. “Tocaia”, por sua vez, narra o assassinato do guerrilheiro Lamarca, nomeado explicitamente na canção. A tônica do disco é a do ímpeto de resistência diante de um cenário adverso. Se o tom predominante em *Arrebentação* era soturno, de um canto em voz mais baixa, este é um disco de desafio, cantado a plenos pulmões. Desconsiderando a música de *Deus e o diabo na terra do sol*, este é certamente o disco mais agressivo, enérgico, da carreira de Sérgio. A já citada “Calabouço”, com seu bordão “Cala a boca, moço”, faz referência não só à repressão da ditadura, que violentamente “cala o peito” daqueles que a ela resistem, como também à censura, que procura “calar o beijo” dos artistas, que, no entanto, resistem. A ideia de resistência aparece também em duas canções que lançam mão da figura da semente como símile para o canto e a poesia que insistem diante do cenário adverso, em que pouca coisa brota: em “Semente” (“Cada verso é uma semente/ no deserto de meu peito/ mas se do ventre do verde/ não verdece algum rebento/ [...] / na relação dos desertos/ eu cravo a minha insistência”) e em “Sina de Lampião” (“[...] meu canto/ que levou nova

---

<sup>5</sup> O disco é também conhecido como *Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo*, devido ao texto que aparece na capa.

semente/ deu raiz em muita gente”). De todos os discos de Sérgio esse é o de sonoridade mais nordestina, em termos dos ritmos, da instrumentação e da impostação do canto, tributários certamente da experiência de Sérgio com a música do já referido filme de Glauber, de que, aliás, há a regravação da canção “Antônio das Mortes” neste disco. Um elemento que também se faz mais presente é o humor, na interpretação e nas letras de “Deus de barro”, “Sina de Lampião” e “Vou renovar”<sup>6</sup>.

*Sérgio Ricardo / MPB Espetacular* (RCA, 1975) é o disco até então de tendência mais fortemente retrospectiva. Há a regravação de três canções do primeiro disco: “Zelão”, “Bouquet de Isabel” e “Ausência de você”, esta última já revisitada em *Arrebentação*; além de quatro canções do filme *A noite do espantalho*, lançadas em disco no ano anterior, com a interpretação de artistas que participaram do filme, como Alceu Valença e Geraldo Azevedo, além do próprio Sérgio (uma das canções, inclusive, “A pena e o penar”, já havia sido gravada no disco de 1967). Além dessas regravações, há um trecho da adaptação do livro *Flicts*, de Ziraldo, que seria gravada na íntegra em 1980. Há apenas três canções inéditas: “Dulce negra”, “1984” e “Cacumbu”, razão pela qual consideramos este um disco menor na carreira de Sérgio.

O álbum seguinte, *Do lago à cachoeira* (Continental, 1979), é aquele em que mais predomina o ritmo e o instrumental do samba, além do universo simbólico a ele associado: o morro, o malandro (“Vidigal”, “Sexta-feira treze”). O tema predominante do disco é o da coletividade, e do indivíduo que nela se integra para lutar contra a realidade de injustiça. Perpassa o disco, certamente, a experiência recente de Sérgio na Associação de Moradores do Vidigal, que, em 1978, conseguiu reverter uma ordem coletiva de despejo e demolição de barracos, para a construção de hotéis de luxo, experiência que mais tarde Sérgio narraria no drama *Bandeira de retalhos*, adaptado para o cinema, em filme homônimo, também dirigido pelo artista em 2018.

A primeira canção do álbum, “Vidigal”, alude claramente a essa experiência (“No Vidigal tem uma turminha de bamba/ que não esquentam com as ameaças do rei/ Se vem o mal/ toda a favela se levanta/ seja lá quem for se espanta/ se vem tirar chinfra de lei// [...] Não se brinca com o poder/ que o poder do povo é bem maior”). Novamente, como nos discos anteriores, há a recorrência de um símbolo: se em *Arrebentação*

---

<sup>6</sup> Podemos considerar que um certo humor já estava presente na obra de Sérgio desde o início, mas era um humor mais ingênuo, típico da primeira fase da bossa nova, como em “Pernas”, do primeiro disco, e “Minha vizinha”, do terceiro. Há também aparições eventuais do humor já na produção dos anos 1970, como em “Lance de dados”, de *Arrebentação*. Mas nos parece que é no disco de 1973 que o humor se faz tanto mais presente quanto mais incisivo.

predominavam referências ao mar tempestuoso e à pedra, e, no disco de 1973, à terra estéril e à semente insistente que brota contrariando as expectativas, aqui predomina a imagem das águas fluviais, tomadas como símile da coletividade e do fluxo histórico, em que se integra o indivíduo. São exemplos claros dessa tendência as canções “Do lago à cachoeira” (“Sei que é difícil mudar/ quando o rumo é o de nossa vida/ [...] / Brotou em minhas mãos/ fonte nascente e se avolumou/ [...] / Virei o rio que rompe a barragem/ que sai lambendo a terra/ a mata, o leito, a margem/ Só sei que lá fui eu/ do lago à cachoeira”) e “Contra a maré” (“Quem vai pro fundo/ tem é que agitar o braço/ tem é que apertar o passo/ tem é que remar contra a maré”).

Predomina o elemento lírico, mas, ao contrário dos discos do início da carreira, aqui se trata de um lirismo integrado à vida civil, de um eu lírico que se enxerga como parte de uma coletividade que luta por um objetivo comum. Cabe ressaltar que o período histórico em que o álbum se insere está enquadrado pela abertura política do regime militar e pela eclosão de grandes movimentos coletivos, como o das greves operárias no ABC Paulista, em que começa a se vislumbrar uma possibilidade mais concreta de recuperação da democracia, contexto em que se insere, claro, a experiência do próprio compositor no Vidigal.

Vale destacar ainda duas canções deste mesmo disco que fazem referência ao contexto político: a primeira, “Toada de ternura”, é adaptação do poema homônimo de Thiago de Mello, escrito em seu exílio no Chile, em 1964, e publicado no livro *Faz escuro mas eu canto* (MELLO, 1966, p. 69-70). A canção/poema traz a voz de um eu lírico que anuncia ao seu “companheiro menino/ [...] um reino que vai se erguer/ de claridão e alegria”; afirma que esse reino “estava perto”, mas “de repente ficou longe”, em alusão às esperanças nutridas pela aliança nacional-reformista derrotada pelo golpe de 1964. Nesse cenário, o eu lírico convoca o companheiro a continuar com ele remando (novamente o elemento aquático) em direção a esse reino, que está agora mais distante, mas não inalcançável. Outra canção que alude claramente ao contexto político é “Tarja cravada”, que faz referências, como em “Calabouço”, ao duplo silenciamento imposto pelo regime militar, via tortura e censura. A canção fala de uma “frase otimista” (em referência à bandeira brasileira) que é substituída por uma “tarja preta”; há ainda “sobre o losango um carimbo/ de tanta morte cravada”, em clara alusão à censura e à violência do regime. Fecha o disco a canção “Ponto de partida”, na mesma gravação que fora lançada em 1977, no compacto duplo com as canções da peça homônima de Guarnieri.

Como veremos em nossa análise dessa canção no terceiro capítulo, há também referências inequívocas ao contexto político.

Os dois últimos discos lançados até agora pelo artista estabelecem uma nova fase de sua carreira, agora marcada pela abordagem retrospectiva – a qual já se fazia notar, aliás, no álbum de 1975. O primeiro deles, *Quando menos se espera* (Niterói Discos, 2001), foi lançado vinte e dois anos depois do disco anterior (dezesseis, se considerarmos *Estória de João-Joana*, disco atípico, como dissemos, por não conter propriamente canções). Apesar de trazer seis canções inéditas, é um álbum retrospectivo por uma série de motivos: primeiro, pela quantidade elevada de regravações – ou revisitações ao repertório de Sérgio. São propriamente três regravações: “Calabouço”, de 1973, “O nosso olhar”, de 1960, já regravada em 1979, e “Zelão”, de 1960, também regravada em 1975; a quarta revisitação fica por conta de “Beto bom de bola”, que, apesar de ainda não gravada, foi a canção pivô do já aludido episódio da quebra do violão em 1967, pelo qual o cantor ficou tão marcado. O segundo aspecto que dá ao disco um caráter retrospectivo é o fato de a voz de Sérgio já demonstrar limitações de alcance melódico, por conta da idade do cantor (então com 69 anos). Somam-se a isso a participação expressiva de suas duas filhas, Adriana e Marina Lutfi, nos vocais e a sonoridade bossanovista dos arranjos, remetendo fortemente ao início de carreira. Todas essas características emprestam ao disco uma atmosfera de um artista em fim de carreira, olhando para trás e revisitando o seu repertório. O arranjo e a interpretação das canções demonstram uma tentativa de dar a elas um aspecto mais sóbrio, limpo. O caráter retrospectivo é ainda mais evidente no disco seguinte, *Ponto de partida* (Biscoito Fino, 2008). Das doze faixas, há apenas duas canções inéditas: “Palmares” e “Maria do Tambá”. As demais canções são regravações de cinco dos álbuns anteriores, além de um *pot-pourri* das canções mais célebres de *Deus e diabo na terra do sol* (“Antônio das Mortes”, “Corisco” e “O sertão vai virar mar”). Se não contarmos o álbum anterior, já retrospectivo, e *Depois do amor*, disco exclusivamente de intérprete de canções de outros compositores, ficam de fora da retrospectiva apenas dois dos discos anteriores de Sérgio, *A grande música de Sérgio Ricardo* (1967) e *Arrebentação* (1971). Às filhas presentes em *Quando menos se espera*, soma-se o caçula de Sérgio, João Gurgel, na voz e no violão.

Feita nossa exposição de motivos e essa introdução sumária à discografia de Sérgio Ricardo, passemos aos princípios metodológicos e à estrutura do trabalho.

Partimos dos pressupostos críticos de Antonio Candido (1967; 2000) e Lukács (1966), compreendendo a obra artística não como objeto plenamente autônomo e desconectado da experiência social, mas como forma privilegiada de captação de contradições históricas e de compreensão da realidade. Pretendemos, com o nosso trabalho, contribuir para a elucidação crítica da obra cancional de Sérgio Ricardo e da canção de protesto, em sua interação dinâmica e sistêmica com a tradição cancional brasileira e com o seu contexto de produção. Para isso, o trabalho apresenta a seguinte estrutura:

No **primeiro capítulo**, discutimos alguns dos pressupostos que nos guiam em nossa abordagem da canção, como balizas da maneira com que nos aproximamos de nosso objeto de estudo. O capítulo se subdivide em duas seções. Na primeira, trataremos das especificidades da linguagem cancional, recuperando autores como Tatit (1986; 2002; 2008) e Tagg (2015), que buscaram demarcar os recursos expressivos próprios a essa linguagem, estabelecendo ferramentas metodológicas específicas para a análise crítica da canção. Discutimos ainda nesta seção alguns dos principais pontos de contato e de afastamento da canção em relação à literatura escrita.

Na segunda seção, visando a um salto interpretativo em relação à abordagem semiológica da primeira parte, retomaremos autores que, de alguma forma, buscaram compreender a canção brasileira como síntese do processo histórico nacional: Sodré (1998), Sandroni (2001), Mammì (2017b) e Garcia (1999). Nesse passo, interessa-nos compreender o quanto a conformação da canção brasileira capta e incorpora, em sua própria fatura estética, as tensões, contradições e impasses da experiência nacional. Focaremos, nesta seção, o processo de formação do samba e da bossa nova, períodos que precedem aquele que nos interessa mais diretamente: a canção de protesto. Esse enfoque se justifica por dois motivos: em primeiro lugar, pela centralidade desses dois momentos na gênese da canção brasileira e da canção de protesto em particular; em segundo lugar, por nos parecer que os autores que melhor abordaram a canção por esse viés se dedicaram, não à toa, justamente a esses períodos decisivos.

No **segundo capítulo**, propomos uma aproximação crítica à canção de protesto, à luz dos princípios críticos e metodológicos que desenvolvemos no primeiro capítulo. Antes, porém, fazemos uma breve discussão teórica, na primeira seção do capítulo, sobre os dilemas próprios da arte engajada em sentido mais amplo, nas tensões entre estética e política, partindo de Sartre (2004), Adorno (1975) e Lukács (1968; 1981).

A partir daí, examinamos, na segunda seção deste capítulo, a gênese do que se convencionou chamar canção de protesto, entendida como um desdobramento da bossa nova sob o influxo de experiências artístico-políticas, como a do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE). Contrapondo a canção de protesto ao tropicalismo, investigamos em que medida essas correntes artísticas, em seus embates estéticos, políticos e mercadológicos, são expressões distintas de um processo histórico de desencanto com a aliança nacional-popular que vigorava entre as camadas brasileiras progressistas, diante das frustrações de um projeto reformista vigente na passagem da década de 1950 para a de 1960, abortado com o golpe de 1964. Nessa leitura, guiamo-nos, em especial, pelos estudos de Napolitano (2010) e Schwarz (2008; 2012).

Visando a pôr à prova um certo consenso crítico que percebe na experiência cepecista e, por extensão, na canção de protesto, uma prática artística de pouco interesse para os dias de hoje, esboçamos, na terceira seção, uma síntese de algumas das principais linhas de força daquela corrente, investigando o que ela apresenta de continuidade e ruptura com a tradição cancional brasileira. Para isso, faremos uma leitura bem breve de quatro canções que nos parecem representativas desse momento: duas de Sérgio Ricardo (“Zelão”, de 1960, e “Brincadeira de Angola”, de 1967, esta última composta em parceria com Chico de Assis) e duas de outros compositores representativos da canção de protesto (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, com “Maria Moita”, de 1964, e Sidney Miller, com “A estrada e o violeiro”, de 1967).

Por fim, no **último capítulo**, fazemos uma análise crítica de duas das canções compostas por Sérgio Ricardo para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. Embora se trate de uma obra de 1976 (lançada em disco em 1977), ano posterior ao período mais diretamente associado ao da canção de protesto, cremos que essa parceria entre Sérgio Ricardo e Guarnieri oferece um ponto de vista privilegiado de um desdobramento importante da arte política florescida nos anos 1960, tanto na canção quanto no teatro brasileiros. A principal hipótese que guia nossa leitura das canções é que elas nos ajudam não só a compreender o momento histórico enquadrado pela peça, os anos de chumbo pós-AI-5, como, em sua fatura estética, revelam contradições mais profundas do processo histórico brasileiro, sendo, portanto, testemunho também de questões muito vivas de nosso presente histórico.



## **CAPÍTULO 1 – *Não importa, são bonitas as canções: uma palavra sobre literatura e música, ou a síntese da canção***

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta [...] é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal.” E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente não; nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.

(Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*)

O estudo acadêmico da canção é um campo ainda em processo de consolidação, tanto no Brasil como no exterior. Por isso, ainda é preciso começar do começo: limpar o campo, preparar o terreno, estabelecer as bases a partir das quais pretendemos dar nossa modesta contribuição. Recentemente, pudemos verificar alguns indícios desse estado de coisas – do quanto estamos longe de compreender o fenômeno da canção em sua complexidade – com o belo barulho que se fez a propósito do Prêmio Nobel de literatura de 2016, concedido pela primeira vez a um cancionista, Bob Dylan, secundado, aliás, pelo Prêmio Camões recém-concedido, em 2019, a Chico Buarque. Chamou a atenção o fato de a discussão sobre a validade da premiação peculiar a Dylan – pelo menos a discussão que ocupou a maior parte do espaço midiático – ter se dado mais ou menos nos seguintes termos: “pode uma *letra* de canção ser considerada literatura?”.

Vejam, por exemplo, as seguintes declarações de Matthew Schnipper (2016), editor da *Pitchfork*, uma das mais importantes publicações *online* sobre música *pop*, em texto no qual argumenta pela inadequação da premiação:

[...] em termos oficiais, Bob Dylan venceu porque “criou novas expressões poéticas no âmbito da grande tradição cancional estadunidense”, o que é indiscutível. Mas seria essa tradição literatura? [...] [E]le é um músico, e sua relação com as palavras se dá como letrista, alguém cuja prosa existe inextricavelmente com a música. *Ler suas letras de forma chapada, dissociada do som que as conduz, é experimentar sua arte de forma reduzida.* (SCHNIPPER, 2016, não paginado, grifos nossos).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “[...] *officially speaking, Bob Dylan won because he ‘created new poetic expressions within the great American song tradition’, which is inarguable. But is that tradition literature? [...] [H]e is a musician, and his relationship with words is as a lyricist, someone whose prose exists inexorably with music. To read his lyrics flatly, without the sound delivering them, is to experience his art reduced.*” Todas as traduções que

O trecho destacado evidencia parte considerável da incompreensão generalizada quanto ao fenômeno cancional – ou mesmo literário. Afinal, por que tomar a canção como expressão literária significaria ler sua porção textual dissociada da música? A literatura reduz-se à escrita e à leitura? Ecoando Mário de Andrade (1974, p. 29), só devemos considerar literatura a expressão verbal “concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos”<sup>8</sup>?

De maneira semelhante, a recente concessão do Prêmio Camões a Chico Buarque foi anunciada pelos próprios membros do júri com algumas ressalvas, já prevendo as críticas que receberiam, prenunciadas pela polêmica do Prêmio Nobel de Dylan. O presidente do júri, o português Manuel Frias Martins, por exemplo, declarou:

*Não estamos a premiar o músico. Estamos a premiar o homem da literatura. [...] Quando falamos de Chico Buarque esquecemos muitas vezes que estamos perante um escritor de grande qualidade na poesia, um dramaturgo de grande qualidade e, sobretudo, um romancista de grande qualidade*<sup>9</sup>.

Outro membro do júri, o brasileiro Antonio Cícero, afirmou: “Evidente que esse prêmio é um reconhecimento pela poesia dele nas letras de música, que também são literárias, não só pelos livros. São poemas. Grandes poemas”<sup>10</sup>. Mais uma vez, percebemos o desconforto em aproximar a canção da literatura, tendo sido necessário, no caso de Chico, recorrer ao seu expediente de romancista como instância de legitimação do prêmio, ou ainda à equiparação das letras de canção à categoria de poemas. Não queremos com isso dizer que a produção livresca de Chico não seja de grande relevância, muito pelo contrário. É sintomático, porém, que uma premiação que, é claro, reflete mais diretamente a produção cancional do agraciado – muito mais central, em termos sistêmicos, que a sua produção em livro – precise ser tão cercada de ressalvas como essas.

---

vierem acompanhadas do texto original em nota de rodapé foram realizadas por mim, em parceria com Lia A. Miranda de Lima. As demais são traduções publicadas, cujos tradutores estão indicados, sempre que identificáveis, nas referências bibliográficas ao fim do trabalho.

<sup>8</sup> A expressão, a propósito, é retomada do “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*, em que o autor afirma: “Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se.” (ANDRADE, 2013, não paginado).

<sup>9</sup> MARTINS *apud* LUCAS, Isabel. Chico Buarque, um Prêmio Camões com mensagem artística e política. *Público*. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2019/05/21/culturaipilon/noticia/chico-buarque-premio-camoes-2019-1873609>>. Acesso em: 23 mai. 2019. Grifos nossos.

<sup>10</sup> CÍCERO *apud* MEIRELES, Maurício. Chico Buarque é o novo ganhador do Prêmio Camões de literatura. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/chico-buarque-e-o-novo-ganhador-do-premio-camoes.shtml>>. Acesso em: 23 mai. 2019. Grifos nossos.

É possível supor que a confusão reinante nesse debate no nível midiático reflita, em alguma medida, a discussão também algo embaralhada no ambiente acadêmico, quanto aos pontos de contato entre literatura e canção. Neste capítulo, faremos uma breve apresentação dessa discussão, buscando compreender as especificidades da linguagem cancional, para nos acercarmos, em seguida, ao objeto de nossa pesquisa. Na primeira seção do capítulo, faremos uma breve revisão bibliográfica de autores que buscaram delimitar, de um ponto de vista mais cerradamente estético, as características próprias da linguagem cancional, a partir das quais podemos extrair alguns princípios crítico-metodológicos para a análise do objeto de nosso trabalho. Seguiremos, na segunda seção, com uma revisão bibliográfica de autores que têm estudado a formação da linguagem cancional brasileira de um ponto de vista histórico, à maneira de Antonio Candido (1967; 2000), compreendendo a conformação do objeto estético como síntese de tensões do processo histórico nacional.

### **1.1. *Desintegrados, éramos nada em conjunto: a canção como unidade formal***

A dança já não soa,  
a música deixou de ser palavra,  
o cântico se alongou do movimento.  
Orfeu, dividido, anda à procura  
dessa unidade áurea, que perdemos.

(Drummond, “Canto órfico”, em *Fazendeiro do ar*)

[...] a canção é um gênero estético com características próprias, e não um mero ponto de encontro entre música e poesia rebaixadas, como muitas vezes o pensamento acadêmico determinou.

(Luís Augusto Fischer)

Paul Zumthor (1997; 2007) é bastante crítico em relação à concepção ocidental dominante da literatura como estritamente escrita, gráfica. Ao que ele denomina ponto de vista “grafocêntrico” (ZUMTHOR, 2007, p. 12), propõe alternativamente o conceito mais abrangente de “poesia vocal”, que inclui a canção popular e que considera, na “arte da linguagem humana”, a centralidade do “suporte vocal [...] como *realizador* da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística.” (ZUMTHOR, 2007, p. 11-12, grifo no original). Mesmo na literatura escrita há traços evidentes de oralidade, indícios de trânsito entre registros, a relativizar as divisões estritas que tendemos a fazer entre as expressões escritas e orais: “O desejo da voz viva habita toda

poesia, exilada na escrita. [...] Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir.” (ZUMTHOR, 1997, p. 168-169, grifos no original).

Não faz parte do escopo deste trabalho discutir a categorização da canção como gênero literário específico, mas, em se tratando de um estudo sobre canção desenvolvido no âmbito de um programa de pós-graduação em literatura, não podemos nos furtar a uma discussão preliminar sobre a pertinência de situarmos nosso objeto de pesquisa no campo dos estudos literários. Para tanto, partiremos de uma concepção mais ampla de literatura, conforme faz Antonio Candido em *O direito à literatura*, a qual abrange “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático” (CANDIDO, 2004, p. 174) e corresponde à necessidade de fabulação intrínseca ao ser humano, conforme diversas modalidades ficcionais ou poéticas presentes em nosso cotidiano, “como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco” (CANDIDO, 2004, p. 174-175). Segundo essa perspectiva ampliada, poderia ser considerado literatura “desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2004, p. 174)<sup>11</sup>. Para fins didáticos, cumpre esclarecer que sempre que utilizamos o termo “literatura” neste trabalho, fazemos referência a essa categoria mais abrangente, enquanto para a noção restrita, “grafocêntrica”, de que fala Zumthor (2007, p. 12), utilizaremos a expressão “literatura escrita”.

Em *Poetas ou cancionistas?*, Lauro Meller (2010) questiona a pertinência de se estudar a canção tomando como pressupostos teórico-metodológicos exclusivos as ferramentas da teoria e da crítica literárias adotadas para a análise de textos escritos. Ainda que se recorra, para fins de complementação, à teoria musical, o autor argumenta que será falha qualquer análise de letra de canção que a tome como um poema, ignorando as especificidades da linguagem cancional. Apesar de defender o uso de métodos próprios para a análise da canção, que levem em conta as peculiaridades expressivas de sua linguagem, o autor parece entretanto se trair em alguns momentos de seu texto, revelando

---

<sup>11</sup> Embora nos ancoremos nessa concepção estendida de literatura conforme formulada por Candido, não podemos endossar completamente a hierarquia esboçada por ele entre formas mais primárias e formas mais complexas de literatura. Seguindo essa categorização, correríamos o risco de compreender a canção, em sua aparente e enganosa simplicidade, como uma forma literária pouco elaborada. Como veremos mais à frente, a construção formal da canção, em especial na relação inextricável entre texto e melodia, é bem mais complexa do que pode fazer parecer a mera leitura de sua camada textual. De resto, uma concepção hierarquizante como essa talvez seja natural num indivíduo de geração bem anterior à nossa, com uma formação livresca muito mais sólida que a nossa. Em nosso caso, em que a formação da sensibilidade literária passa em grande medida pela canção, é mais natural problematizar essa hierarquia. Agradeço ao Guto Leite por me chamar a atenção para essa questão no texto de Candido.

partir de uma concepção, ao nosso parecer, inadequada, que compreende a canção como um “gênero híbrido” (MELLER, 2010, p. 7). Como veremos logo adiante, a ideia de hibrididade pressupõe a reunião de elementos independentes – poesia e música – ajambrados para montar uma geringonça chamada canção. Ao questionar o julgamento que algumas análises acadêmicas fazem das canções, cobrando delas “qualidades literárias”, Meller parece incorrer nas mesmas falhas que critica. Vejamos, a esse respeito, o seguinte trecho:

Mais adiante, teremos oportunidade de demonstrar como letras com pouca ou nenhuma carga poética são, ainda assim, ótimas letras de canção (e não poemas); ou que *canções cujas letras são mediócras* (e, portanto, que nunca se sustentariam como objeto estético autônomo) são *compensadas por um bom suporte musical*. (MELLER, 2010, p. 18, grifos nossos).

Ora, avaliar separadamente a qualidade da letra e do “suporte musical” não implica ignorar as especificidades da linguagem cancional? Diga-se, aliás, que a expressão “suporte musical” é bastante problemática, uma vez que considerar a música mero “suporte” é desprezar seu papel como elemento essencial na constituição da unidade formal da canção. Só uma abordagem que distinga estritamente essas duas instâncias expressivas – letra e música – pode chegar à conclusão de que as supostas deficiências de uma delas poderiam ser compensadas pelos méritos da outra. Se tomarmos uma canção como “Bim bom”, de João Gilberto, por exemplo, faria mesmo sentido falar em deficiência formal da letra, a ser compensada pelas qualidades musicais da composição<sup>12</sup>? Os méritos estéticos da canção não estariam, antes, não na *junção* entre letra e música, mas na elaboração do objeto cancional enquanto unidade formal, que é letra e é música, é palavra e é som *ao mesmo tempo* (ou, talvez dito de uma forma melhor, é *palavra sonora*, ou ainda *palavra em estado de som*)?

Para aclararmos um pouco mais os pontos de contato e de distanciamento da canção em relação à literatura escrita, retomemos o texto de Fischer (2016), do qual extraímos uma das epígrafes que abrem esta seção do capítulo. O autor rejeita a concepção da canção como objeto híbrido, resultante da junção entre música e literatura escrita, defendendo, isso sim, a noção de canção como forma específica, que sintetiza elementos da tradição oral e da tradição letrada, o que nos parece uma concepção muito mais precisa e historicamente referenciada:

<sup>12</sup> A respeito dessa canção, cf. a análise exemplar de Walter Garcia (1999), cujo estudo comentaremos mais à frente, na segunda seção deste capítulo.

A canção tem simultaneamente dimensões eruditas (de tradição escolar, letrada, ocidental) e populares (de tradição oral, de matriz ibérica, africana e americana); ela faz mediações entre os dois polos, sintetiza esteticamente materiais de ambas as ascendências. Sendo síntese, ao mesmo que enseja e até impõe uma fruição segundo seu modo particular de ser – ela não é uma mera justaposição de duas matrizes, mas realmente uma forma nova, e eu rechaço a ideia acadêmica de “hibridismo”, que enganosamente sugere haver purezas originárias –, a canção permite abordagem que retrace os elementos de que se forma. Ao longo do tempo, as forças relativas, oriundas do polo letrado e do polo oral, se alteram, se combinam, reciprocamente, num movimento que vale bem a pena conhecer. (FISCHER, 2016, p. 22).

O trecho citado antecipa algumas das questões de que trataremos na segunda seção deste capítulo, no que diz respeito às dinâmicas sociais captadas na conformação do objeto estético cancional. Por ora, focaremos no âmbito mais propriamente estético, no que o texto de Fischer nos auxilia a compreender a canção como linguagem específica, não como objeto híbrido resultante da mistura de duas linguagens independentes entre si e em princípio dissociadas.

Voltando a Meller (2010), aproveita-se das contribuições do autor o panorama teórico de estudiosos que se acercaram da linguagem cancional buscando compreendê-la em suas singularidades. Retomaremos aqui essa revisão de literatura, a fim de assentarmos as bases do que é próprio à canção como linguagem, examinando as aproximações e distanciamentos em relação à literatura escrita.

Simon Frith, musicólogo britânico apontado por Meller (2010) como um dos grandes precursores do estudo acadêmico sobre as especificidades da canção, chama atenção para o fato de que ela se estrutura basicamente em torno de “palavras em performance” (FRITH, 1998, p. 158). O autor critica a abordagem acadêmica da canção que predominou no universo anglófono nas décadas de 1950 e 1960, baseada numa investigação sociológica dos temas e conteúdos predominantes nas letras de canções de sucesso (FRITH, 2007). Já no que diz respeito à década de 1970, Frith (1998) sinaliza o fenômeno da publicação em livro de uma série de antologias de “poesia rock”, privilegiando compositores como Donovan, Leonard Cohen, Bob Dylan, Bruce Springsteen, Joni Mitchell e os Beatles, cujas obras são dotadas de traços que as aproximam mais claramente das características que tendemos a atribuir à poesia escrita. Nesta segunda abordagem, conforme Frith, tratar a canção de maneira séria significaria tomar a letra de canção como poesia escrita. Para o autor, ambas as perspectivas são falhas precisamente por ignorarem a especificidade do caráter sonoro da canção. Nesse sentido, Frith (1998), como Zumthor, aproxima a linguagem cancional da literatura oral:

Boas letras de canção não são bons poemas, porque não precisam ser [...]. A performance [...] é um aspecto necessário a sua propriedade “poética”. A poesia oral não precisa dos mecanismos de que a poesia escrita deve lançar mão para prender a atenção do leitor; esta tarefa cabe ao próprio poeta, como *performador*.

Faltam às boas letras, portanto, por definição, os elementos que determinam a boa poesia lírica. Tire-as de seu contexto performático e elas parecerão não ter quaisquer propriedades musicais ou então tê-las tão óbvias a ponto de se tornarem ingênuas. (FRITH, 1998, p. 181-182, grifo no original).<sup>13</sup>

Embora concordemos com o autor no que diz respeito à necessidade de se adotarem critérios diversos para se julgar a qualidade de um poema ou de uma canção, não nos é possível endossar a generalização de que boas letras de canção não serão jamais bons poemas. No caso anglófono, o próprio rol de compositores citados pelo autor, no que diz respeito às antologias de letras de rock publicadas em livro na década de 1970, é um indício de que, de fato, há letras de canção que em alguma medida se sustentam como objeto de leitura. No caso brasileiro, os exemplos mais evidentes dessa questão são os de Chico Buarque e Caetano Veloso – compositores, aliás, cujas letras foram também publicadas em livro<sup>14</sup> –, mas podemos citar, além deles, o caso emblemático de Walter Franco, cujas canções dialogam muito interessantemente com a poesia concreta, em seus dois primeiros álbuns, *Ou não*, de 1973, e *Revolver*, de 1975.

O que nos importa ressaltar, porém, é que, se a tradição livresca cumpre um papel importante na formação da canção, tanto no caso anglófono quanto no brasileiro, ela é apenas um dos elementos constituintes da canção. Uma abordagem crítica que pretenda tomar a canção em sua integridade estética não deve se ater à letra como critério único de análise.

Para Frith, uma possível explicação para a força social da canção e para a sua eficácia – para usar um termo caro a Luiz Tatit (1986), que comentaremos logo em seguida – estaria na centralidade da voz que canta, sendo esse um possível ponto de partida para a adoção de critérios de análise crítica da canção:

---

<sup>13</sup> “Good song lyrics are not good poems because they don't need to be [...]. The performance [...] is a necessary aspect of its ‘poetic’ quality. Oral poetry doesn't need the devices written poetry must use to hold the reader's attention; that is the job of the poet herself, as performer.

*Good lyrics by definition, then, lack the elements that make for good lyric poetry. Take them out of their performed context, and they either seem to have no musical qualities at all, or else to have such obvious ones as to be silly.”*

<sup>14</sup> BUARQUE, Chico. *Tantas palavras: todas as letras & reportagem biográfica* de Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Nas canções, as palavras são o signo de uma voz. Uma canção é sempre uma performance, e as palavras de uma canção são sempre emitidas em voz alta e ouvidas na inflexão de alguém. As canções assemelham-se mais a uma peça de teatro que a um poema; as palavras da canção operam como fala e atos de fala, carregando significado não apenas semanticamente, mas também como estruturas de som que são signos diretos de emoção e marcas de caráter. Cantores empregam recursos não verbais, além dos verbais, a fim de convencer – ênfases, suspiros, hesitações, mudanças de tom; a letra envolve apelos, expressões de escárnio e ordens, bem como assertivas, mensagens e histórias [...]. Não é apenas o que cantam, mas a maneira como cantam que determina o que os cantores representam para nós e como nos situamos, como público, em relação a eles. (FRITH, 2007, p. 229).<sup>15</sup>

O pensamento de Frith a respeito das especificidades da linguagem cancional em contraponto à poesia escrita, apesar de pertinente, revela seus limites ao aproximar demasiadamente a canção da poesia oral, à maneira de Zumthor (1997; 2007). Em ambos, ainda que partindo de pontos diferentes, não há uma diferenciação clara entre os elementos constitutivos da canção e da literatura oral – definição necessária no momento de elegermos o que levar em conta na análise crítica de uma canção. Essa indiferenciação é sintoma, ao menos no caso de Zumthor, de uma perspectiva um tanto a-histórica do fenômeno cancional, compreendido como mera continuidade e extensão da expressão oral, ignorando-se em larga medida as peculiaridades históricas de seu processo de conformação.

No caso específico da canção brasileira, nosso objeto de estudo, é preciso considerar o influxo fundamental da literatura escrita – e da poesia em particular – na formação da canção como gênero moderno. Nesse sentido, Fischer (2016, p. 22), dando continuidade a seu argumento de que a canção é ponto privilegiado de condensação de elementos das culturas oral e letrada, fala de “dois momentos fortes de aporte letrado, culto, na vida da canção popular [...]: um nos anos 30, a geração de Noel Rosa e Ary Barroso (a Era de Ouro do Rádio), e outro nos anos 60 (com a Bossa Nova, a MPB, a Tropicália”.<sup>16</sup> Para se compreender o fenômeno cancional no Brasil, é preciso considerar ainda a centralidade da canção como núcleo primordial de experiência literária da maior

---

<sup>15</sup> “*In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories [...]. It's not just what they sing, but the way they sing it that determines what a singer means to us and how we are placed, as an audience, in relationship to them.*”

<sup>16</sup> A respeito ainda das relações de trânsito e influência mútua entre canção e poesia escrita, cf. os ensaios pioneiros de Britto (2009) e Sant’Anna (2004), publicados pela primeira vez em 1966 e 1976, respectivamente.



parte da população, num país com altíssimo índice de analfabetismo, em que muito pouco se lê (cabe ressaltar que não vai aqui, embora assim possa parecer numa leitura mais apressada, nenhum juízo de valor quanto à validade de ser a canção objeto privilegiado de experiência literária, até porque ela é central também na experiência literária do autor deste trabalho). Vejamos o que diz Fischer a respeito:

A canção é o veículo, há 50 anos pelo menos, da iniciação estética do brasileiro em geral – a canção, e não a literatura [escrita] ou outra modalidade artística educada em modelo europeu. Namoramos, sofremos, celebramos, vivemos com a canção. Podemos acrescentar, especificando: de iniciação lírica. Com a telenovela, o carnaval (em sentido genérico, dos desfiles de escolas, da presença em tevês, do patrimônio do samba, da cultura cotidiana ligada a ele) e outras festas populares (frevo, bumba-meu-boi, etc.) e pouca coisa mais, a canção dá forma à sensibilidade do brasileiro. (FISCHER, 2016, p. 20).

Mas, novamente, talvez estejamos nos adiantando. Como dissemos, trataremos das relações entre linguagem cancional e dinâmica social na segunda seção deste capítulo. Retomemos, portanto, o foco estético desta seção. De qualquer maneira, considerar o processo histórico de constituição da forma cancional é essencial para se compreender suas peculiaridades estéticas. Os influxos literários presentes na formação da canção, por exemplo, dão-nos algumas pistas para uma discussão sobre a validade de se utilizar ferramentas ligadas à literatura escrita para a análise crítica da canção. Ajuda-nos, em suma, a entender por que tomar a letra de uma canção como poema pode sim fazer algum sentido, mas pode também ensejar uma análise crítica menos relevante, que considerará apenas um dos aspectos centrais daquela forma estética. Para citar novamente os casos de compositores cujas obras se aproximam mais claramente da poesia escrita, como Chico Buarque e Caetano Veloso, uma abordagem que se restrinja à análise de letras de canção como se poemas fossem pode ter alguma pertinência; debruçarmo-nos, porém, sobre obras cancionais sem uma relação tão marcada com a poesia escrita – como cremos ser o caso de Sérgio Ricardo por exemplo, objeto de nosso trabalho – exige ferramentas específicas. Como demonstraremos nos capítulos seguintes a partir dessas ferramentas, a obra de Sérgio e uma parte importante da canção de protesto são dotadas de grande potência estética, embora possam parecer, em uma leitura rasa, pouco literárias (caso se adotem exclusivamente os parâmetros de análise próprios da poesia escrita).

Voltando a Frith, o autor chega a esboçar alguns parâmetros próprios para a análise da canção, mas sem aprofundá-los, quando fala que um dos desafios primordiais

de se compor uma canção diz respeito à necessidade de se conjugarem dois princípios distintos de organização sonora e rítmica – o da prosódia e o da música:

O ritmo da fala, o modo como um padrão de acentuação é determinado pela sintaxe, não é necessariamente adequado ao ritmo da música, que segue suas próprias regras estruturais. Semelhantemente, o som da palavra que é semanticamente necessária (para tornar uma assertiva significante) pode não ser o som da palavra desejável musicalmente, a fim de tornar atraente a assertiva musical. (FRITH, 1998, p. 173).<sup>17</sup>

No Brasil, o teórico que melhor desenvolveu um pensamento sistemático sobre a especificidade da linguagem cancional foi Luiz Tatit (1986; 2002; 2008), autor cuja produção acadêmica é complementar a – e indissociável de – seu próprio ofício de cancionista, tanto em colaboração com o Grupo Rumo quanto em carreira solo. Para Tatit (1986), há, de acordo com a conformação histórica da canção brasileira e da experiência social que se formou em torno dela, um “núcleo de sentido” (TATIT, 1986, p. 1) a partir do qual é possível identificar uma canção como tal: esse núcleo residiria na relação entre letra e melodia.

Partindo da semiótica, sua área de estudos, Tatit (1986), em seu trabalho inaugural *A canção: eficácia e encanto*, em que lança as bases de uma valiosa ferramenta metodológica específica para a análise crítica desse objeto, propõe-se a investigar o que determina a eficácia da canção. A noção de “eficácia”, como o próprio autor adverte, não guarda aqui nenhuma relação com a acepção mercadológica do termo, sendo antes tomada da semiologia para indicar “o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário” (TATIT, 1986, p. 3). Para o autor, essa eficácia “depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu [da canção] componente melódico e seu componente linguístico”, devendo o cancionista lançar mão de três principais “processos de persuasão” para que seja bem sucedida a comunicação entre quem canta e quem ouve: os processos de “figurativização”, de “passionalização” e de “tematização” (TATIT, 1986, p. 3-4), conforme os nomeia o autor, os quais comentaremos brevemente a seguir. É importante ressaltar, porém, que essas três estratégias não demarcam gêneros cancionais em si; trata-se de processos de configuração formal e de construção de sentido

---

<sup>17</sup> “The rhythm of speech, the way in which a stress pattern is determined by syntax, is not necessarily appropriate to the rhythm of music, which follows its own structural rules. Similarly, the sound of the word that is necessary semantically (to make a statement meaningful) may not be the sound of the word that is desirable musically, to make the musical statement attractive.”

que em geral atuam simultaneamente em uma mesma canção, notando-se em alguns casos a predominância de um ou dois deles.

Para Tatit, há, na melodia de toda canção, uma “raiz entoativa”, a partir da qual o cancionista compõe sua melodia levando em consideração as inflexões melódicas próprias à fala cotidiana. A *figurativização*, primeiro processo persuasivo descrito pelo autor, estrutura-se por meio de uma série de estratégias de que o cancionista lança mão para tornar patente a aproximação com a fala cotidiana. Esse processo persuasivo tem como cerne convencer o ouvinte de que a “situação locutiva” criada pela canção é não só possível, como está acontecendo naquele mesmo momento em que se ouve a canção:

Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia. No momento em que a voz começa a flexionar o texto em uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entoação.

[...] [A figurativização] se verifica através da impressão de que, não só a situação relatada é possível (parece “realidade”), como está sendo vivida no exato momento em que a canção se desenrola. (TATIT, 1986, p. 7; 9).

Tatit contrapõe, porém, os “fragmentos melódicos sem ordenação definida” da fala cotidiana às reincidências próprias da melodia cancional. Enquanto a fala se ordena principalmente pela sintaxe, tendo as inflexões entoativas, nesse caso, função de ênfase, na canção a melodia é princípio organizativo primordial (TATIT, 1986, p. 6-7). Enquanto em algumas canções ou gêneros cancionais a simulação da fala é explícita, como no caso do samba de breque ou do rap, por exemplo, na maior parte dos casos ela se dá, em especial, pelo “tonema”:

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. (TATIT, 2002, p. 21-22).

Assim, enquanto a terminação descendente de uma frase melódica tende a dar ao trecho cantado, como na fala, um sentido asseverativo, conclusivo, as terminações ascendente e suspensiva tendem à interrogação e à inconclusividade. Para melhor visualização do desenho melódico das canções para os não especialistas, Tatit propõe um gráfico, espécie de partitura supersimplificada, com foco exclusivo na relação entre letra

e melodia, atribuindo a cada sílaba cantada uma posição relativa à nota musical que lhe corresponde.

O próprio autor reconhece as limitações de sua representação gráfica, que não reproduz, por exemplo, as durações ou a harmonia da canção. Defende, no entanto, que ela tem a vantagem de reproduzir visualmente a relação nuclear da canção, entre letra e melodia, permitindo um fácil e rápido entendimento pelo leitor, em especial aquele não familiarizado com o aspecto técnico da linguagem musical.

Além da adequação entre texto e melodia, Tatit elenca ainda outros recursos de figurativização, como o da estruturação da canção em diálogo (como “Amigo é pra essas coisas”, de Aldir Blanc e Sílvio Silva Júnior, ou “Tereza da praia”, de Tom Jobim e Billy Blanco) ou a utilização de dêiticos, “elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução” (TATIT, 1986, p. 15), como vocativos, imperativos, interjeições e expressões indicativas de espaço, tempo e gestual (*aqui, ali, em frente, do lado, agora, hoje, este, aquele, assim, deste tamanho*).

O segundo processo persuasivo descrito por Tatit é o da *passionalização*. Se o foco da persuasão figurativa, como dissemos, é o de tornar presente a “situação locutiva” da canção, a persuasão passional visa a empatia do ouvinte face ao estado emocional expresso pelo “interlocutor” (expressão que, na terminologia de Tatit, corresponderia, grosso modo, ao eu lírico da poesia). Nas canções em que predomina a passionalização, busca-se cativar o ouvinte “para uma cumplicidade emocional” com o interlocutor, estratégia cujo sucesso será determinado pela compatibilidade entre texto e melodia (TATIT, 1986, p. 26).

Há sempre nessas canções um “centro de tensão emocional”, que pressupõe uma narrativa anterior, causa do desequilíbrio emocional entre dois sujeitos, seja pela conjunção (por exemplo, a narrativa de um casamento infeliz), seja pela disjunção (por exemplo, a separação forçada entre dois amantes), situação a partir da qual há um desejo de se retomar o equilíbrio perdido (TATIT, 1986, p. 26-28). Assim, “[p]elo texto, [o interlocutor] transmite sua posição no quadro narrativo e, pela melodia, sua emoção por ocupar esta determinada posição” (TATIT, 1986, p. 26). A melodia, em especial nos “tonemas”, colabora com o texto para marcar os momentos de tensão (motivos melódicos de ascendência e permanência no mesmo tom) e distensão (motivos melódicos de descendência). A persuasão passional, dessa forma, estrutura-se basicamente nesse jogo de alternância entre motivos melódicos ascendentes e descendentes, próprio também da fala, em que, por exemplo, a elevação de tom da interrogação demanda a sonoridade

asseverativa da resposta. Nas canções predominantemente passionais, no entanto, os movimentos de tensão e repouso estão a serviço da expressão dos estados passionais de insatisfação e satisfação do interlocutor.

O terceiro e último processo persuasivo descrito por Tatit é o da *tematização*, baseado na reiteração de temas melódicos. Nesse caso, há maior independência da melodia, que pode se afastar com liberdade das entoações da fala. Em geral, as letras das canções de características predominantemente tematizantes têm como objeto a exaltação de algo (por exemplo, o próprio gênero cancional, caso de “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ou “O samba da minha terra”, de Dorival Caymmi; a mulher, caso de “Mulata assanhada”, de Atilaf Alves, ou “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; o país, caso de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, e todo o gênero do samba-exaltação dela tributário). Em todos os casos citados, alia-se ao poder sedutor da reiteração melódica o texto que se constrói por elogios aos atributos do objeto exaltado. Dessa forma, o processo persuasivo da tematização é um recurso por meio do qual o cantor visa reproduzir no ouvinte, pela melodia, o encantamento que o objeto exaltado produz no interlocutor / eu lírico.

Feita essa descrição mais ou menos sumária da metodologia de Tatit, detalharemos melhor alguns de seus princípios mais à frente, no terceiro capítulo, à medida que forem sendo mobilizadas as ferramentas necessárias à análise crítica das canções de nosso *corpus*. Por ora, importa reter que, para o autor – embora haja uma série de outros recursos expressivos caros ao cancionista, como a harmonia, o arranjo instrumental, a interpretação vocal –, há um núcleo essencial de sentido na canção brasileira, que reside na relação entre letra e melodia, núcleo esse construído historicamente, desde os primeiros registros fonográficos no início do século XX, e consolidado com a bossa nova e a geração de cancionistas dos anos 1960. Trataremos um pouco desse processo histórico mais à frente, na segunda seção deste capítulo e no capítulo seguinte.

Partindo também da semiótica, o musicólogo britânico Philip Tagg (2015) propõe uma metodologia mais abrangente de análise, que considera o máximo possível de instâncias expressivas da canção. O autor propõe, para tanto, que o crítico elabore uma lista elencando todos os elementos expressivos possíveis de seu objeto de análise, das mais diversas naturezas, como aspectos de duração e tempo, aspectos melódicos, harmônicos, timbrísticos, aspectos de dinâmica sonora, aspectos próprios ao registro fonográfico e à mixagem (como compressão, distorção, *delay*). A partir daí, o crítico deve

identificar os “musemas” da canção analisada, termo cunhado pelo autor para designar “unidades mínimas de expressão” (TAGG, 2015, p. 9), de modo a poder hierarquizar os elementos mais significativos na canção analisada. Mais que precisar o significado do termo “musema”, interessa-nos a preocupação de Tagg em não deixar de fora da análise, no limite das possibilidades de cada crítico, nenhum elemento importante para a construção de sentido da canção. O autor propõe, a partir daí, o método de “substituição hipotética” (TAGG, 2015, p. 7), por meio do qual o crítico alteraria alguns desses musemas para verificar possíveis efeitos de alteração no sentido geral da canção.

Embora o método de Tagg, em especial no que diz respeito à sua proposta de “substituição hipotética”, pareça-nos em alguns momentos um tanto abstrato e pouco praticável para não músicos – os quais não têm condições de reproduzir as alterações propostas nos musemas, a fim de verificar os efeitos sonoros produzidos –, seus princípios metodológicos são importantes, na medida em que nos podem servir como complementação à metodologia de Tatit, por um lado mais prática, mas, por outro, demasiadamente restrita à letra e à melodia da canção. Como dissemos, reconhecemos que Tatit tem razão ao identificar na relação entre letra e melodia um núcleo fundamental de sentido da canção. Importa-nos, contudo, recorrer a alguns princípios de Tagg para não ignorar na análise da canção recursos expressivos como harmonia, timbre, interpretação vocal, de que a metodologia de Tatit passa completamente ao largo.

Em suma, os princípios metodológicos abordados nesta seção, em especial no que diz respeito àqueles apresentados por Tatit e Tagg, nos são muito caros, por atentarem bem de perto às peculiaridades da linguagem cancional. No entanto, pela própria natureza dos estudos semióticos de que partem, essas abordagens limitam-se, em geral, ao estudo cerrado da linguagem. Interessa-nos, à maneira dos estudos literários de Antonio Candido, compreender em que medida a conformação dessa linguagem ajuda-nos a entender o mundo que nos cerca, sendo ela ao mesmo tempo fruto e interpretação das dinâmicas sociais em que se produz. Assim, examinaremos na seção seguinte alguns teóricos que abordaram a canção brasileira sob um ponto de vista histórico.

## 1.2. *Dizer o incontível: a canção como síntese do processo histórico nacional*

O poeta inventa a notícia que o jornal omite.

(Murilo Mendes, *Texto sem rumo*, 1964-1966)

Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar.

(Paulo Leminski. *Jesus A.C.*)

[...] a mimese é sempre uma forma de poiese.

(Antonio Candido, *Crítica e sociologia*)

Feitos os apontamentos da seção anterior, acerca da especificidade da linguagem cancional e de seus pontos de contato e afastamento em relação à literatura escrita – os quais nos servirão de balizas para a aproximação metodológica ao nosso objeto de estudo –, retomemos o texto de Fischer (2016) que citamos há pouco. Dizia o autor ser a canção brasileira ponto privilegiado de mediação entre os polos erudito e popular da cultura nacional. Nesse sentido, mais que simplesmente tomar a canção como objeto estético específico, que demanda ferramentas próprias de análise, interessa-nos investigar em que medida a própria conformação dessa linguagem internaliza, em termos estéticos, elementos da dinâmica histórica que a produziu.

Partimos, para tanto, da premissa de que a canção brasileira é “formativa”, nos termos, novamente, de Fischer (2016):

A canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas. (FISCHER, 2016, p. 25).

Desenvolvendo melhor o que entende pelo termo “formativo”, Fischer remete-o “a uma longa e produtiva tradição crítica e interpretativa do país” (FISCHER, 2016, p. 25), a qual, no que diz respeito à literatura, tem seu ponto de contato mais evidente em Antonio Candido (2000), mas parte de uma longa linhagem de pensadores e intérpretes do Brasil, passando por nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Celso Furtado.

Antonio Candido, em seu clássico *Formação da literatura brasileira*, afirma que, no século XIX, o papel de compreender o Brasil coube ao romance romântico, como

“verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” e “como instrumento de interpretação social” (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 9-10). Se essa tarefa passou a ser assumida, a partir dos anos 1930, por aquela série de autores do campo da economia e da sociologia elencados por Fischer (como Holanda, Freyre, Furtado), é possível aventar a hipótese de que coube à canção brasileira nos anos 1960 e 1970, em alguma medida, servir como ponto privilegiado de figuração do processo histórico deflagrado pelo golpe civil-militar de 1964, no que Manoel Bastos denominou “a experiência musical dos traumas sociais brasileiros” (BASTOS, 2009, p. 7). Fischer, de um ponto de vista pessoal, assim descreve a centralidade social da canção nesse período:

Sim, era o pior tempo da ditadura militar, e mal a gente começava a ver que ela existia [...]. Mas mesmo a ditadura era mencionada, simbolizada, interpretada até, pelos cancionistas que ouvíamos. Informações parciais aqui, alusões e metáforas ali, uma vaga notícia adiante, tudo isso era tarefa assumida bravamente pela canção, que além disso processava, no campo lírico e no campo narrativo, um mundo inteiro de novidades – o feminismo, o horror da guerra no Vietnã, o bloqueio político no país, a opressão social do “milagre brasileiro”, a fome do sertão e das favelas, a pílula anticoncepcional, a Revolução dos Cravos, o computador [...]. (FISCHER, 2016, p. 12).

Inspiram-nos, para essa abordagem da obra artística como figuração da realidade, os pressupostos críticos de Antonio Candido (1967) e de György Lukács (1966). Ambos coincidem, grosso modo, na compreensão de que a produção artística não é mero documento do contexto social em que se produz. Para Lukács (1966), a obra de arte é, antes, forma privilegiada, relativamente autônoma, de compreensão profunda da realidade. A partir de uma visada marxista, o autor considera que a arte, por meio do que ele denomina “reflexo estético”<sup>18</sup>, proporciona ao ser humano o conhecimento desfetichizador da realidade – o que equivale a dizer que, por meio da arte, é possível compreender a realidade para além das aparências produzidas por uma sociedade fetichista, que oculta, “sob a aparente equivalência objetiva das mercadorias, [as] diferenças entre os homens que a produziram” (BASTOS, 2011, p. 20).

Sobre isso, Hermenegildo Bastos (2011) afirma que há uma fundamental relação dialética, contraditória, entre obra literária e mundo real, pois, ao mesmo tempo que a obra “se afasta do mundo” – condição mesmo necessária para que ela se constitua como

---

<sup>18</sup> É importante registrar que a noção de “reflexo estético” em Lukács (1966) não diz respeito à mera reprodução, em forma artística, das aparências imediatas da experiência cotidiana, como o termo pode erroneamente nos dar a entender. Trata-se, isso sim, de uma elaboração formal complexa, visando a plasmar esteticamente as relações mais profundas da realidade histórica, em termos não imediatamente perceptíveis na vida cotidiana. Voltaremos a tratar dessa noção, de forma mais detida, no capítulo 3 deste trabalho.



objeto artístico –, ela “o traz [esse mesmo mundo] em si” (BASTOS, 2011, p. 14). Para o autor, ecoando Lukács, essa contradição tem como origem uma contradição primeira, “entre a sociedade fetichista e a obra literária desfetichizadora” (BASTOS, 2011, p. 20).

Para Candido (1967), ademais, embora toda obra de arte incorpore, em sua fatura estética, o “elemento social”, ela sempre estabelece uma “relação arbitrária e deformante [...] com a realidade”, ainda que pretenda retratá-la fielmente (CANDIDO, 1967, p. 14). Retomando a epígrafe de Candido que abre esta seção do nosso trabalho, compreendemos o trabalho artístico como figuração (porque *poiese*) da realidade (porque *mimese*). Nesse sentido, ainda conforme esse autor, toda compreensão crítica da obra de arte que se queira verdadeira deve fundir “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”; cabe à crítica realizar uma “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 1967, p. 4; 7). A consideração do contexto de produção da obra importa na medida em que ele é “elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, [fator] *interno* [à obra]” (CANDIDO, 1967, p. 4, grifo no original). No prefácio à 2ª edição de *Formação da literatura brasileira*, em que apresenta alguns dos seus principais pressupostos críticos, Candido defende a utilização de “um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo”, segundo o qual “a consideração dos fatores externos [...] só vale quando submetida ao princípio básico de que a obra é uma entidade autônoma no que tem de especificamente seu” (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 16). De forma semelhante, Lorenzo Mammì afirma que o principal papel do crítico de música popular é “acompanhar como a experiência do mundo se torna forma significativa autônoma” na canção (MAMMÌ, 2017a, p. 11).

Outra noção central para o nosso trabalho, também proveniente da *Formação* de Candido, é a de sistema literário, compreendido como:

[...] um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (CANDIDO, 2000, v. 1, p. 23).

Tomaremos de empréstimo a noção candidiana de sistema literário para considerar o sistema cancional brasileiro como um polo de interações dinâmicas entre compositores, intérpretes, obras, público e meios de circulação. Logicamente, procedendo assim não pretendemos transpor imediatamente o conceito do campo da literatura escrita para o da canção. Para tanto, é preciso considerar as características próprias de cada um

desses universos, envolvendo distintos objetos estéticos e formas específicas de produção, circulação e fruição<sup>19</sup>.

Nesta seção, faremos uma revisão bibliográfica de estudos que buscaram, em maior ou menor medida, compreender a conformação da linguagem cancional brasileira como reflexo, no sentido lukacsiano, do processo social nacional. São estudos que se concentram na formação do samba e na consolidação da bossa nova, compreendidas como eixo a partir do qual gravita a experiência cancional brasileira dos anos 1960 e 1970, período em que toma forma o conceito de MPB. A eleição desses dois marcos – a formação e consolidação do samba e o advento da bossa nova – como focos desta seção não é de forma alguma aleatória, pois são justamente esses os dois “momentos decisivos” (para novamente usar a terminologia de Antonio Candido) do processo de formação do sistema cancional brasileiro. Esse processo complexo, cheio de tensões e contradições, passa pela escolha política e mercadológica do gênero samba como marca de expressão musical nacional por excelência na década de 1930 e pelo grande êxito da bossa nova no mercado internacional no início da década de 1960, aos quais se soma um terceiro momento-chave: o da consolidação da sigla MPB como instituição e etiqueta mercadológica na passagem da década de 1960 para a de 1970<sup>20</sup>. São basicamente esses três momentos que determinarão o advento da canção de protesto<sup>21</sup> em que se situa a obra de Sérgio Ricardo, assuntos de que trataremos nos próximos capítulos, a partir das reflexões apresentadas neste.

---

<sup>19</sup> Sobre a adaptação da noção de sistema literário à canção brasileira, a partir do estudo de Antonio Candido, cf. Leite (2011), que se propõe a investigar a formação do sistema cancional brasileiro, sem no entanto, se apropriar “sem mediação do requintado aparato estruturado [na obra de Candido, vertendo-o], ingenuamente, para a análise da canção, objeto diverso.” (LEITE, 2011, p. 10).

<sup>20</sup> Não faz parte do escopo deste trabalho discutir a fundo esses momentos decisivos. Para uma discussão mais detalhada da elevação do samba a gênero nacional por excelência, cf. Vianna (1995), Wisnik (1983) e Napolitano (2007); para uma discussão das contradições fundamentais do surgimento da sigla MPB, em sua dupla acepção política e mercadológica, cf. Sandroni (2004), Napolitano (2010) e Bastos (2009). Registre-se, aliás, que a leitura que fazemos dos teóricos apresentados nesta seção deve muito a Bastos (2009).

<sup>21</sup> Embora reconheçamos o caráter problemático da expressão “canção de protesto” (por reduzir a manifestação artística à contingência de sua produção, dando relevo a seu aspecto de veículo de instrumentalização política, mera resposta imediata e reduzida a uma conjuntura política específica), optamos por mesmo assim utilizá-la por dois motivos. Em primeiro lugar, por ser essa a expressão consagrada para designar o que se conhece como a segunda fase da bossa nova, em que, no início dos anos 1960, alguns dos principais nomes ligados a essa escola passaram a adotar um tomário de cunho social e político, caso de Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Sérgio Ricardo, Sidney Miller. Em segundo lugar, por não nos ocorrer termo menos problemático para designar o fenômeno. Embora seja possível aludir a ele lançando-se mão de outros termos, como “canção engajada / empenhada / participante dos anos 1960”, todos os que nos ocorrem são igualmente problemáticos, seja por inespecíficos, seja pela conotação negativa que alguns desses termos adquiriram. No segundo capítulo voltaremos a discutir a (im)pertinência da expressão.

Um estudo pioneiro que buscou compreender em alguma medida a linguagem cancional como captação do processo histórico é o ensaio *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998), publicado originalmente em 1979. A hipótese central do autor é a de que a síncope – típica da música negra das Américas (em especial no samba e no jazz) – é a expressão, enquanto “batida que falta”, do corpo negro violentado pela economia escravocrata e seus desdobramentos históricos:

O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro. (SODRÉ, 1998, p. 11).

Para o autor, a dança a que a canção sincopada convida o ouvinte seria uma espécie de reposição da ausência expressa no “vazio rítmico” (SODRÉ, 1998, p. 11) da síncope. Nesse sentido, o samba é visto como expressão de resistência do corpo negro a um sistema de produção que busca reduzi-lo “a uma máquina produtiva” (SODRÉ, 1998, p. 12). O samba, resultante do amálgama entre a musicalidade harmônico-melódica europeia e a rítmica africana, seria uma “solução de compromisso” entre a cultura branca imposta ao escravo e a resistência / persistência de sua cultura de origem.

É preciso apontar, no entanto, algumas ressalvas quanto à articulação um tanto confusa de Sodré em torno da questão, resultante de sua definição não muito clara de síncope, noção, aliás, muito tributária de uma concepção estritamente erudita da música, cuja aplicação à canção é mais ou menos discutível (cf. SANDRONI, 2001). Sodré atribui a uma suposta falta expressa pela síncope o poder que a música negra tem de incitar à dança. Para o autor, seria a falta rítmica expressa pela síncope que convidaria o corpo a preencher os espaços deixados vazios pela batida, “incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança” (SODRÉ, 1998, p. 11). Ora, a própria noção de síncope como falta, como desvio de um padrão rítmico regular, é noção erudita, aplicada com certa dose de artificialidade à canção, o que nos autorizaria a contestar a sensação de vazio supostamente produzida pelo ritmo sincopado. Não nos parece de forma alguma que se trate de preencher na dança espaços deixados vazios na música. Pelo contrário, no samba, por exemplo, são justamente as batidas no contratempo, muito presentes, as que atraem os movimentos corporais, não a suposta batida que falta na cabeça dos tempos<sup>22</sup>. Certamente essas falhas decorrem da

---

<sup>22</sup> Agradeço ao Ricardo Nakamura por me chamar a atenção para o caráter problemático da noção de síncope como falta.

formação de Sodré, que não é musicólogo. A questão está muito mais bem articulada em Sandroni (2001), o qual defende, alternativamente à noção de síncope para a musicalidade popular de origem negra, a de contrametricidade<sup>23</sup>.

Comparemos, a propósito, as definições articuladas em cada um dos autores. Sodré define a síncope como “a *ausência* no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11, grifo nosso), complementando, mais à frente: “[a síncope é] uma *alteração* rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 1998, p. 25, grifo nosso). Sandroni (2001), por sua vez, em sua discussão sobre os significados e usos do termo, ressalta o paradoxo de se considerar a síncope como característica *típica* da música de origem negra e, ao mesmo tempo, como *desvio* de um padrão normal (no caso, europeu): o que, em termos mais simples e mais explicitamente contraditórios, equivaleria a dizer que, na música de origem negra e no caso brasileiro em particular, o padrão é a fuga ao padrão.

Não sendo tampouco musicológico o escopo de nosso trabalho, não nos alongaremos nessa questão. Ainda assim, mesmo ressaltadas algumas de suas inconsistências, retenhamos a intuição bastante feliz de Sodré a respeito da ligação intrínseca entre a rítmica de origem negra e a corporeidade, a ideia do ritmo corporal do samba como recurso “de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, p. 10).

Sandroni (2001), por sua vez, articula de maneira muito mais complexa linguagem cancional e processo social. Em *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, o autor examina o processo de fixação rítmica do samba durante o início do século XX. A partir da constatação de uma diferença rítmica fundamental entre os primeiros sambas gravados e o ritmo consagrado que associamos contemporaneamente ao samba, o autor faz um percurso histórico, relacionando as transformações musicais ao seu momento histórico de produção. O arco temporal eleito

---

<sup>23</sup> Conforme apontado por Sandroni (2001), a noção de *metricidade* foi cunhada pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski (Review of Studies in African Music by A.M. Jones. *The Musical Quarterly*, XLVI/1, jan 1960, p.105-10), a respeito da música da África subsaariana, para indicar “a medida em que [determinado ritmo] se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2001, não paginado). Assim, seriam *cométricos* os ritmos que mais coincidem com o fundo métrico subjacente e *contramétricos* os que mais o contradizem. Em termos bem resumidos, a preferência de Sandroni pela noção de contrametricidade se baseia em seu caráter mais neutro, uma vez que não há termo técnico análogo e oposto à noção de síncope, pois na concepção da música erudita ocidental a coincidência entre ritmo e métrica é o que se espera normalmente. Já para a noção de contrametricidade há a diametralmente oposta noção de cometricidade, não havendo mais um padrão não nomeado (porque padrão) e um desvio do padrão (nomeado justamente porque desvio do padrão), mas duas possibilidades ideais, distintas e igualmente aceitáveis, de estruturação rítmica.

por Sandroni para isso vai desde 1917, ano de lançamento da canção que se convencionou marco inicial do samba, “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, na voz de Bahiano, e vai até o início dos anos 1930, período em que se fixa o que o autor denomina paradigma do Estácio, conforme as composições de sambistas associados ao bairro carioca Estácio de Sá, como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura – paradigma esse que perdura como padrão rítmico.

Para contextualizar esse processo de transformação, Sandroni analisa o longo e complexo processo de assimilação social não só do samba no início do século XX como também de seus ancestrais rítmicos lundu e maxixe, no século anterior. O musicólogo descreve um padrão segundo o qual cada um desses ritmos de origem negra precisou passar por uma série de mediações que condicionaram sua aceitação social pela elite. No caso do lundu, foi a comicidade o principal mediador. Comentando um texto de Mário de Andrade sobre esse ritmo (*Cândido Inácio da Silva e o lundu*), Sandroni compreende a comicidade típica do lundu como instrumento de recalque da relação historicamente violenta entre raças no Brasil:

[O lundu] seria, em essência, uma canção que põe em cena o universo negro; em seguida, por uma espécie de distorção devida à pressão das condições sociais, seria uma canção cômica – mostrando não o duro cotidiano do trabalho escravo, mas o negro que dança e que sobretudo faz rir seus senhores brancos; finalmente, o lundu se estabelece como canção cômica *tout court*, dispensando qualquer referência à sua presumida fonte última, e por assim dizer autonomizando-se dela [...]. Andrade vê na comicidade do lundu o que a psicanálise chamaria de um “sintoma”, manifestação que expressa de maneira distorcida um conflito recalçado, no caso o conflito social latente entre senhores e escravos. (SANDRONI, 2001, não paginado).

De forma semelhante, a assimilação do maxixe terá como elementos mediadores o “teatro de variedades e clubes carnavalescos”, por meio dos quais a sociedade tolera a dança associada a esse ritmo, “considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria” (SANDRONI, 2001, não paginado).

Assim também ocorrerá no processo de formação e consolidação do samba carioca urbano, em que as principais instâncias de legitimação apontadas por Sandroni são os dispositivos tecnológicos da indústria fonográfica (o rádio e o disco), além do concurso de artistas brancos consagrados: intérpretes como Francisco Alves e arranjadores como Radamés Gnattali. Nesse processo, o ritmo sofrerá transformações não só em termos estéticos como no que diz respeito à sua posição social, num “movimento

que o conduziu da periferia ao centro da vida social: da roça à cidade, das províncias à capital federal, dos negros ao povo” (SANDRONI, 2001, não paginado).

Retomando criticamente o estudo de Hermano Vianna (1995), *O mistério do samba*, Sandroni modula e complexifica as relações de tensão entre cultura negra e sociedade branca, manifestações populares e elite. Se Vianna em muitos momentos parece exagerar o papel dos “mediadores culturais” no processo de conformação e de investidura do samba como símbolo nacional por excelência<sup>24</sup>, Sandroni critica também o paradigma antípoda, segundo o qual seria o samba “propriedade intrínseca da cultura afro-brasileira” (SANDRONI, 2001, não paginado), com a qual a elite branca se relacionaria apenas enquanto elemento externo, ora por meio da repressão, ora por meio da convivência.

O autor cita como exemplo emblemático dessa relação complexa de trânsito entre raças e classes o fenômeno, muito comum nas décadas de 1920 e 1930, da compra e venda de sambas. Por meio de uma compensação financeira ao compositor original, artistas consagrados como Francisco Alves tornavam-se coautores de composições às quais nada ou muito pouco tinham contribuído; em alguns casos o compositor original até mesmo sumia dos créditos. Contrariando, porém, a visão da exploração unilateral do compositor negro pelo artista branco (exposta, por exemplo, no filme *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos), Sandroni defende uma concepção “mais realista” do processo de autoria, que “[leva] em conta toda a cadeia de mediações que finalmente faz o samba existir como música popular, ao invés de limitar a autoria a criadores isolados no alto de um morro ou de uma torre de marfim”. Mesmo que Francisco Alves – “compositor” por excelência – não tenha de fato criado as composições que levam seu nome, ele criou os “‘compositores de samba’ no sentido moderno e profissional” (SANDRONI, 2001, não paginado). Para Sandroni, a relação entre “compositor” e compositor é bem mais complexa, uma vez que este último se beneficiaria também da atribuição de coautoria ao artista famoso, auferindo recursos de algo que até havia pouco tempo era considerado de domínio público.

---

<sup>24</sup> Cf. a crítica de Napolitano (2007) quanto à celebração desmedida dos mediadores culturais na conciliação dos conflitos de raça e classe na história do samba, neste trecho em que, apesar de não citar Vianna, parece dialogar diretamente com o antropólogo: “A subida ao morro e a descida ao asfalto não constituíram um encontro tranquilo de classes e raças, no qual o samba desfilou por um caminho pavimentado e de mão-dupla na sua trajetória de reconhecimento social. Antes, este processo foi marcado por tensões, negociações e dilemas estéticos e ideológicos que marcam a genealogia histórica da nossa música popular. Prova disso são as vozes, situadas na imprensa e na burocracia da cultura, que pediam a ‘higienização poética’ do samba, quando não a própria supressão do gênero dos circuitos de massa pretensamente cultos e respeitáveis.” (NAPOLITANO, 2007, p. 124).

Outro caso emblemático nesse sentido de apropriação de domínio público é o de Donga, que gerou muita polêmica ao registrar a canção “Pelo telefone” como composição de sua autoria, em parceria com o jornalista branco Mauro de Almeida (novamente instância de legitimação). Como está fartamente documentado na historiografia da canção brasileira (CALDEIRA, 2007; SANDRONI, 2001; TATIT, 2008; TINHORÃO, 1998), vários sambistas contestaram a autoria da canção, que teria sido criação coletiva de músicos que se reuniam regularmente na casa da lendária Tia Ciata. Para Sandroni, o ato simbólico fundamental de Donga, ao registrar em seu nome uma composição coletiva “foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade”; por meio desse ato, foi ele quem “‘criou’ o samba como gênero moderno” (SANDRONI, 2001, não paginado).

O samba, como canção urbana, que nasce já mercadoria, porque vinculado ao registro e aos meios de circulação da indústria fonográfica (cf. CALDEIRA, 2007), traz consigo “um mundo de fixidez onde o improvisado via seu lugar drasticamente reduzido” (SANDRONI, 2001, não paginado). Num cenário em que – conforme a frase atribuída a Sinhô – samba é “como passarinho, é de quem pegar” (atestando, portanto, a criação coletiva eventualmente apropriada por determinados compositores), o registro fonográfico demanda a fixação de uma entre várias versões possíveis de uma canção nascida do improvisado. Como se sabe, grande parte dos primeiros sambas gravados têm como origem os sambas de roda, cuja estrutura padrão consistia de um estribilho fixo, cantado em coro, seguido de improvisos cantados em solo, prática ainda comum nos contemporâneos sambas de partido alto.

Procedendo a uma análise minuciosa da estrutura rítmica de uma série de gravações em torno desses dois períodos-chave (fim da década de 1910, início da década de 1930), Sandroni constata que os sambas desse último período, associado aos sambistas do Estácio, são muito mais contramétricos que os primeiros sambas gravados. O autor parte da hipótese de que o padrão rítmico que se consagrou a partir dos compositores do Estácio já era presente na prática musical afro-brasileira, mas demorou um pouco a “pular a fronteira” do âmbito folclórico (de uso social endógeno) ao popular (de maior circulação via indústria cultural), a partir da década de 1930, justamente por sua maior contrametricidade:

Esta forte contrametricidade o submeteu a uma espécie de recalçamento operando a diversos níveis: cognitivo, pois o ouvido tende a rejeitar ou reinterpretar informações excessivamente diferentes dos padrões habituais numa cultura musical dada; social, pois sua “diferença excessiva” remetia a seus portadores — os negros, escravos até 1888, marginalizados desde então — no que possuem de irredutível, de desconhecido, de incontável. Finalmente, o ritmo em questão foi submetido também ao que poderíamos chamar de recalçamento estético, pois mostrando de maneira demasiado gritante a marca de “música de negros”, ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. De todas essas “atribuições” há inúmeros exemplos na literatura. Eles são manifestações verbais do recalque da música afro-brasileira, assim como a ausência de registros de ritmos “demasiado” contramétricos antes de 1930 é manifestação musical do mesmo recalque. (SANDRONI, 2001, não paginado).

A tese de Sandroni, assim, contraria um certo consenso historiográfico de “embranquecimento” progressivo do samba, como afirma o próprio autor. Demonstrando que o paradigma do Estácio é muito mais contramétrico que o padrão rítmico dos primeiros sambas gravados, propõe uma “africanização” rítmica, pois que a “contrametricidade é, na música das Américas, traço de origem africana” (SANDRONI, 2001, não paginado).

Passemos agora a outro momento decisivo na formação do sistema cancional brasileiro, a bossa nova. Lorenzo Mammì (2017b) demonstra, em seu clássico ensaio *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*, como a linguagem bossanovista é reflexo e expressão das contradições da modernização brasileira. Para o autor, o propalado intimismo da bossa nova sinaliza “um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar” (MAMMÌ, 2017b, p. 18).

Comentando o texto de Mammì, Garcia (2013) afirma que a constante tensão entre melancolia e utopia na entoação de João Gilberto, mantendo em equilíbrio “a esperança sem efusão e a lamentação sem lamúria” (GARCIA, 2013, p. 23), se relaciona com o processo histórico deflagrado com a crise econômica de 1929, que redundou no declínio da base agrário-exportadora da economia, em direção ao desenvolvimento urbano-industrial. Partindo da tese de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, que liga ao mundo rural a ética cordial – na qual há “a supremacia das relações afetivas [...] sobre os princípios neutros e abstratos, sobre as normas antiparticularistas de organização social” (GARCIA, 2013, p. 22) –, Garcia argumenta que a obra de João Gilberto está assentada ao mesmo tempo no lamento da perda desses traços coloniais-rurais, por um lado, e, por outro, numa certa euforia pela modernidade:



Em suma, se a hipótese não está equivocada, a obra de João projeta harmonizar a dor causada pelo “lento cataclismo” [expressão citada de Holanda] da cordialidade com a alegria pela modernidade que se goza e que se almeja, a qual (paradoxalmente) causa a ruína da cordialidade. Dizendo de outro modo, seu samba projeta transformar em enlace o choque de *Brasil tradicional* com *Brasil moderno*. Daí a esperança sem efusão. Daí, também, a lamentação sem lamúria (GARCIA, 2013, p. 26, grifos no original).

Voltando ao ensaio de Mammì (2017b), essas tensões entre tradição e modernidade, entre vida privada e espaço público, estão expressas na música de João Gilberto não como tema de suas letras, mas na própria estrutura cancional.

Para contextualizar a consolidação da linguagem bossanovista, Mammì contrapõe os distintos processos de profissionalização do jazz estadunidense e da bossa nova. Se nos Estados Unidos a profissionalização dos músicos tem como esteio alterações nas relações de produção, com a alta especialização dos instrumentistas das *big bands* da era do *swing*, no Brasil esse processo é mais projeto de uma classe média que deseja se sofisticar culturalmente do que decorrência necessária de sua situação de trabalho. Nesse sentido, o autor enxerga na bossa nova um “pendor amadorístico”, que é “convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado” (MAMMÌ, 2017b, p. 20) e que se expressa em uma “renúncia a desenvolver a obra em todos os seus aspectos” (p. 21).

Por mais sofisticada e modernizadora que seja a bossa nova – e aqui corremos o risco consciente de extrapolar um pouco o argumento de Mammì –, ela sempre estará fortemente ancorada na tradição cancional brasileira<sup>25</sup>, conforme sugerem, por exemplo, a persistência da centralidade da melodia em Tom Jobim e a preocupação de João Gilberto de nunca descolar o canto da fala, traços reveladores daquele caráter amadorístico de que

---

<sup>25</sup> A respeito da bossa nova como continuidade da tradição cancional brasileira, cf. a crítica de Napolitano (2010) à noção de que aquele momento constitui um “marco zero da ‘moderna’ MPB” (NAPOLITANO, 2010, p. 14): “Nem a Bossa Nova apagou do cenário musical o Samba tradicional e o Samba canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos.” (NAPOLITANO, 2010, p. 16). Depoimentos de figuras centrais do movimento parecem atestar – mais do que a ideia de *ruptura* – a ideia de *síntese* ou *depuração* de uma tradição, corroborando, por exemplo, a tese de Tatit (2008) a respeito da bossa nova como um importante momento de “triagem” da canção brasileira. Cf., por exemplo, o depoimento de Baden Powell sobre as inovações rítmicas do violão de João Gilberto: “Eu acho que o João Gilberto fez o seguinte: ficou só com os tamborins da escola de samba, sabe? É o troço mais nítido que você ouve no meio daquilo tudo [...]. E a parte mais embrulhada ele tirou. Pode ser que a ideia dele nunca tenha sido essa, mas o resultado acho que foi: ficou um negócio mais limpo.” (POWELL *apud* MELLO, 1976, p. 139). Ou, ainda, o depoimento de Tom Jobim sobre suas próprias inovações em termos de arranjo e harmonia: “A harmonia de uma maneira geral simplificou-se. Simplificou-se e enriqueceu-se. Muitas notas foram tiradas dos acordes [...]. Por causa da precariedade das gravações de nossos estúdios. A gente tinha vontade que se ouvissem as vozes [...]. Nós começamos a esvaziar os acordes, esvaziar no bom sentido, isto é, para que aparecesse o principal, o miolo, o cerne.” (JOBIM *apud* MELLO, 1976, p. 149). A noção de depuração do samba efetuado pela bossa nova é central também em Garcia (1999), como comentamos logo em seguida.

fala Mammi. Para o autor, João Gilberto aproveita em seu canto as “sonoridades fluidas” e a “liquescência” da prosódia brasileira (MAMMÌ, 2017b, p. 22), em que predominam as vogais amplas, que muitas vezes absorvem as consoantes na pronúncia. Por meio da utilização de um “ritardando contínuo, com o que o canto se solta parcialmente da base rítmica”, João Gilberto cria uma “defasagem rítmica” entre violão e voz (MAMMÌ, 2017b, p. 22-23), a qual, associada à atenuação das marcações dos tempos fortes e fracos do compasso, cria a sensação de uma “suspensão temporal”: “O pulso da bossa nova, e sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa” (MAMMÌ, 2017b, p. 26) – novamente, portanto, o primado do privado, conforme Garcia (2013). Seu canto “comunica uma sensação de temporalidade suspensa que não é ócio, mas uma atividade que se produz de forma natural, sem sofrimento ou esforço, como por emanção” (MAMMÌ, 2017b, p. 27).

Garcia (1999) desenvolve, em *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, uma análise pormenorizada do trabalho do bossanovista, abordando questões cruciais como a ideia de sua batida como síntese do samba e o deslocamento rítmico entre seu canto e seu violão. O autor parte dos depoimentos de alguns dos personagens centrais da bossa nova, conforme recolhidos por Mello (1976), vários dos quais apontam para a ideia de que uma das principais contribuições de João Gilberto foi a de sintetizar a batida do samba por meio do violão. Essa síntese (ou *redução*, como diz Garcia) cria espaços no samba, tradicionalmente saturado de informações sonoras. No violão de João Gilberto, as acentuações correspondentes às do tamborim são privilegiadas sobre aquelas correspondentes ao surdo, retirando da batucada do samba o que seria redundante. Uma inovação rítmica importante dessa nova batida, que a diferencia do samba tradicional, porém, é, conforme Garcia (1999, p. 27), a “acentuação uniforme” do bordão (a nota mais grave do violão, percutida com o polegar), em contraposição à “síncope regular” da batida do surdo, baseada na alternância de intensidade entre uma batida e outra. Por meio dessa inovação, João Gilberto promove um “esfriamento do samba” (GARCIA, 1999, p. 28). Sua batida, a partir das lições do jazz e do samba-canção, tem como princípio constituinte a articulação entre a regularidade do baixo e a não-regularidade dos ataques de acordes:

[...] a lição tirada por João, daquilo que ele aprendeu com suas audições e com sua prática anteriores à Bossa-Nova, foi construir o ritmo a partir de uma marcação regular e uniforme (em intensidade) de baixo capaz de atuar como baliza, orientando as sínopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente, inclusive com antecipações; em outras palavras,

tecer um ritmo que instituisse a ordem do baixo a fim de possibilitar sua quebra pelo acorde sincopado. (GARCIA, 1999, p. 67).

Garcia postula, para as inovações promovidas pelo cantor e violonista baiano, a ideia de “contradição sem conflitos”, presente tanto na defasagem rítmica já apontada por Mammi (2017b) quanto no tensionamento entre originalidade e tradição, entre cultura nacional e influxo estrangeiro, entre inovação e diálogo com o que lhe precede na canção brasileira:

Assim, deve-se sobretudo ressaltar que, na prática, essa contradição entre *sair do samba para a bossa e voltar da bossa para o samba* é vivida sem conflito algum: a tensão está suspensa e não parece preocupar João Gilberto, que a entrega aos ‘especialistas’, como ele diz, e ao seu público, acrescento eu, na forma de um ritmo perfeitamente equilibrado – uma *contradição sem conflitos*”. (GARCIA, 1999, p. 106-107, grifos no original).

Retomando as questões apontadas por Sodré (1998) e Sandroni (2001) a respeito das tensões raciais subjacentes   estrutura do samba, podemos vislumbrar como tanto a “suspensão temporal” de que fala Mammi (2017b) quanto o “esfriamento” de que fala Garcia (1999) guardam alguma conexão com as relações nacionais conflituosas de raça e classe<sup>26</sup>, embora isto não seja afirmado explicitamente por estes autores. Conforme Bastos (2009), em ambos os autores a bossa nova   vista como “uma instância apaziguadora de conflitos, que nem por isso deixam de existir” (BASTOS, 2009, p. 48).

Como veremos nos capítulos seguintes deste trabalho, os dois principais desdobramentos da bossa nova – a can o de protesto e o tropicalismo – repor o, cada um   sua maneira, alguns dos conflitos que restaram latentes na fase inicial da bossa nova. No próximo capítulo, discutiremos, de maneira panorâmica, os distintos resultados de cada um desses desdobramentos, em termos de apaziguamento ou acirramento de tensões. Veremos de que maneira essas duas manifestações diversas e complementares seguem interagindo dinamicamente entre si, em dire o   consolida o do sistema cancional.

As obras e autores de que tratamos nesta se o constituem um conjunto de referências vitais para se pensar a can o brasileira como síntese do processo histórico nacional. Esta perspectiva nos   particularmente cara para a análise do nosso objeto de estudo, que desenvolveremos no terceiro capítulo, uma vez que enxergamos o conjunto de can es compostas por Sérgio Ricardo para o drama de Guarnieri como uma obra que

---

<sup>26</sup> Também não   demais lembrar o que dizia Fischer (2016) sobre a condi o da can o como síntese dos polos letrado e oral da cultura brasileira, o que guarda, obviamente, rela o direta com questões de raça e classe.

capta de maneira significativa uma série de tensões centrais para a compreensão do momento histórico em que foram produzidas tanto as canções quanto a peça, momento esse que essas obras retratam.

Tendo abordado, neste capítulo, os princípios teórico-metodológicos básicos que orientam o nosso trabalho – jamais como modelos pré-prontos para aplicação direta em qualquer que seja o objeto de estudo, mas como balizas orientadoras do pensamento –, passaremos no capítulo seguinte a um panorama crítico da canção de protesto, buscando entender, do ponto de vista estético e histórico, o contexto artístico em que se insere a obra de Sérgio Ricardo, da qual passaremos a tratar mais diretamente no capítulo 3.

## **CAPÍTULO 2 – *Milícia, morte e mourão, decepada a canção: criação artística, participação política e a canção de protesto***

Sérgio Ricardo, em seu livro autobiográfico *Quem quebrou meu violão*, se propõe a fazer, a partir de sua experiência pessoal, uma análise das transformações nas condições de produção artística no Brasil desde os anos 1960 até o início da década de 1990. Na introdução, o artista apresenta uma espécie de declaração de princípios para a sua criação artística:

Busquei com este livro libertar-me um pouco de minha indignação, acumulada através destas quatro décadas de profissão e adquirida no labor da chamada cultura brasileira. [...]

Continuo sonhando com a salvação de meu país, e por isto às vezes carrego nas tintas contra aqueles que retardam seu processo, descrentes ou desinteressados na transformação e evolução de nosso povo, os que chamo de abutres ou os senhores do sapato flutuante. Aqueles que atiram, visando a seus mesquinhos interesses pessoais, este país no caos em que se encontra. Sei que meu país é o que é, não por desígnios do destino ou ignorância. É o que é porque o fazem assim os que o conduzem. A arte, esmagada, triturada por dentes e garras afiadas de seus atravessadores, vejo-a emergir deste livro com o grito que está preso em sua garganta, não de lamúrias ou queixumes, mas como um grito de alerta para aqueles que desistiram dela, ou que não sabem vê-la esquartejada pelos quadrantes desta terra que lhe empresta em cada canto ou parte um colorido tão vibrante e límpido, invejado por todo mundo, brotada das entranhas do sofrimento deste povo tão desmerecidamente castigado pelos que a manipulam. (RICARDO, 1991, p. 11).

Essa declaração de princípios reflete algumas das questões centrais do clássico dilema entre estética e política, arte e engajamento, e suas relações tensas com o mercado. Como veremos neste capítulo, vários dos artistas e pensadores que se debruçaram sobre esse dilema expressaram ter consciência das limitações políticas da expressão artística engajada, a qual, se não tem condições de, por si mesma, transformar a sociedade, pode cumprir o papel de “grito de alerta” contra a injustiça e a opressão.

São questões bastante caras a um momento significativo da formação do sistema cancional brasileiro, sobre o qual se costuma passar mais ou menos ao largo na historiografia da canção nacional: a canção de protesto. Esse período tende a ser tratado pelos teóricos que se ocupam da canção brasileira quase como um acidente no percurso inexorável da canção pós-bossanovista rumo ao tropicalismo, suposto ápice (ou limite, talvez) da linguagem cancional. Luiz Tatit, por exemplo, em seu *O século da canção*, trata a canção de protesto muito desfavoravelmente, fazendo referência a ela apenas para criticar o surgimento, no início da década de 1960, do que ele denomina “linha dura” da

MPB, segundo a qual “[q]uem não fazia MPB ‘de protesto’ estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação” (TATIT, 2008, p. 201). Ainda que Tatit reconheça, de passagem, valor em parte da produção cancional ligada a essa corrente estética, o autor evita qualquer análise dela, pulando diretamente da bossa nova ao tropicalismo, movimento que teria surgido principalmente como reação ao sectarismo dessa chamada “linha dura”. Um dos propósitos de nosso trabalho é o de rever criticamente essa ideia consensual que lê na canção de protesto apenas seu sectarismo (característica da qual, de fato, ela não está de todo livre), e ignora seu grande valor estético em alguns momentos. É o caso, por exemplo, de grande parte da obra não só de Sérgio Ricardo, como também de Edu Lobo e Sidney Miller; para não falar de outros momentos de grande destaque no sistema cancional brasileiro na passagem dos anos 1960 para os 1970, que constituem em alguma medida desdobramentos desse momento anterior: a obra dos próprios tropicalistas Caetano e Gil ou de artistas mais marginalmente associados à Tropicália, como Tom Zé e Jards Macalé, além de Chico Buarque, Milton Nascimento, João Bosco, Paulo César Pinheiro, Belchior, Sérgio Sampaio, Itamar Assumpção.

Neste capítulo, faremos alguns apontamentos acerca da segunda fase da bossa nova – à qual se atribuiu historicamente a denominação “canção de protesto” –, de que Sérgio Ricardo é figura central, fase essa em que uma série de artistas buscaram se aproximar mais intensamente de estilos formais e temários de cunho nacional-popular, dando à sua arte um teor mais marcadamente político, em contraposição à arte de cunho mais lírico e intimista da primeira fase da bossa nova.

Antes, porém, vamos examinar algumas das principais abordagens teóricas sobre o dilema entre arte e participação, das quais partiremos para discutir algumas das questões mais caras à canção de protesto.

## 2.1. *Que não tá certo ficar vendo o mundo se acabar: apontamentos breves sobre o dilema arte/política, estética/participação*

E pergunto-me se não é sempre assim, se a arte de nosso tempo, essa arte tensa e dilacerada, não nasce invariavelmente de nosso desajuste, de nossa ansiedade e de nosso descontentamento. Uma espécie de tentativa de reconciliação com o universo dessas criaturas frágeis, inquietas e aflitas que são os seres humanos. [...] E então seres descontentes, meio cegos e meio enlouquecidos, tentam recuperar, tateando, a harmonia perdida, com o mistério e o sangue, pintando ou escrevendo uma realidade diferente da que, infelizmente, os cerca, uma realidade muitas vezes de aparência fantástica e demencial, mas que, coisa curiosa, acaba sendo mais profunda e verdadeira que a cotidiana. E assim, como se sonhassem por todos, esses seres frágeis conseguem superar a desventura individual e se transformam em intérpretes e até em salvadores (trágicos) do destino coletivo.

(Ernesto Sabato, *Sobre heróis e tumbas*)

A fim de recolher elementos para a reflexão sobre os dilemas enfrentados pela canção de protesto no Brasil, façamos antes uma breve digressão teórica, lançando mão de um debate célebre que se deu num outro contexto histórico e geográfico, a respeito das tensões entre estética e política na produção artística. Trata-se da discussão ensejada por Sartre, em *Que é a literatura?*, publicado originalmente em 1947 e retomado por Adorno, em *Sartre e Brecht, engajamento na literatura*<sup>27</sup>, em 1962, quando da publicação do livro de Sartre em tradução alemã (cf. LIVINGSTONE; ANDERSON; MULHERN, 1980, p. 146).

Sartre (2004) reflete em seu livro sobre as motivações do ato de escrever. Guiado pelas perguntas “O que é escrever?”, “Por que escrever?” e “Para quem se escreve?”, o pensador francês discute as implicações políticas da escrita. Rejeitando uma concepção abstrata, esteticista, da literatura, Sartre defende o ofício de escritor como uma tomada de posição diante da realidade. Para isso, o autor toma partido de uma arte engajada, à qual opõe uma arte de preocupações mais estritamente formais, que se pretende acima da

---

<sup>27</sup> Pelo que temos notícia, há duas traduções do texto publicadas no Brasil: uma delas feita diretamente do original alemão (ADORNO, Theodor W. *Engagement*. Trad. Celeste Aída Galeão. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-71) e outra traduzida indiretamente do inglês, por tradutor não identificado, publicada em Adorno (1975). Optamos pela tradução indireta por nos parecer um texto muito mais claro e, portanto, mais útil a nossos propósitos. Reconhecemos, no entanto, que a condição de tradução indireta implica limitações. Como não temos conhecimento da língua alemã, consultamos também a tradução em língua inglesa, publicada em Adorno (1980), usada como fonte da tradução indireta.

realidade imediata. Embora o foco da discussão seja a literatura, mais especificamente a prosa literária<sup>28</sup>, alguns dos apontamentos de Sartre são úteis para pensar as relações entre o fazer artístico e a participação política no âmbito de outras linguagens.

Falar é agir [...]. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la [...]. O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. [...] [A] função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 2004, p. 20-21, grifos no original).

Para o autor, como é somente no ato de leitura que a literatura se completa, o ato político do fazer literário se estabelece num pacto entre leitor e escritor: “toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que [eu, o escritor,] empreendi por meio da linguagem.” (SARTRE, 2004, p. 39). Esse pacto, porém, não se esgota no âmbito da própria obra, mas transborda para o mundo:

E se esse mundo [representado na obra literária] me é dado [a mim, leitor,] com suas injustiças, não é para que as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças, isto é, de abusos-que-devem-ser-suprimidos. Assim, o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor; e o amor generoso é promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar; é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral. (SARTRE, 2004, p. 51).

Assim, Sartre concebe o ofício do escritor como um ofício de mediação entre o leitor e a realidade. Através dessa mediação, estabelece-se, entre escritor e leitor, uma “consciência reflexiva” da sociedade, a partir do testemunho das injustiças e do desejo de superação: “a obra de arte, tomada na totalidade das suas exigências, não é simples descrição do presente, mas julgamento desse presente em nome de um futuro” (SARTRE, 2004, p. 119-120). Como vemos, Sartre parece exigir do escritor posicionamento político explícito em sua obra. Embora concordemos em princípio com a abordagem, cremos que se corre o risco, nessa exigência de explicitação, de se reduzir o poder da obra de arte e rebaixá-la à condição de panfleto.

---

<sup>28</sup> Sartre elege como eixo da arte engajada a prosa literária, por dar mais relevo ao significado (mensagem, conteúdo da obra) em detrimento do significante (forma estética), ao contrário de expressões artísticas mais afeitas à “materialidade” da própria linguagem – as notas musicais, as cores pintadas, as formas esculpidas, a palavra poética.



Sartre aponta, entretanto, para os limites do engajamento político da literatura no que diz respeito ao público leitor. Para o autor, o ideal da literatura é ser lida

ao mesmo tempo pelo oprimido e pelo opressor, testemunhando pelo oprimido contra o opressor, fornecendo ao opressor a sua própria imagem, vista de dentro e de fora, tomando, com e pelo oprimido, consciência da opressão, contribuindo para formar uma ideologia construtiva e revolucionária. (SARTRE, 2004, p. 177).

Sabe, no entanto, que esse ideal é dificilmente alcançável num cenário de grande separação entre as vanguardas estéticas e as massas iletradas: “como as massas não têm cultura nem lazer, qualquer pretensa revolução literária, centrada no refinamento técnico, porá fora do seu alcance as obras que ela inspira, e servirá aos interesses do conservadorismo social” (SARTRE, 2004, p. 95). Mais uma vez, embora o diagnóstico de Sartre seja preciso no que diz respeito ao alijamento estético das massas, talvez resida aqui um dos pontos mais frágeis de sua argumentação em favor da arte engajada: não haveria certo fatalismo em aceitar como dado insuperável a incomunicabilidade da arte tecnicamente refinada? Sustentar o rebaixamento estético em favor da comunicabilidade não significaria atestar uma total descrença no poder estético da obra de arte? Como veremos a seguir, na próxima seção deste capítulo, esse dilema entre comunicabilidade e rigor estético é uma das questões mais caras à discussão da arte política do início dos anos 1960 no Brasil, estruturada majoritariamente em torno do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE). Prosseguindo na argumentação de Sartre acerca da comunicação com oprimido e opressor, podemos também acrescentar que é limitado o poder da literatura em “fornecer ao opressor a sua própria imagem”, uma vez que a arte explicitamente política tende a alcançar majoritariamente um público que já compartilha das posições políticas nela esposadas.

Como fica mais claro na crítica de Adorno (1975), a defesa feita por Sartre da arte engajada sobre a arte “autônoma” – assim entendida aquela que prioriza o refinamento estético sobre a comunicabilidade de uma posição política – padece de uma concepção muito estreita da obra de arte, excessivamente focada no significado, na “mensagem”. Esse aspecto conteudista do debate sartreano ignora o caráter político da inovação estética:

Não é a menor das fraquezas do debate sobre engajamento o fato de que ele ignore o efeito produzido por obras cujas próprias leis formais não levam em consideração os efeitos coerentes. Enquanto ele for incapaz de compreender

aquilo que o impacto do ininteligível pode comunicar, toda a disputa se assemelhou a uma luta com sombras. (ADORNO, 1975, p. 29).

É precisamente nesse “impacto do ininteligível”, provocado pelas “leis formais” do objeto estético, que reside o real potencial político da obra de arte. Mais à frente em seu texto, Adorno defenderá a literatura de Kafka e de Beckett, autores cuja obra, em sua linguagem desestabilizadora, é muito mais efetiva em comunicar o horror de que muita produção ostensivamente engajada não é capaz. Em outras palavras, a principal crítica a Sartre reside nisto: defender a tomada de posição explícita do escritor, em detrimento do esmero da linguagem, pode implicar perder o foco da força política forjada no rigor estético. De resto, como veremos pouco mais à frente, esta é uma falsa dicotomia: uma das hipóteses do nosso trabalho, ao analisarmos a canção de protesto e a obra de Sérgio Ricardo em particular, é a de que a obra de arte dotada de maior potência política é justamente aquela que opera de maneira não cindida com as dimensões política e estética da expressão artística, tratando conteúdo e forma como dimensões indivisíveis de uma obra íntegra.

Para o pensador alemão, Sartre ignora a dialética de forma e expressão em sua defesa da arte empenhada, o que se reflete também em sua produção dramática. Suas peças, segundo Adorno, seriam meros veículos de transmissão de suas ideias. À produção dramática conteudista do francês, Adorno contrapõe a de Brecht, elaborada a partir de um princípio formal consistente, que nega a concepção tradicional do drama, em favor de uma estratégia de distanciamento do espectador, desafiando o caráter ilusório, empático do drama tradicional. Para o teórico, os personagens brechtianos não são indivíduos autônomos, motivados por sua própria psicologia subjetiva; são antes agentes de funções e processos sociais que condicionam sua ação. Embora Adorno critique a forma como Brecht realiza esteticamente os princípios formais que postula, o autor reconhece no dramaturgo um artista maior e politicamente mais efetivo que Sartre. Não nos cabe discutir mais pormenorizadamente as críticas de Adorno ao teatro brechtiano; fiquemos, pois, com os princípios formais e as implicações políticas que seu pensamento enseja. Em suma, interessa-nos em Adorno especialmente a noção de que o caráter político de uma obra de arte não está simplesmente ou somente no conteúdo: a forma também é política. Mais uma vez, a dicotomia é falsa, pois ambas as dimensões – conteúdo e forma – não existem independentemente uma da outra; se insistimos na dicotomia, é apenas para dar relevo ao caráter político das escolhas formais. Para Adorno, a forma artística é

condensação da realidade social, sendo, portanto, já de si conteúdo (cf. FREDERICO, 2013).

Comentando a questão posta por ele próprio em texto anterior acerca da validade da poesia e da arte após Auschwitz<sup>29</sup>, Adorno afirma o poder da arte como testemunho, como resistência ao cinismo e à barbárie:

A pergunta formulada por um personagem da peça de Sartre *Mortos sem sepultura*: “Há algum sentido na vida quando existem homens que surram as pessoas até que seus ossos se quebrem dentro de seus corpos?”, é, também, a pergunta se ainda existe algum sentido na existência da arte; se a regressão intelectual inerente ao conceito de literatura engajada não o é (inerente) devido à própria regressão da sociedade. Mas a réplica de [Hans Magnus] Enzensberger também permanece verdadeira: a literatura deve resistir a este veredicto, em outras palavras, ser de tal forma que sua simples existência depois de Auschwitz seja uma não-renúncia diante do cinismo. [...] A abundância de sofrimento real não tolera nenhum esquecimento [...]. Mas este sofrimento – que Hegel denominou consciência da adversidade – exige também a contínua existência da arte, e isto ao mesmo tempo em que a proíbe. A arte é praticamente o único lugar em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem se ver imediatamente traído. (ADORNO, 1975, p. 34).

Ao contrário de Sartre, Adorno defende o caráter político da obra de arte “autônoma”, aquela que parece a princípio não se preocupar em responder imediatamente a uma demanda da realidade. Para o pensador alemão, toda arte que resiste à banalização da mercadoria é necessariamente uma afronta à estética da mercadoria (portanto, um ato político). Ainda que possa parecer não guardar nenhuma relação com o contexto social em que é produzida, a obra é sempre uma resposta a essa realidade: “Mesmo a abstração vanguardista que provoca a indignação dos filisteus, e que não se identifica em nada com a abstração conceitual ou lógica, é uma contrapartida à abstração da lei que impera objetivamente na sociedade.” (ADORNO, 1975, p. 35). Para Adorno, em toda grande obra de arte, o testemunho contra a barbárie é parte inextricável de sua própria forma estética:

Mesmo na obra de arte mais sublimada, abriga-se um “deve ser de outro modo”. Quando uma obra é simplesmente ela mesma e nada mais, como numa pura construção pseudocientífica, torna-se uma obra falsa – literalmente pré-artística. O momento de verdadeira volição, contudo, é veiculado simplesmente pela própria forma da obra, cuja cristalização se torna uma analogia daquilo que deveria ser. Como objetos notavelmente construídos e produzidos, as obras de arte, inclusive as literárias, sugerem uma prática da qual se abstêm: a criação de uma vida justa. (ADORNO, 1975, p. 37).

---

<sup>29</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

Novamente, Adorno defende aqui que o posicionamento político de um dado autor não reside tão-somente naquilo que é dito explicitamente em sua obra. Tem implicações políticas a estrutura do objeto artístico. Assim, compreender a potência política de uma obra de arte implica abordá-la em sua integridade estética, não devendo a nossa atenção reduzir-se àquilo que está imediata e explicitamente dito; devemos, antes, esquadrihar a forma com que o artista mobiliza os meios de expressão para compor sua obra.

Para sintetizar o debate, mesmo correndo o risco de supersimplificá-lo, digamos que, embora concordemos com Sartre em que a obra de arte que testemunha as injustiças do mundo é um apelo ao receptor para que se engaje na superação delas, Adorno modula as ideias apresentadas pelo francês ao alçá-las do âmbito mais rasteiro do conteúdo para a própria forma artística, dando, nesse sentido, um passo além na discussão a respeito do engajamento na obra de arte. Uma obra que se pretenda revolucionária nunca será politicamente efetiva se se submeter plenamente aos ditames formais do mercado ou a qualquer moldura formal estritamente pré-estabelecida. Neste caso, será uma arte conformista e comprometida com a promoção do entorpecimento, tão caro ao espetáculo, que demanda da arte que ela se satisfaça “em ser um fetiche, um passatempo ocioso para aqueles que gostariam de dormir durante o dilúvio que os ameaça, num apoliticismo que é profundamente político” (ADORNO, 1975, p. 28).

Um teórico que discutiu muito propriamente esse dilema entre arte e participação política, antes até do debate entre Sartre e Adorno, foi Lukács. Em seu clássico “*Tendência*” ou *partidarismo*, publicado originalmente em 1932, Lukács (1981) critica o que ele considera uma falsa dicotomia entre “arte pura” e “arte de tendência” (esta última, na terminologia alemã da época, corresponderia, grosso modo, à nossa noção de arte empenhada). Sem entrarmos na discussão terminológica, muito específica ao contexto e à língua alemã em que o autor escreve, importa registrar sua rejeição àquela dicotomia. Para Lukács, a discussão a respeito de o escritor dever ou não se empenhar na luta política resulta de um “idealismo eclético”, o que, no linguajar do filósofo húngaro, se refere a uma concepção subjetivista e a-histórica da atividade artística. Antes, sendo a literatura “produto e arma da luta de classes”, o engajamento do autor não é nunca uma decisão subjetiva, mas “uma lei inevitável” (LUKÁCS, 1981, p. 34)<sup>30</sup>. Ou seja, subjaz a

---

<sup>30</sup> Para a tradução dos termos utilizados no texto de Lukács (1981), utilizamos a tradução / paráfrase de Cotrim (2009, p. 163-173).

qualquer produção artística, consciente ou inconscientemente, explícita ou implicitamente, a perspectiva de classe do autor.

Outro texto central de Lukács (1968) que discute a dimensão política do artista é *Tribuno do povo ou burocrata*, em que o autor defende que a função do artista é ser não um “burocrata” (que se limite à representação do aspecto imediato, “espontâneo”, da vida), mas um “tribuno do povo” (que se empenhe em desvendar e figurar as forças sociais que determinam as relações de opressão da sociedade)<sup>31</sup>. Conforme a concepção lukacsiana, “tribuno do povo” seria, em outras palavras, aquele que enxerga a realidade para além das aparências e das contingências, compreendendo-a em sua totalidade e tornando-a patente aos demais. No caso da literatura (ou da arte em geral), o artista autêntico, verdadeiro – conforme os termos lukacsianos – é aquele que torna sensível, por meio da figuração estética, o mundo “em sua totalidade dinâmica” – o que equivale novamente a dizer: em suas contradições mais profundas, para além daquilo que é mais imediatamente perceptível na vida cotidiana. Nisso, o verdadeiro artista, aquele que capta o “vivo tecido da totalidade” (LUKÁCS, 1968, p. 133), se opõe diametralmente ao burocrata, que produz uma “literatura industrializada, reduzida a pura mercadoria” (LUKÁCS, 1968, p. 123). Neste caso, os artistas que focam apenas no esmero formal da técnica estariam a serviço de um processo dessensibilizador, próprio da burocracia, que tem como fim último conservar a estabilidade social: “embriaguez e insensibilidade são os sintomas psicológicos mais gerais do habituar-se à terrível desumanidade do capitalismo moribundo; é isto que os interesses de classe da burguesia exigem da arte.” (LUKÁCS, 1968, p. 148). A concepção lukacsiana, nesses termos, se aproxima daquilo que Adorno (1980) diz a respeito do caráter entorpecedor da mercadoria. Podemos complementar que é igualmente dessensibilizadora a arte que se utiliza dos meios expressivos como mero instrumento de veiculação ideológica. Como corolário dos princípios estéticos lukacsianos, concluímos que é impossível à obra que não se realiza plenamente como forma artística captar a totalidade dinâmica da realidade, uma vez que

---

<sup>31</sup> Cumpre registrar que a oposição entre “tribuno do povo” e “burocrata” provém de Lênin, em *Que fazer?*, obra na qual aquele primeiro tipo é definido como o indivíduo “que sabe reagir contra toda manifestação de arbítrio e de opressão, onde quer que ela se manifeste e qualquer que seja a classe ou a categoria social que os sofre, que sabe generalizar todos estes fatos e unificá-los num quadro completo da violência policial e da exploração capitalista; que sabe, enfim, aproveitar da mínima ocasião para expor diante de todos as próprias convicções socialistas e as próprias reivindicações democráticas, a fim de explicar a todos a importância histórica mundial da luta emancipadora do proletariado.” (LENIN, *apud* LUKÁCS, 1968, p. 115)

é essa uma característica própria do reflexo estético, como já vimos brevemente no capítulo anterior e voltaremos a explorar com mais calma no capítulo seguinte.

A propósito do dilema arte-mercadoria, abra-se um parêntesis para anotar que, no caso do objeto de análise do nosso trabalho, essa é uma questão especialmente sensível, pois a canção comercial se constitui historicamente enquanto forma estética de maneira indissociável da formação da indústria fonográfica (como já pontuamos no capítulo anterior; cf. CALDEIRA, 2007). Embora a história da canção brasileira seja repleta de momentos de alta potência estética e política, como demonstraremos a seguir em nossa análise da canção de protesto e da obra de Sérgio Ricardo em particular, nunca podemos perder de vista as contradições decorrentes de sua condição de mercadoria. Contradições, aliás, de especial evidência no auge da canção de protesto, em vista do grande sucesso comercial atingido por essa corrente na era dos festivais. Voltaremos a isso mais adiante neste capítulo.

Retomando o texto de Lukács, o autor postula uma “autonomia relativa” para a obra artística. Embora a arte, como linguagem estética com leis próprias, seja uma instância necessariamente distinta da realidade imediata (mas vale também dizer que toda obra de arte autêntica “é um reflexo, mais intenso e concentrado, da própria vida”, LUKÁCS, 1968, p. 141), a total desconexão entre arte e vida tem consequências devastadoras:

[...] quando a sociedade apaga o amor pela vida, a arte adquire uma lamentável autonomia com relação à vida; arte e vida se separam e se enfrentam de modo hostil. A autonomia é, para a arte, a atmosfera indispensável à sua existência. Mas há autonomia e autonomia. Há a que é um momento da vida, que é a exaltação da sua riqueza e da sua unidade contraditória, e há a que é um enrijecer-se, um estéril fechar-se sobre si mesma, um alhear-se da conexão móvel com a totalidade. (LUKÁCS, 1968, p. 139).

Conforme o argumento de Lukács e retomando a discussão entre Sartre e Adorno, a oposição realmente significativa não é entre arte empenhada e arte autônoma, mas entre a autonomia relativa e a esterilidade da obra de arte. O parâmetro para o julgamento do valor da obra artística é a sua conexão com a vida, não em termos imediatos, mas na própria realização estética da forma. A arte autêntica é aquela que rearranja os elementos da realidade em uma totalidade estética, possibilitando àquele que a frui uma compreensão mais profunda da realidade.

Esses dilemas são centrais para a canção de protesto, de que trataremos logo a seguir. Em constante tensão entre um certo didatismo político e a configuração mais

consistente da forma estética – a que se soma a sua condição intrínseca de mercadoria –, a canção de protesto é bem diversa. Produziu em alguns momentos obras de grande interesse, que nos ajudam a compreender de maneira mais profunda as tensões e contradições da experiência histórica brasileira; por outro lado, produziu também obras perfeitamente esquecíveis, de pouquíssimo interesse para além do momento imediato de produção. Como – veremos logo adiante – uma parte significativa da historiografia da canção brasileira já se encarregou dessa segunda categoria de obras, daremos ênfase em nossa análise à primeira delas, num esforço de trazer à luz obras que correm o risco de serem levadas injustamente de roldão à vala comum da crítica.

À luz da discussão do dilema de que acabamos de tratar, faremos em seguida um breve apanhado crítico da atividade artística do CPC e da canção de protesto, a qual tem como uma das origens aquela experiência. Iniciaremos a discussão pelo testemunho de Ferreira Gullar, diretor da fase final do CPC, de abril de 1963 até sua dissolução com o golpe de 1964. Com isso, tendo em mente a discussão teórica que acabamos de fazer, traremos o debate para o contexto brasileiro, referenciando-o historicamente a partir da prática do CPC e da canção de protesto.

## **2.2. *Mas o dia da igualdade tá chegando, seu doutor: CPC, canção de protesto, festivais, tropicalismo***

O silêncio sustenta caules  
em que o perigo gorjeia.

(Ferreira Gullar, “A fala”, em *A luta corporal*)

Gullar (1978), em seu ensaio *Vanguarda e subdesenvolvimento*, publicado originalmente em 1969, traz esse dilema entre estética e participação para o contexto brasileiro, em que contrapõe as pesquisas formais da poesia concreta à arte participante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE)<sup>32</sup>. Gullar defende a pertinência histórica da experiência cepecista de arte empenhada – ainda que reconhecendo os seus limites, ao apontar na experiência a instrumentalização da arte pela militância política – e critica a prática formalista dos concretistas, que ele entende como

---

<sup>32</sup> Conforme Berlinck (1984), o CPC da UNE, baseado no Rio de Janeiro, deu origem a uma série de CPCs espalhados por diversos estados brasileiros. Tendo, no entanto, o CPC da UNE inspirado e coordenado os demais CPCs, sempre faremos referência ao CPC no singular, como um movimento nacional centrado na experiência carioca. Entretanto, alguns dos textos utilizados em nossa bibliografia, como o de Gullar (1978), fazem referência aos “CPCs”, considerando essa descentralização estadual.

uma apropriação deformada, esquemática e a-histórica das pesquisas formais dos autores vanguardistas europeus.

[...] o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62. A ascensão das massas trabalhadoras, a luta pelas reformas impuseram a opção. A maioria dos escritores brasileiros engajou-se na luta política e prosseguiu nela. [...]

Àquele radicalismo inicial dos formalistas correspondeu, na época, o radicalismo do movimento de arte participante, que punha de lado toda a problemática estética e fazia da poesia, do teatro, do cinema, meros instrumentos de ação política e de denúncia. Esses jovens escritores, que se organizaram em CPCs (Centros Populares de Cultura), aproximavam-se dos movimentos de “vanguarda” modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. Colocavam o problema do distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades. Eram impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política, exigindo reformas sociais profundas. A arte deveria integrar-se nessa luta e contribuir para a consumação de seus objetivos. (GULLAR, 1978, p. 21-22).

Embora, como adiantamos, Gullar pareça reconhecer a pertinência histórica da tendência cepecista, há uma dose significativa de autocrítica na afirmação de que o CPC “punha de lado toda a problemática estética”, fazendo de suas produções artísticas “meros instrumentos de ação política e de denúncia”. Nessa linha, Iná Camargo Costa (1996) identifica um “estorrecedor fenômeno de ‘autocrítica’, ocorrido no período da ditadura, que produziu uma espécie de amnésia coletiva entre membros e simpatizantes do CPC, levando quase todos a renegar a experiência, sobretudo através de obras e textos críticos” (COSTA, 1996, p. 94). A autora levanta a hipótese de que, além de esse fenômeno ser um possível sintoma do desânimo dos participantes ao verem frustrado com o golpe de 1964 o projeto político de base reformista encampado por parte da esquerda, uma das causas para esse revisionismo crítico algo unânime talvez decorra da constatação de um descompasso entre as realizações artísticas do grupo e a ausência de reflexão crítica a respeito delas. Não havendo interesse da crítica especializada pela produção cepecista, em grande parte por seu caráter intrinsecamente externo ao circuito comercial, a validação crítica do trabalho só poderia vir dos próprios cepecistas, o que não se verificou de fato: “Se os próprios interessados não fossem capazes de produzir uma crítica à altura do trabalho que vinham fazendo, ninguém mais seria.” (COSTA, 1996, p. 94). Essa ausência de validação crítica relegou o trabalho ao esquecimento.



Surgido de uma dissidência do Teatro de Arena, após o afastamento de Oduvaldo Vianna Filho por discordar dos caminhos tomados pelo grupo (GARCIA, 2004), o CPC, apesar de sua curta existência – entre 1961 e 1964 – foi uma experiência central para a arte participante brasileira na década de 1960. Chama a atenção, no entanto, como apontado por Iná Camargo Costa (1996), o descompasso que parece haver entre a importância desse movimento cultural e a fortuna crítica negativa (e pouco extensa) a seu respeito. Como veremos a seguir, grande parte das críticas direcionadas ao CPC baseiam-se quase que exclusivamente num documento publicado em 1962 pelo então dirigente do grupo, Carlos Estevam Martins, intitulado *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura* (MARTINS, 2004). Tomado como base programática do movimento, o documento é criticável em muitos aspectos, expondo uma noção bastante questionável do papel da arte empenhada, entendida ali como mero instrumento de propaganda política. Para Miliandre Garcia (2004, p. 128), a “leitura monolítica” que se fez do CPC desconsidera uma série de “divergências” e “contradições internas” do grupo, acerca das relações entre arte e política, que não se resumem às ideias defendidas por Martins:

Os documentos de época mostram também que a criação do CPC não se deu através de um projeto prévio e definido, além, é claro, da vontade desordenada de promover a cultura popular, a partir da qual a intelectualidade conduziria a sua produção teórico-prática. [Tratava-se, antes, de] uma estrutura em constante transformação na medida em que novas propostas e objetivos eram formulados e incorporados segundo as necessidades dos próprios quadros. (GARCIA, 2004, p. 144).

Para a autora, ao contrário do que parecem crer alguns críticos, o CPC não se pautou por uma elaboração teórica prévia. Deu-se, antes, o contrário: algumas tentativas tímidas e parciais de sistematização teórica a partir das práticas político-culturais do grupo, dentre as quais o manifesto redigido por Martins, documento mais célebre. Napolitano (2010, p. 29) destaca que Martins, economista, é “intelectual desligado da criação artística propriamente dita”, o que poderia explicar em parte sua falta de compreensão das especificidades do objeto estético<sup>33</sup>. Há, entretanto, pelo menos uma obra dramática de sua autoria, *A vez da recusa*<sup>34</sup>, de elaboração formal cuidadosa e nada

---

<sup>33</sup> Ridenti (2000, p. 107), por sua vez, caracteriza o intelectual como um “jovem sociólogo” ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), que teria sido convidado por Chico de Assis para prestar “assessoria científica” na escrita de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, o que teria precipitado o ingresso de Martins no grupo que daria origem ao CPC.

<sup>34</sup> A obra, juntamente com várias outras peças cepecistas, foi publicada em PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

panfletária, que parece contradizer as ideias defendidas no manifesto, pelo mesmo autor. Para Peixoto (1989a, p. 21), essa peça “inscreve-se entre os textos brasileiros mais estimulantes e provocativos, captando com coragem e postura crítica, através de uma firme estrutura teatral, um instante particularmente conturbado da vida nacional.”

Apesar de toda a crítica negativa que a experiência cepecista recebeu a partir do documento de Martins, um olhar um pouco mais atento à produção do grupo nos permite perceber que o CPC, mesmo tendo como suposta base programática um manifesto tão primário, mecanicista e maniqueísta em suas concepções estéticas, produziu – durante o seu curto tempo de existência e para além dele, na produção de artistas que ali se formaram – obras de grande potência estética e política. Para demonstrar esse descompasso entre produção artística e leitura crítica, basta citar alguns dos nomes direta ou indiretamente ligados ao CPC: Carlos Lyra e Sérgio Ricardo na canção; Carlos Diegues, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno no cinema; Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna e José Carlos Capinan na literatura; Chico de Assis, Armando Costa, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Joel Barcelos no teatro (cf. BERLINCK, 1984; FELIX, 1962/1963; LINS, 2004; PEIXOTO, 1989a; RIDENTI, 2000). Tendo sido berço de pelo menos dois movimentos de relevo da cultura brasileira – a canção de protesto e o cinema novo –, além de ter contribuído para a consolidação do teatro político brasileiro dos anos 1960, é urgente fazer uma revisão crítica desse momento peculiar da produção artística no país<sup>35</sup>. Conforme Bastos (2009, p. 90) só recentemente a “rica experiência do CPC [...] tem sido avaliada [...] sem a pecha dogmática que caiu sobre ela a partir de uma avaliação rasa do documento escrito por Carlos Estevam Martins como plataforma cultural da esquerda naquele período.” Parece-nos que essa revisão crítica tem sido retomada em especial no que diz respeito à produção dramática do grupo (COSTA, 1996; PEIXOTO, 1989a) – de resto, talvez a área de maior

---

<sup>35</sup> Para um painel abrangente da arte engajada dos anos 1960 no Brasil, e seus desdobramentos na década seguinte, englobando cinema, dramaturgia, literatura e canção, sem entrar nas especificidades de cada obra, cf. Ridenti (2000). Além de apresentar uma análise aguçada de um fenômeno que o autor denomina “romantismo revolucionário”, que perpassaria grande parte do ideário de esquerda da época (terminologia, aliás, que não teríamos condição de discutir em pormenores aqui), o livro tem como fontes primárias depoimentos concedidos diretamente ao autor por personagens centrais da arte e do pensamento de esquerda no período (dos quais reproduz trechos valiosos), como Antonio Callado, Carlos Nelson Coutinho, Dias Gomes, Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar, José Carlos Capinan, José Celso Martinez Corrêa, Leandro Konder, Moacyr Felix, Nelson Pereira dos Santos, Sérgio Ricardo. A obra ainda traz uma extensa e valiosa lista de referências bibliográficas sobre o assunto, além de uma rica cronologia dos “principais acontecimentos político-culturais brasileiros, de 1958 a 1984”, conforme palavras do próprio autor (cf. RIDENTI, 2000, p. 369-417).

consistência da produção cepecista. Ainda está por se fazer, porém, uma análise mais detida do papel do CPC na formação da canção e do cinema brasileiros.

Como já há uma bibliografia consistente de crítica ao manifesto do CPC (CHAUÍ, 1984; GALVÃO & BERNARDET, 1983; TREECE, 1997; GARCIA, 2004; HOLLANDA, 2004), não nos debruçaremos aqui sobre o documento. Interessa-nos apenas destacar o quanto as críticas muitas vezes se limitaram a apontar os defeitos do programa estético proposto no documento, ignorando em larga medida a real produção cepecista, à qual foram atribuídas mecanicamente as intenções expressas no muito problemático texto de Martins. Nesse sentido, seria muito mais frutífero confrontarmos diretamente com as obras produzidas, à luz dos dilemas entre figuração estética e militância política de que tratamos na seção anterior, realizando um corpo a corpo com a produção cepecista – e os seus desdobramentos – numa abordagem dialética da disposição engajada que ainda está por se fazer.

Exemplo de crítica excessivamente colada ao manifesto cepecista, Heloísa Buarque de Hollanda (2004) afirma que a defesa que Martins faz de uma “arte popular revolucionária” – que prega uma aproximação entre os artistas e as massas – revela não só uma atitude paternalista, como ela serve de instância de escamoteação das diferenças de classes, sob a noção brumosa de “povo”, “homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses.” (HOLLANDA, 2004, p. 23)<sup>36</sup>. Apesar de realizar um breve esforço de leitura da produção poética do CPC (publicados na coleção *Violão de rua*, organizada por FELIX, 1962/1963<sup>37</sup>), a autora parece mais preocupada em utilizar os poemas como ilustração das ideias defendidas no manifesto do que de fato se debruçar sobre os textos. Assim, a produção poética cepecista publicada em *Violão de rua* teria como principais características, segundo a autora, a expressão de uma “vontade [do poeta] de fazer-se povo” (HOLLANDA, 2004, p. 24) e de compartilhar seus sofrimentos (aliada a uma consciência culpada pela percepção da distância entre intelectual e povo, numa “atitude intelectual pacificadora”, p. 30). Estaria presente na

---

<sup>36</sup> Ridenti (2000) identifica um padrão crítico nas análises desenvolvidas nos anos 1970 a respeito da arte brasileira engajada dos anos 1960, que apontam em geral os mesmos traços de que fala Hollanda (2004), em texto, a propósito, escrito originalmente em 1979: “Esse tipo de avaliação ganhou terreno a partir do fim dos anos 70, quando alguns intelectuais procuraram fazer um acerto de contas com a experiência de engajamento imediatamente passada, praticamente descartando o nacional-popular como mero *populismo*: exageraram seus limites, talvez sem avaliar a fundo seus alcances, supondo consciente ou inconscientemente que a intelectualidade de esquerda dos anos 80 tivesse alcançado um patamar superior – suposição hoje muito discutível.” (RIDENTI, 2000, p. 35, grifo no original).

<sup>37</sup> Os três volumes da coleção foram republicados recentemente em fac-símile na *Revista Estudos Políticos*, Niterói, n. 7, 2013/02. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/numero-7/>>. Acesso em 03 abr. 2019.

poesia cepecista uma “crença numa aurora redentora que virá para justificar e dar sentido ao sofrimento presente” (p. 27), calcada na mitificação do “poder de conversão da palavra” (p. 30). Tudo isso seria realizado poeticamente “numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora”, resultando em “uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (p. 30).

De fato, o tom geral da coleção é o de um “populismo regressivo”, de que fala Schwarz (1999, p. 219), mas uma leitura menos apressada e menos preocupada em desancar de saída toda a produção poética cepecista pode encontrar ali algo de mais interesse. Se não por outra coisa, a coleção tem o mérito de realizar um esforço de coligir parte da produção poética participante do período, agregando autores consistentes não diretamente ligados ao CPC, como Joaquim Cardozo, Jacinta Passos, Vinícius de Moraes. Não sendo esse o escopo do nosso trabalho, não temos condição de realizar uma leitura crítica mais detalhada dessa produção. Cabe, no entanto, deixar registrado um caminho profícuo de investigação, que a retome criticamente, de forma mais cuidadosa<sup>38</sup>.

De qualquer maneira, o CPC tem inegável papel de formação e de “educação estética e política” (GARCIA, 2004, p. 146) de um grande contingente de artistas de pendor participante do início da década de 1960. Segundo Sérgio Ricardo, se há em sua carreira artística uma linha de continuidade relativa à sua participação em momentos decisivos da produção cultural brasileira, como a bossa nova, o CPC, o cinema novo, a canção de protesto, ela estaria “no foco principal” dos objetivos desses movimentos / correntes estéticas:

---

<sup>38</sup> Também Ridenti (2000) dedica alguma atenção à coleção, em comentários, no entanto, de ordem mais temática que estética, focados no aspecto geral das publicações, sem considerar os poemas em particular. Devido à proposta de seu estudo, de cunho historiográfico, também o autor tende a tomar os poemas como ilustração daquilo que considera um padrão de “romantismo revolucionário” subjacente à maior parte da produção artística e intelectual da esquerda dos anos 1960. Diferentemente de Hollanda (2004), porém, o autor toma a produção de *Violão de rua* em chave bem mais positiva: “Os poetas engajados das classes médias urbanas insurgentes elegiam os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a lutar por melhores condições de vida no campo ou nas favelas. Quase todos os poemas expressavam a recusa da ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns textos – pelo capitalismo. Pairava no ar a experiência de perda da humanidade, certa nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente e a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. [...] Se os poemas trazem uma idealização do homem do povo, especialmente do campo, pelas camadas médias urbanas (que podem parecer ingênuas aos olhos de hoje), por outro lado, essa idealização não era completamente abstrata, ancorava-se numa base bem real: a insurgência dos movimentos de trabalhadores rurais no período. [...] Em suma, nos poemas da coleção, há uma busca da humanidade perdida, a ser resgatada; a aspiração a um reencantamento do mundo.” (p. 115-117, grifo no original).

Descobrir na alma de nosso povo a essência de sua cultura, e a fidelidade à luta por transformar sua triste realidade face ao abandono a que foram atirados, usando a arte não só esteticamente mas principalmente como um instrumento de conscientização. Não apenas como entretenimento.<sup>39</sup>

Para Contier (1998), uma parte significativa dos expoentes da canção de protesto, como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira, inspiraram-se nas ideias que moveram o CPC (alguns deles participando diretamente do grupo, outros não). Surgida como desdobramento da bossa nova, sob o influxo da experiência cepecista, a canção de protesto, como adiantamos no capítulo anterior, foi responsável pela reposição de elementos sublimados na fase inicial daquele movimento. Assim, conforme Contier (1998, não paginado), compositores como Carlos Lyra, Edu Lobo e Sérgio Ricardo, em contraposição à sonoridade e à temática intimistas predominantes na fase inicial da bossa nova, elegeram o *morro* e o *sertão* como “novos lugares da memória” nacional. Para Augusto de Campos, a canção de protesto surge

como uma salutar reação contra a inocuidade das letras sentimentais à base da fórmula amor-dor-flor, contra os abolidos bibelôs de inanidade sonora dos “lobos bobos” da fase heroica. Nessa conjuntura, era natural também que aflorasse a temática do Nordeste, com sua “presença” paradigmática, quase simbólica, do desajuste social, como matriz referencial das canções de protesto. (CAMPOS, 1986, p. 61).<sup>40</sup>

Assim como ocorre com a produção cepecista, também é bastante escassa a fortuna crítica referente à canção de protesto. Em geral, os estudos que dedicam alguma atenção a ela têm um cunho mais historiográfico (TREECE, 1997; CONTIER, 1998; NAVES, 2004), passando de forma apressada por seus traços gerais, pouco se detendo em suas especificidades estéticas e na integridade artística da canção.

Walnice Galvão (1976), em texto escrito em 1968, ainda no calor do momento, esboçou uma sistematização crítica da canção de protesto, apesar de não a nomear com a expressão consagrada historicamente e embora incluindo na análise, além de Vandré e Edu Lobo, três outros compositores não diretamente associados à canção de protesto, mas

<sup>39</sup> Trecho de entrevista concedida por Sérgio Ricardo ao autor deste trabalho via e-mail em 5 set. 2017.

<sup>40</sup> Logo no parágrafo seguinte, o autor dirá que essa “salutar reação” degenerará numa regressão a um nacionalismo primitivista, ao qual se contraporá a suposta estética progressista da jovem guarda e do tropicalismo, como se a questão se resumisse à dicotomia entre, de um lado, nacionalismo estreito e conservadorismo estético e, de outro, cosmopolitismo e inovação. Por ora, interessa-nos a transição da primeira fase da bossa nova para a canção de protesto; logo à frente trataremos das relações entre canção de protesto e tropicalismo, a partir da leitura muito mais lúcida de Schwarz (2008; 2012), que demonstra o quanto as divergências – mas também as continuidades – entre as duas correntes são um bocado mais profundas.

cujas carreiras em certa medida decorrem desse momento: Chico, Caetano e Gil. No que talvez seja ainda hoje uma das mais consistentes análises de conjunto dessa produção, a autora empreende uma leitura crítica do que denomina “Moderna Música Popular Brasileira” (ou MMPB), entendida como um desdobramento da bossa nova, em vista da persistência de alguns elementos estilísticos de sua primeira fase, aos quais se soma a preocupação temática de “‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata”. Em termos musicais, essa segunda fase bossanovista se constituiria num retorno “às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.)”. Ainda conforme a autora, os compositores dessa tendência estariam empenhados numa “desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo.” (GALVÃO, 1976, p. 93). Ocorre que, para a autora, essa desmistificação, empenhada em denunciar “a realidade feia” da vida no morro e no sertão, seria inócua ou evasiva, por ser mediada pela criação de uma nova mitologia: a do “dia que virá” (GALVÃO, 1976, p. 95). De acordo com essa concepção, haveria em uma série de canções de protesto essa figura de um dia de redenção que fatalmente chegará, no qual todas as injustiças serão superadas. De forma quase cômica, a autora registra que, aliado a esse mito, há um outro “ser imaginário” na mitologia do que ela denomina MMPB: a própria canção, à qual se atribui o poder mágico de resolução da injustiça e o protagonismo para que enfim chegue aquele *dia*:

É um caso de pensamento mágico que também pode ser assim expresso: quem sabe se a gente cantar bastante que *o dia* vem ele venha mesmo. Como proposta, situa-se ao nível do primitivo que acende o fogo de madrugada para fazer o sol nascer, ou do ato de furar os olhos do bonequinho para que o inimigo cegue. (GALVÃO, 1976, p. 97).

A hipótese aventada pela autora para explicar a predominância desse discurso nas canções de protesto tem um viés sociológico. Para Galvão, a existência dessa mitologia possivelmente decorre do paradoxo de seu público predominantemente universitário, um público que, por um lado, se beneficia dos privilégios econômicos da desigualdade, mas, por outro, tendo consciência dela, exige que as produções culturais abordem essas questões, porém sem que isso lhes acarrete a necessidade de agir. Com isso, a mitologia teleológica do “dia que virá” teria como função primordial “absolver o

ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico” (GALVÃO, 1976, p. 95), delegada ao próprio *dia* que vem por si só, e à canção, que ajuda esse *dia* a vir.

Entretanto, cabe registrar a ressalva feita por Ridenti (2000), de que essas “canções de espera por um *novo dia* revelavam também a consciência de que a história tem um movimento que não depende inteiramente da vontade dos agentes, o que testemunhava o sintoma de impotência das forças de esquerda logo após o golpe de 1964” (RIDENTI, 2000, p. 243).

Se a leitura de Galvão, como dissemos, tem o mérito de empreender uma análise de fôlego de um fenômeno contemporâneo à escrita – algo difícilimo de se realizar –, ela padece dos limites de seu caráter generalizante, próprio, aliás, às análises de conjunto. Mas talvez o aspecto mais problemático do texto esteja para além dele mesmo, na condição que ele adquiriu, ao longo do tempo, de análise definitiva da canção de protesto. A julgar por autores os mais diversos que se referem à “teleologia” da canção de protesto e à ideia do “dia que virá” (TREECE, 1997; TINHORÃO, 1998; NAPOLITANO, 2010; CONTIER, 1998; NAVES, 2001; WISNIK, 2004), essa leitura tomou ares de senso comum na historiografia da canção brasileira (inclusive, no caso dos três últimos autores, o nome de Galvão, estranhamente, não é sequer citado). Como demonstraremos a seguir neste capítulo, mesmo uma leitura não tão aprofundada de algumas canções pode demonstrar que as ideias apresentadas pela autora, embora pertinentes a uma série de canções de protesto, não podem ser generalizadas, sob pena de se desconsiderar completamente o valor estético e político de um momento decisivo para a canção brasileira.

Para Napolitano (2010), o próprio termo “canção de protesto” é problemático, justamente por seu aspecto generalizante:

A perspectiva homogeneizadora que diluiu os matizes dos diversos tipos de canção engajada feita no Brasil entre 1960 e 1968 é bastante questionável, pois desconsidera diferenças musicais (e mesmo poéticas) importantes, limitando-se à utilização de um vago critério temático para classificá-las na condição de “canções de protesto”. Mesmo a busca da comunicabilidade e a valorização da mensagem que notamos, por exemplo, em Geraldo Vandré, deve ser cruzado com outros elementos históricos, como os imperativos oriundos do mercado fonográfico, aos quais este compositor sempre esteve atento (NAPOLITANO, 2010, p. 31).

Como já adiantamos no primeiro capítulo deste trabalho, compreendemos a condição problemática do termo, que, no entanto, optamos por utilizar, na falta de alternativa que nos pareça melhor. Além do aspecto generalizante apontado por

Napolitano, o termo é também limitado por dar especial relevo ao caráter contingente e “instrumentalizante” da canção política, que termina por ter seu valor absolutamente circunscrito à sua época de composição e aos eventos que lhe deram ensejo. Como demonstraremos no capítulo seguinte, com a análise de canções compostas por Sérgio Ricardo para um drama de Guarnieri, obras artísticas complexas e de grande valor estético têm a capacidade de transcender a contingência a que se referem, quando captam o significado típico das forças históricas que produziram aquele momento (cf. LUKÁCS, 1966). Essa é, na verdade, a questão central deste trabalho; cremos, como ficará patente em nossas análises, que o interesse que pode suscitar hoje parte da produção cancional de protesto está para muito além de seu caráter de documento histórico. Se, como cremos, se cumpre esse imperativo realista em parte dessa produção, essas canções nos ajudam a compreender não só o momento histórico em que foram produzidas, como também questões mais profundas da história do Brasil, sendo, portanto, ferramenta privilegiada de compreensão de nosso presente. Embora as canções de Sérgio Ricardo e a peça de Guarnieri de que trataremos no próximo capítulo tenham sido produzidas em 1976, muito posteriormente, portanto, ao período caracterizado como o da canção de protesto<sup>41</sup>, os nomes dos autores envolvidos deixam claro que essas obras são fruto de desdobramentos daquele momento histórico e artístico.

O trecho de Napolitano citado acima levanta também outra questão premente da canção de protesto: as contradições intrínsecas ao seu duplo caráter de gesto político e de mercadoria. Nos moldes da proposta cepecista, grande parte dos compositores da canção de protesto propuseram uma “ida ao povo” como instância de mediação entre classes populares e intelectualidade, para a formação de “uma aliança de classes progressista” (NAPOLITANO, 2010, p. 6). No entanto, o aspecto político desse esforço esteve desde sempre, no caso da canção, atravessado por sua própria condição de produto da indústria cultural:

A meta principal desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso – o Povo – seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e de esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações

---

<sup>41</sup> Como acabamos de ver, Napolitano (2010), uma das principais referências sobre o assunto, enquadra a canção de protesto no período entre 1960 e 1968.



emancipatórias e a demanda por entretenimento. (NAPOLITANO, 2010, p. 6-7).

As contradições apontadas pelo autor ficaram ainda mais evidentes após o revés de 1964, que impossibilitou a continuidade da experiência cepecista. Conforme relato de Gullar (1978), diversos integrantes do CPC viram-se, então, forçados a se contentar com uma “atuação cultural ‘normal’, isto é, a trabalhar para um público pagante e assim a disputar uma faixa do mercado” (GULLAR, 1978, p. 11). Não sendo mais possível, diante do novo cenário, manter a experiência de apresentações externas, em praça pública, em sindicatos, fábricas, escolas, foi necessário reconfigurar as práticas artísticas, voltando-as aos espaços tradicionais da vida cultural. Também este é o diagnóstico de Heloísa Buarque de Hollanda:

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média. (HOLLANDA, 2004, p. 35)<sup>42</sup>.

Aqui, de fato, o diagnóstico é preciso e revela um dos principais limites da arte participante dos anos 1960, tornada espetáculo e “simulacro de militância” (HOLLANDA, 2004, p. 36), voltada predominantemente ao público estudantil, como demonstram os casos emblemáticos dos sucessos estrondosos do show *Opinião* e dos festivais da canção, em especial junto àquele público. Sérgio Ricardo assim se expressou a respeito de seu desconforto ao se sentir integrado ao espetáculo no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967:

Transformados em produtos, estávamos prontos para ocupar nossos lugares na vitrine, concorrendo não só ao prêmio do festival como ao da continuidade no esquema, prestando-nos às determinações dos números. Números dos jurados, números de classificação, números de aplausos, números no Ibope, números, números, números. (RICARDO, 1991, p. 61).

---

<sup>42</sup> Sobre os efeitos imediatos do golpe de 1964 sobre a esquerda brasileira, cf. RIDENTI (2000, p. 121), segundo quem os “movimentos sociais amplos” do início dos anos 1960, envolvendo “trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais”, “foram quase totalmente desarticulados após o golpe”, restando espaço apenas para os “setores das classes médias que lograram mobilizar-se, ocupando quase sozinhos o campo político da oposição à ditadura, na medida em que as outras classes estavam impedidas de se organizar e fazer representar.” Mais à frente, o autor comenta ainda que florescerá nos anos 1970, com a abertura do regime político, um mercado de resistência à ditadura, de características muito distintas das expressões coletivas do início dos anos 1960: “A tendência passava a ser o esvaziamento de projetos culturais coletivos de questionamento da ordem, mas permaneciam e prosperavam protestos individuais de artistas, em suas obras à disposição no mercado” (RIDENTI, 2000, p. 350).

Em sentido semelhante deu-se a reação de Geraldo Vandré diante do público do 3º Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1968. Ao criticar as vaías dirigidas a “Sabiá” (de Chico Buarque e Tom Jobim), que concorria com sua “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”, o compositor pronunciou a célebre frase: “a vida não se resume em festivais” (cf. MELLO, 2003). Para Treece (1997, p. 27), a reação de Vandré é expressão de “uma consciência desconfortável de que esses eventos televisionados corriam o risco de oferecer uma alternativa dramática compensatória às reais lutas políticas travadas lá fora”.<sup>43</sup> Treece chama a atenção para o caráter fortemente contraditório dos festivais, repletos de canções de teor contestatório em termos políticos, sendo, no entanto, organizados pelas grandes redes de comunicação de massa, aliadas do regime militar.

Novamente, uma das hipóteses de nosso trabalho, a qual testaremos no capítulo seguinte, é que o fato de nos debruçarmos hoje sobre a produção da canção de protesto, com distanciamento crítico e fora dos condicionamentos da circulação de produtos da indústria cultural, poderia talvez nos render uma leitura crítica mais apurada do valor estético e político dessa produção. Perguntamo-nos, assim, se uma tal leitura poderia nos ajudar a entender melhor a história do país, sua formação truncada e plena de tensões e contradições, como é do feitio de toda verdadeira obra de arte, de acordo com a concepção de Lukács (1966). Não tomamos aqui a canção em seu mero valor documental, de apresentação de indícios dos acontecimentos históricos imediatos. Trata-se, antes, de algo mais profundo: a compreensão não somente dos fatos históricos, mas das forças que movem a história. É esse um dos grandes poderes da obra de arte.

O período de estrondoso sucesso dos festivais acirrou e tornou patente o conflito entre a canção de protesto e o tropicalismo, figurados nesse processo como produtos rivais. Bastante revelador desse embate mercadológico é o depoimento de Caetano Veloso a respeito das violentas discussões travadas entre ele e Geraldo Vandré naquele período:

Nós sabíamos da rejeição que nossas ideias e ações encontravam por parte da esquerda nacionalista. [...] Tendo assumido o papel do cantor de protesto por excelência [...], Vandré desejava tornar-se a bola da vez com uma contrafação da música participante de língua espanhola, principalmente a chilena. [...] Nós, de nossa parte, queríamos, entre outras coisas, acabar com o hábito de se ter

---

<sup>43</sup> “[...] *an uncomfortable awareness that these televised events were in danger of offering a compensatory, dramatic alternative to the real political struggles being waged outside.*”

uma “bola” a cada vez, apostando numa pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras. Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável – foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação. [...] No nascedouro desses problemas, Vandré tentava estancar a correnteza – que era, afinal, uma exigência da força da MPB – propondo a Guilherme [Araújo], nosso empresário, que nos dissuadisse de entrar no páreo; alegava que o Brasil necessitava daquilo que ele, Vandré, estava fazendo (ou seja: canções “conscientizadoras das massas”) e que, como o mercado não comportava mais de um nome forte de cada vez, nós todos deveríamos, para o bem do país e do povo, jogar todas as cartas nele. Essa estranha proposta de renúncia foi feita de fato a Guilherme por Vandré – e muitas vezes eu me perguntei se não seria isso um esboço dos prestígios oficiais de que gozam, em nome da história, figurões insossos de países comunistas. (VELOSO, 2017, não paginado).

Caetano se coloca então, neste trecho, como missionário da abertura do mercado da canção brasileira. Se havia, como de fato havia, uma “linha dura” da MPB, como dizia Tatit (2008), cabia ao tropicalismo a missão de possibilitar que expressões diversas pudessem também ser vendidas. O léxico mercadológico de Caetano (*concorrência, caixas registradoras, nichos, abertura de mercado, demarcação de faixas*) ajuda-nos a compreender algumas das principais motivações do projeto tropicalista<sup>44</sup>.

Também Sérgio Ricardo testemunha esse embate, fazendo uma crítica contundente ao tropicalismo, vendido como antídoto a expressões ligadas à canção de protesto:

Amordaçados, acorrentados os representantes daquele movimento anterior jogado no fundo do poço pelo AI-5, recebem de repente aquela visita que lhes vinha pisotear como se os tivesse vencido. O tropicalismo usou o espaço para, em gesto extremamente deselegante, negar o que lhe servira de base e até havia inspirado seus grandes artistas em suas primeiras e eternas canções. Sem perceber, negavam-se a si próprios. Fizeram-se ídolos pela convivência com o que se instituíra contra seu próprio povo, porque, ao negarem os que os precederam, negavam a luta de seu povo. (RICARDO, 1991, p. 211).

---

<sup>44</sup> Sobre o populismo nacionalista dos supostos “adversários” dos tropicalistas, ressalte-se o que diz Ridenti (2000) a respeito do caráter caricatural das críticas de Caetano: “A carapuça que os tropicalistas vestiram em seus adversários talvez seja excessivamente simplificadora. As obras de Ferreira Gullar, Edu Lobo, Sérgio Ricardo ou de Augusto Boal, por exemplo, dificilmente poderiam ser caracterizadas como meramente aduladoras dos desvalidos e barateadoras da linguagem [os adjetivos são do próprio Caetano (VELOSO, 2017)]. Tanto assim que raramente Caetano Veloso personaliza suas críticas genéricas ao *populismo nacionalista*; ao falar, em *Verdade tropical*, dos artistas que poderiam ser identificados como adversários do tropicalismo, quase sempre encontra palavras elogiosas para matizar as divergências [...]. De modo que o tão combatido *populismo nacionalista* tende a virar uma caricatura, que está longe de fazer justiça às obras e aos autores diferenciados que compuseram as vertentes ditas *nacional-populares*” (RIDENTI, 2000, p. 292, grifos no original).

Seguindo a hipótese de Sérgio – e à luz das declarações de Caetano – é possível compreender melhor o processo de apagamento histórico da canção de protesto, atestada, aliás, pela fortuna crítica tão deficiente de que falamos há pouco: pelo menos parte desse apagamento pode ser atribuído ao muito bem urdido empenho tropicalista em se impor mercadologicamente sobre seus “concorrentes”, predecessores e contemporâneos. Mais que mera disputa mercadológica, no entanto, as duas correntes são expressões de concepções políticas e estéticas distintas, malgrado a “afinidade sempre negada [do tropicalismo] com a arte de protesto” (SCHWARZ, 2012, p. 100) – afinidade e negação apontadas, aliás, também por Sérgio Ricardo no trecho acima.

Roberto Schwarz (2008) realiza um diagnóstico muito consistente a respeito dessa oposição, no panorama histórico que traça para a produção artística brasileira no período imediatamente pós-1964, em *Cultura e política 1964-1969*, publicado originalmente em 1970. De um lado, o autor posiciona a arte política que frutificou no período anterior ao golpe – no qual se enquadra a canção de protesto –, expressão de uma concepção nacional-desenvolvimentista de aliança de classes, esteio dos governos Vargas, Kubitschek, Quadros e Goulart. De natureza mais anti-imperialista que anticapitalista, a esquerda majoritária no período anterior à ditadura militar teria como principal inimigo “os aspectos *arcaicos* da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no *progresso* do país.” (SCHWARZ, 2008, p. 76, grifos no original). De outro lado, a estética tropicalista é reflexo de uma postura desencantada com as promessas reformistas frustradas em 1964. Nesse cenário, a coexistência de arcaísmo e modernidade troca a chave em relação ao governo Goulart: “De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão.” (SCHWARZ, 2008, p. 87). Empenhado em escancarar, de forma grotesca, a convivência de elementos arcaicos e modernos na sociedade brasileira, o tropicalismo seria uma alegoria do anacronismo nacional. O deslumbramento pela novidade, no entanto, torna ambígua a posição tropicalista diante da realidade brasileira:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. (SCHWARZ, 2008, p. 89).

Diferentemente da arte de protesto que lhe antecedeu, o atraso brasileiro é tomado no tropicalismo como impasse, como situação insolúvel, não mais como situação a ser superada para a criação de uma sociedade mais justa. Para os tropicalistas, a miséria nacional não é resultado da desigualdade entre classes, mas um mal de que padece toda a sociedade brasileira. Tomando como parâmetro a modernidade internacional, o tropicalismo lamenta a “‘pobreza brasileira’, que vitima igualmente a pobres e ricos” (SCHWARZ, 2008, p. 91).

Treece (1997) nos ajuda a modular essa oposição entre arte de protesto e tropicalismo, uma vez que enxerga também uma posição desencantada na canção de protesto pós-1964, aquela mesma que Gullar (1978) e Hollanda (2004) afirmam ter se voltado sobre sua própria classe, pelas impossibilidades diante do horizonte cerrado do pós-golpe. Diante do cenário desesperançado, “a esquerda tradicional não podia expressar muito mais que o idealismo frustrado, que era o seu próprio e o de seu público de classe média.” (TREECE, 1997, p. 28). Assim, conforme a perspectiva deste autor, a aparente atmosfera otimista e autocongratatória que tem como emblema o show *Opinião é reflexo da falta de horizontes. Entende-se melhor, com isso, o recurso à solução mágica do “dia que virá” e a abdicação do papel transformador do indivíduo, de que fala Galvão (1976).*<sup>45</sup>

Schwarz (2012) voltou à carga em sua crítica ao tropicalismo quarenta anos depois em *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, extraordinário comentário crítico ao “excelente romance de ideias” ou “autobiografia quase-romance” de Caetano Veloso (2017; as expressões são do próprio Schwarz, nas pp. 52 e 85). Mais uma vez, Schwarz registra a oposição entre canção de protesto e tropicalismo, complexificando a questão. Se a arte de protesto “nas imediações de 1964 [...] tinha horizonte transformador” e pretendia “romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos” (SCHWARZ, 2012, p. 55), o tropicalismo propunha uma “superação da superação”. A ideia central dos tropicalistas é a de que termos antagônicos, como modernidade e atraso, sofisticação e

---

<sup>45</sup> O trecho maior de Treece, no original: “*To criticise the lyrical content of the post-1964 protest songs for their failure to offer more than a vaguely utopian faith in the future, as Walnice Nogueira Galvão [1976] did in 1968, was therefore perhaps to miss the point. In the absence of any politically articulated community of interests, that is to say, in the absence of a viable popular movement with its own coherent alternative to the regime's strategy of state capitalist modernisation, the traditional left could express little more than its own frustrated idealism and that of its middle-class audience.*”

vulgaridade, bom e mau gosto, não precisam ser superados, devem ser expostos em impasse, estacionários. Assim, havia no tropicalismo

um ponto de vista superiormente atualizado, acima do bem e do mal, um novo sentimento do Brasil e do presente, que se recusava a tomar partido e que encontrava no impasse o seu elemento vital, reconhecendo valor tanto ao polo adiantado como ao retrógrado, inclusive o mais inconsistente e kitsch. O que se instalava, a despeito do alarido carnavalesco, era a estática, ou, noutras palavras, uma instância literal de revolução conservadora. (SCHWARZ, 2012, p. 98).

Com isso, o programa tropicalista era “assimilação subjetiva – mais satírica do que complacente? – do ponto de vista da programação comercial da cultura”, em que um “mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado.” (SCHWARZ, 2012, p. 99).

Um ponto, porém, em que a leitura renovada de Schwarz sobre o tropicalismo – beneficiada, aliás, pelo distanciamento temporal – é mais complexa que aquela de primeira hora está no reconhecimento dos méritos do grupo em legitimar a aceitação do influxo estrangeiro modernizador na canção brasileira. Objeto do embate entre o nacionalismo algo estreito da canção de protesto e o cosmopolitismo algo celebratório do tropicalismo – e cerne do conflito entre Caetano e Vandr e, como vimos –, a relação complexa entre cultura estrangeira e nacional está retratada em *Verdade tropical* no relato da juventude interiorana de Caetano em Santo Amaro, em que o autor rejeita a adesão acrítica (“inaut entica”, segundo ele próprio)   cultura roqueira por parte de seus colegas de gera o:

Caetano foi precoce na compreensão da política internacional da cultura, em que o influxo estrangeiro – inevitável – tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno, que   o nervo da questão. (SCHWARZ, 2012, p. 59).

Por fim, Schwarz esclarece que o tropicalismo   repleto de “linhas de força contraditórias”, o que desautoriza uma visão simplista do movimento (pedimos desculpas pela cita o longa, mas que vale a pena por seu caráter dial tico, que não conseguiríamos expressar melhor):

A justaposi o crua e estridente de elementos disparatados, inspirada em certo sentimento do Brasil, dava espaço a leituras divergentes. Colocados lado a lado, em estado de inocência mas referidos   pátria, os termos da oposi o podem significar um momento favorável, de descompartimenta o nacional,

de destemor diante da diversidade extravagante e caótica do que somos, a qual por fim começaria a ser assumida num patamar superior de conciliação. Difícil de compaginar com a ditadura, esse aspecto eufórico existia, embora recoberto por uma ironia que hoje não se adivinha mais. [...] Se entretanto atentarmos para a dimensão temporal que no fim das contas organiza e anima as justaposições, em que o ultranovo e o obsoleto compõem uma aberração constante e inelutável, algo como um destino, o referente passa a ser outro, historicamente mais específico e francamente negativo. Em lugar do Brasil-terra-de-contrastes, amável e pitoresco, entra o Brasil marcado a ferro pela contrarrevolução, com sua combinação esdrúxula e sistemática de modernização capitalista e reposição do atraso social – a oposição atrás das demais oposições –, de que a fórmula tropicalista é a notável transposição estrutural e crítica. Nesse sentido, sem prejuízo das convicções políticas contrárias do autor [Caetano], o absurdo tropicalista formaliza e encapsula a experiência histórica da esquerda derrotada em 1964, e sua verdade. Nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam. (SCHWARZ, 2012, p. 100-101).

Se faz algum sentido a linha de argumentação que viemos adotando aqui, os embates entre essas duas expressões artísticas distintas dos mesmos dilemas da experiência nacional – canção de protesto e tropicalismo – resolveram-se ao longo do tempo numa maior aceitação do produto tropicalista por parte do mercado – de que faz parte a própria estratégia tropicalista de se apresentar como produto mais vendável que seus “adversários”. Em alguma medida – e essa questão ainda está por ser melhor investigada – o apagamento da canção de protesto e a exaltação do tropicalismo na historiografia predominante da canção brasileira (CAMPOS, 1986; NAVES, 2004; WISNIK, 2004; TATIT, 2008) são reflexo dessa vitória mercadológica do tropicalismo. É claro, porém, que a dinâmica de persistência e apagamento de cada uma das correntes não se resume à adesão ou não do mercado. É preciso considerar nesse processo diversas outras questões, sendo uma das principais delas, possivelmente, a relação distinta da repressão e da censura com os artistas de cada uma dessas correntes. Conforme o próprio Sérgio Ricardo, em entrevista concedida em 1979, ao ser questionado sobre os motivos de seu “desaparecimento” da mídia depois do 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record:

Eu não deixei de me apresentar porque havia quebrado um violão e atirado na plateia. O gesto em si havia me dado inclusive uma perspectiva de trabalho que eu nunca havia tido antes. [...] O caso é que naquele ano, em 68, entrou em vigor o AI-5 e aí é que começou o problema. A partir do AI-5, minha música começou a ser proibida nas estações de rádio, tv e a divulgação do meu trabalho começou a ser prejudicada. [...] As minhas músicas começaram a ser proibidas porque continham um pensamento que não tinha nada a ver com o pensamento do Governo. Eu era calado por todos os cantos. Vivi, como diz o Thiago de Mello, durante todo esse tempo, exilado dentro do meu próprio País [...]. Então, veja bem, não foi por causa de quebrar um violão que estive afastado. Eu fui marginalizado pelo AI-5. (RICARDO, 1979, p.4).

Além disso, se podemos falar num certo fim da canção de protesto após 1968, é necessário também considerar uma sua persistência, conforme já apontamos, na obra de cancionistas de grande relevo como Chico Buarque, João Bosco/Aldir Blanc, Milton Nascimento e o Clube da Esquina.

Nosso trabalho, como dissemos, é, em parte, uma modesta tentativa de revisão crítica desse momento tão importante quanto ignorado da canção brasileira. Faremos a seguir apontamentos sobre algumas canções de protesto que nos parecem representativas desse momento, procurando observá-las mais de perto, na tentativa de colocar à prova algo do discurso que se cristalizou em torno dele. Não se trata, no entanto, de uma análise aprofundada, a qual empreenderemos no terceiro capítulo, em que abordaremos, a partir dos princípios críticos tratados no primeiro capítulo, algumas das canções compostas por Sérgio Ricardo para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. Aqui, trata-se, antes, do registro de alguns apontamentos a partir das canções, na esperança de esboçar algumas das linhas de força da canção de protesto, sem a pretensão de elaborar uma análise ampla daquele momento, a qual cremos ainda estar por se fazer. Cremos, no entanto, que esses nossos apontamentos poderão servir de indicações promissoras para futuros trabalhos nesse sentido. Nossa intenção, ao caminharmos de forma mais ou menos panorâmica sobre as quatro canções que elegemos como representativas da canção de protesto, é mais o de rever e de modular alguns dos consensos críticos que se cristalizaram em torno dela. Temos ciência, porém, de que as canções escolhidas, por sua grande riqueza, deveriam render análises muito mais aprofundadas, as quais reservaremos, por opção metodológica, às canções de nosso *corpus* propriamente dito.



### 2.3. *E ainda é pouco só: anotações sobre algumas canções de protesto*<sup>46</sup>

#### 2.3.1. “Zelão” (Sérgio Ricardo) – intérprete: Sérgio Ricardo (disco *Não gosto mais de mim: a bossa romântica de Sérgio Ricardo*, 1960)

Todo o morro entendeu quando Zelão chorou.  
Ninguém riu, ninguém brincou, e era carnaval.

No fogo de um barracão só se cozinha ilusão,  
restos que a feira deixou, e ainda é pouco só.  
Mas, assim mesmo, Zelão dizia sempre a sorrir  
que um pobre ajuda outro pobre até melhorar.

Choveu, choveu.  
A chuva jogou seu barraco no chão.  
Nem foi possível salvar violão  
que acompanhou morro abaixo a canção  
das coisas todas que a chuva levou,  
pedaços tristes do seu coração.

Tida na historiografia como precursora da canção de protesto (MELLO, 1976; TREECE, 1997, NAVES, 2004; NAPOLITANO, 2010), “Zelão” apresenta um motivo recorrente na canção brasileira: a contraposição entre a alegria ilusória, passageira do carnaval e a tristeza que permanece (em alguns casos, a contraposição é entre a alegria coletiva e a tristeza do indivíduo desiludido). Há uma série de canções que associam o carnaval e a quarta-feira de cinzas à desilusão amorosa:

É dia de risos e flores.  
Todos folgam, só eu não.  
Ela, talvez num cordão,  
procure novos amores.  
[...]  
Vejo a minha alma afogar-se  
num oceano de fel.  
(“Pierrô e Colombina”, Oscar de Almeida, 1915)

Por tua causa, Colombina,  
tive um triste carnaval.  
E o ciúme que me alucina  
roubou-me a calma afinal.  
(“Triste carnaval”, Canhoto / Arlindo Leal, 1922)

---

<sup>46</sup> Tudo o que vai nesta seção devo à valiosíssima contribuição de Paulo Henrique Vieira e Ana Castello, pelas discussões que tivemos no Núcleo de Estudos da Canção, do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB). Tento aqui fazer um registro textual do rico debate a respeito das quatro canções. Ciente, no entanto, de que muito se perde na transposição textual do debate, espero fazer jus ao menos aos principais aspectos das contribuições dos colegas. Eventuais inconsistências nas análises são de responsabilidade exclusivamente minha.

Hoje, ante o silêncio sepulcral  
 dos despojos de mais um carnaval,  
 confronto este cenário à minha dor.  
 O que ontem pra mim foi iluminado  
 hoje são restos mortais do passado,  
 cinzas do carnaval do meu amor.  
 (“Carnaval da minha vida”, Benedito Lacerda / Aldo Cabral, 1942)

Ou, mais recentes e conhecidas, há algumas canções associadas à corrente bossanovista e a seus desdobramentos. Nesses casos, o motivo da desilusão já não é tanto a relação amorosa, mas a própria fugacidade da alegria carnavalesca:

A felicidade do pobre parece  
 a grande ilusão do carnaval.  
 A gente trabalha o ano inteiro  
 por um momento de sonho  
 pra fazer a fantasia  
 de rei, ou de pirata, ou jardineira  
 e tudo se acabar na quarta-feira.  
 (“A felicidade”, Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1959)

Carnaval, desengano.  
 Deixei a dor em casa me esperando  
 e brinquei e gritei e fui vestido de rei.  
 Quarta-feira sempre desce o pano.  
 (“Sonho de um carnaval”, Chico Buarque, 1965)

Em “Zelão”, no entanto, a questão é mais grave: é uma tragédia social que interrompe e impossibilita o carnaval, a festa, a batucada. Também nessa direção parece haver uma certa tradição cancional:

Quando o sol raiou, foi encontrado  
 na ribanceira estirado  
 com um punhal no coração.

Lá no morro uma luz somente havia.  
 Era o sol quando o samba acabou.  
 De noite não houve lua, ninguém cantou.  
 (“Quando o samba acabou”, Noel Rosa, 1933)

Céu estrelado, lua prateada.  
 Muitos sambas, grande batucada.  
 O morro estava em festa quando alguém caiu  
 com a mão no coração, sorriu.

Morreu Malvadeza Durão.  
 O criminoso ninguém viu.  
 (“Malvadeza Durão”, Zé Keti, 1957)

Na canção de Sérgio Ricardo, porém, diferentemente delas, evidencia-se a relação direta entre miséria e desgraça. Se nas canções anteriores o que interrompe a festa são, na canção de Noel, a disputa amorosa (em que o perdedor, ao que parece, se suicida) e, na de Zé Keti, o crime, em “Zelão” a causa da tragédia é a precariedade das condições habitacionais do morro. A situação de penúria é evocada na canção em imagens sintéticas poderosas: o fogo do barracão e os restos da feira nele cozidos são não só indícios da situação miserável dos personagens como prenúncios da destruição do lar de Zelão. Processa-se antes no fogo as “coisas todas” e os “pedaços tristes” que em breve serão carregados pela água. A imagem-síntese mais poderosa é a do violão carregado morro abaixo, do qual vemos um possível eco numa canção posterior de Paulinho da Viola (“Coisas do mundo, minha nêga”, 1968). Nela, o eu lírico vai relatando encontros que tem, em sua caminhada pela rua, com personagens desafortunados, aos quais busca sempre consolar com seu canto e sua viola. Diante da morte, porém, quando topa com um corpo estirado no chão, se recusa a lançar mão daquele recurso consolador, uma vez que “ninguém compreenderia um samba naquela hora”.<sup>47</sup>

A estrutura de “Zelão”, dividida em três partes, num padrão ABCA, alça a narrativa à condição de fenômeno típico. A primeira estrofe, a que mais se aproxima de um refrão (pela melodia mais memorizável e por sua reiteração, em caráter responsivo e em dinâmica solo/coro), introduz a narrativa de um acontecimento no passado (“Todo o morro entendeu quando Zelão chorou [...]”). Daí, passa-se a enunciar máximas, de caráter mais atemporal e de possível aplicação a outras situações semelhantes, como “no fogo de um barracão só se cozinha ilusão” ou “um pobre ajuda outro pobre até melhorar” (esta última reforçada em sua verdade por ser enunciada pelo protagonista, personagem que goza de prestígio no morro, uma vez que a ele se solidarizam todos os habitantes; mas vale sublinhar também que essa máxima talvez já não seja mais válida após a tragédia: note-se, a respeito, o pretérito imperfeito “dizia” que precede a frase). A terceira parte é a de maior efeito dramático, criado por elementos como: a modulação que sobe a tonalidade em um tom, de dó menor para ré dórico<sup>48</sup>; a pausa instrumental entre a parte

<sup>47</sup> É interessante contrapor essa tradição de canções que refletem a impossibilidade da festa diante da morte com a canção “De frente pro crime” (Aldir Blanc / João Bosco, 1975), em que um corpo no chão já não é mais motivo de comoção social. Torna-se, antes, mero produto de páginas policiais, num grande mercado eclético e entorpecedor que oferece diariamente, e de forma indiferenciada, a morte, o sexo, a religião, o futebol, o álcool, a política, todos eles rebaixados à condição de mercadoria, junto com quinquilharias como anel, cordão, pastel, perfume barato e churrasquinho de gato. Agradeço à Lia Miranda por trazer luz a essa relação.

<sup>48</sup> Com perdão do vocabulário técnico: o modo dórico é uma das possibilidades de estruturação da escala de sete notas (heptatônica), conforme a adaptação ocidental moderna do sistema escalar grego. Talvez a

B e a C; e a tessitura melódica atingindo os níveis mais agudos da canção, com alongamento das sílabas tônicas em “choveu, choveu”, efeito reforçado ainda pelo coro feminino. Nessa estrofe, presentifica-se a tragédia aludida na primeira parte e anunciada na segunda.

Como vemos, em face da impossibilidade de se realizarem a música e a festa diante da dor, não há aqui nada do recurso ao poder mágico da canção de que fala Galvão (1976), ideia que se cristalizou em relação à canção de protesto. Dá-se, de fato, o exato oposto: a canção não só não tem nenhum poder transformador, como é mesmo impossível (ou inviável) diante da tragédia social. Nesse sentido, é sintomática a posição dessa canção ainda na primeira fase da bossa nova. Sérgio Ricardo aproveita criticamente a melancolia bossanovista, sem nada, porém, da “promessa de felicidade” de que fala Mammì (2017b, p. 28). Vemos aqui, portanto, uma possível indicação da não adesão do compositor aos aspectos conciliadores da primeira fase da bossa nova. É nesse sentido, mais que no mero recurso temático ao aspecto social, que reside o caráter antecipatório de “Zelão” às tensões repostas na fase engajada da bossa nova. Somando-se a isso, como dissemos, a canção diverge também do clichê do “dia que virá” de que fala Galvão (1976), mantendo as tensões vivas, sem recurso à resolução mágica, artificial, de “Terra de ninguém” (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle, 1965), por exemplo.

### 2.3.2. “Maria Moita” (Carlos Lyra / Vinícius de Moraes) – intérprete: Nara Leão (disco *Nara*, 1964)

Nasci lá na Bahia, de mucama com feitor.  
Meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador.  
Meu pai só dizia assim, venha cá.  
Minha mãe dizia sim, sem falar.  
Mulher que fala muito perde logo o seu amor.

Deus fez primeiro o homem, a mulher nasceu depois.  
Por isso é que a mulher trabalha sempre pelos dois.  
Homem acaba de chegar, tá com fome.  
A mulher tem que olhar pelo homem.  
E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar.

O rico acorda tarde, já começa a rezingar.  
O pobre acorda cedo, já começa a trabalhar.  
Vou pedir ao meu babalorixá  
pra fazer uma oração pra Xangô,  
pra pôr pra trabalhar gente que nunca trabalhou.

---

forma mais simples de se compreender os modos seja relacioná-los aos mais conhecidos modo maior ou menor. O modo dórico assemelha-se ao modo menor, porém com a sexta maior, ou seja, elevando-se em um semitom o sexto grau da escala menor (cf. ROIG-FRANCOLÍ, 2011, p. 46-47; WISNIK, 2011).

Composta para o espetáculo-recital *Pobre menina rica*, parceria entre Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, “Maria Moita”, de 1963, é expressão do profícuo diálogo entre canção e teatro brasileiros no início dos anos 1960. A canção guarda alguma relação com “Zelão”, na medida em que parte da narração para a enunciação de máximas. O que as diferencia, porém, é que, se na canção de Sérgio Ricardo, o movimento entre narração e enunciação de máximas alçava a história narrada à condição de fenômeno típico, aqui as máximas são enunciadas em chave crítica, como instância de instrumentalização da narrativa bíblica do Gênesis para justificar a opressão do homem sobre a mulher. No início da primeira estrofe, há um eu lírico que conta experiências de opressão classista e patriarcal presenciadas na infância. Da narração dessas experiências particulares, parte-se, na segunda estrofe, para a enunciação de supostas verdades atemporais que justificam a opressão. Há uma certa indefinição quanto à voz que enuncia essas máximas (indefinição que se inicia no último verso da primeira estrofe – “Mulher que fala muito perde logo o seu amor” – e vai até o verso “E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar”): é o pai, a mãe ou o próprio eu lírico quem fala? Ou mesmo uma voz coletiva, feminina, que se submete de forma dolorosa, mas conformada, à opressão? Essa última hipótese pode ser reforçada pelo coro feminino que repete o último verso de cada estrofe.

Diferentemente de “Zelão”, no entanto, não há progressão dramática entre as estrofes, dado se repetirem em todas elas a mesma melodia. O aspecto reiterativo da melodia, tanto entre as estrofes, quanto internamente a elas (os dois primeiros versos de cada estrofe, bem como o último, apresentam um arco ascendente-descendente semelhante), associado à repetição do último verso pelo coro e à linha descendente de baixo, dá a toda a canção um aspecto circular, que sugere imobilidade.

Na segunda parte da última estrofe, pode parecer, num olhar apressado, que se recorra a uma solução mágica, pelo misticismo, para a superação da opressão (“Vou pedir ao meu babalorixá/ pra fazer uma oração pra Xangô/ pra pôr pra trabalhar gente que nunca trabalhou”). No entanto, seja pela imobilidade expressa musicalmente, como já referido, seja pela profusão de mediações mobilizadas pelo eu lírico, este não parece acreditar que o fim da opressão seja acontecimento inevitável. Explicando melhor: não se afirma aqui que um belo dia quem não trabalha passará a trabalhar. O que o eu lírico diz é que vai pedir (no futuro), a um mediador (o babalorixá), que este peça a uma divindade (Xangô) para que intervenha naquela situação de injustiça. Por outro lado, se o eu lírico parece não crer na superação, o recurso ao vocabulário e à imagética das religiões de matriz africana

traz à canção a carga simbólica da resistência cultural do negro. Nesse aspecto, esta canção se aproxima de uma característica central da canção de protesto: a referência à cultura negra como expressão da aliança progressista de classes que, como dissemos, marca o CPC e a arte política do período.

### 2.3.3. “A estrada e o violeiro” (Sidney Miller) – intérpretes: Sidney Miller e Nara Leão (disco *Sidney Miller*, 1967)<sup>49</sup>

Cantada em duas vozes, cada uma das quais representando os dois personagens do título, a canção apresenta-se como um diálogo entre a estrada, personificada, e o violeiro. Em sua estrutura bem marcada, com estrofes formadas por versos em redondilhas, esquema rímico algo rígido (ABABCDCCDDC, com pequenas variações), aliterações e rimas internas, a canção tem características típicas dos desafios de viola.

A canção começa com a apresentação de cada um dos personagens:

Sou violeiro caminhando só,  
por uma estrada caminhando só.  
Sou uma estrada procurando só  
levar o povo pra cidade só.

A partir daí, cada estrofe da canção será cantada, alternadamente, pelo violeiro e pela estrada, numa melodia de baixa amplitude e ritmo acelerado, aproximando-se da prosódia da fala cotidiana. Os dois personagens serão contrapostos em sua percepção diversa a respeito da realidade. O violeiro confessa sua incapacidade de perceber a totalidade, pedindo à estrada que lhe dê

Notícias de toda sorte,  
de dias que eu não alcanço,  
de noites que eu desconheço,  
de amor, de vida ou de morte.

Já a estrada, apesar de dizer ter visão mais ampla que a do violeiro, confessa ter também suas limitações, em primeiro lugar pela dificuldade em expressar tudo aquilo que vê: “Não existe um só compasso/ pra contar o que eu assisto”. Outra limitação da estrada

---

<sup>49</sup> Por serem mais extensas, as letras desta canção e da seguinte serão reproduzidas em apêndices, ao fim deste trabalho. Na medida em que forem relevantes à análise, reproduziremos ao longo do texto apenas alguns trechos.

é não influir na vida daqueles que por ela passam: “Se meu destino é ter um rumo só,/ choro, e meu pranto é pau, é pedra, é pó”.

Assim, violeiro e estrada idealizam uma relação de cooperação, em que cada um sirva de apoio para a superação das limitações individuais do outro: a estrada ensina ao violeiro que, embora ele pareça estar sozinho, há muitos outros que caminham junto na mesma estrada; o violeiro, por sua vez, se propõe a “mudar o norte desta estrada”, agora tomada como símile para o destino dos viajantes. Nesse momento, surge novamente a crença no poder transformador da canção e o famigerado mito do “dia que virá” de que fala Galvão (1976), no canto final da estrada:

Vai, violeiro, me leva pra outro lugar,  
que eu também quero um dia poder levar  
toda a gente que virá,  
caminhando, procurando,  
na certeza de encontrar.

Apesar do recurso à solução mágica, cremos que ela é relativizada por todo o texto que lhe precede, em que o violeiro confessa sua impotência e suas limitações. Vemos nesta canção uma instância do caráter dramático da canção de protesto, de que falam autores como Treece (1997), Sant’Anna (2004) e Wisnik (2004), certamente reflexo do diálogo estabelecido entre teatro político e canção de protesto no início dos anos 1960, em experiências ricas como a do CPC e do Teatro de Arena, como já mencionamos. Nesta canção, exprime-se o tensionamento entre os limites e potencialidades do texto lírico e do texto dramático.<sup>50</sup> Podemos, assim, enxergar como um dos aspectos desta canção uma reflexão crítica sobre o papel do artista na sociedade, no que ele tem de potencialidade e limite.

---

<sup>50</sup> Para as noções de “lírico” e “dramático” de que falamos aqui, referimo-nos à classificação de gêneros consagrada na teoria literária moderna, a partir da “tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico”, consolidadas com o romantismo alemão, conforme Combe (2009/2010, p. 114; cf. GENETTE, Gérard. *The architext: an introduction*. Trad. Jane E. Lewin. Berkeley: University of California Press, 1992). Para uma exposição didática e bastante acessível dessa tripartição de gêneros, cf. Rosenfeld (1985). Para os nossos propósitos aqui, entendemos o texto lírico como aquele em que “não se cristaliza[m] personagens nítidos” e em que predomina “uma voz central – quase sempre um ‘Eu’”, que exprime o “seu próprio estado de alma”; já o texto dramático caracteriza-se como aquele “em que atua[m] os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

#### 2.3.4. “Brincadeira de Angola” (Chico de Assis / Sérgio Ricardo) – intérprete: Sérgio Ricardo (disco *A grande música de Sérgio Ricardo*, 1967)<sup>51</sup>

Finalmente, nesta outra canção de Sérgio Ricardo, composta em parceria com o dramaturgo cepecista Chico de Assis, o aspecto dramático está em total evidência. A canção parece um pequeno musical, toda estruturada em pequenos blocos muito diversos entre si, em que se distinguem pelo menos seis instâncias, ou personagens: um senhor de escravos (único personagem com nome: Dom Pedro Amaral), sua esposa (referida como “senhora mulher”), um feitor, um escravo, além de uma roda de capoeira, que se apresenta pelo canto em coro, e um narrador, que não participa diretamente do enredo.

A história do conflito entre a família do senhor e o escravo, que se rebela e foge após ser castigado duramente por supostamente se engrajar com a senhora, é contada com interferências pontuais do narrador. Especialmente presente no início da canção, o narrador vai progressivamente se ausentando dela, deixando a narrativa se desenvolver por meio do diálogo dos personagens, numa estrutura tipicamente dramática. Para citar alguns exemplos, a segunda estrofe da canção é toda cantada pelo narrador:

No tempo em que o negro era escravo  
e o branco era senhor,  
tanta coisa se escondia.  
Assim como angu quente no tacho  
tem sempre carne por debaixo,  
o negro dava duro, e tudo se escondia,  
um valor noutro valor.

Mais à frente, há outra estrofe que repete a mesma estrutura, porém com a inserção da fala de dois personagens, Dom Pedro Amaral e o escravo, nos dois últimos versos:

No tempo em que o negro era escravo  
e o branco era senhor,  
nem tudo sempre se escondia.  
E vem dom Pedro Amaral,  
com seu feitor e rabo de tatu,  
dizendo para o negro:  
– Eu te mato, moleque!  
E o negro: – Moleque é tu!

---

<sup>51</sup> Também a letra desta canção, muito extensa, está reproduzida em apêndice, ao fim deste trabalho.



Ao longo de outras estrofes, há apenas intervenções pontuais do narrador, ao modo das rubricas do texto dramático, conforme destacados em *itálico* a seguir:

Senhor dom Pedro Amaral –  
*chamou a senhora mulher –*  
 vem ver este negro safado  
 me olhando do jeito que quer.

[..]

– Te mato, nêgo vagabundo!  
*E o negro some no mundo...*

A canção é toda estruturada em idas e vindas entre ritmos e instrumentação mais próximos ora de rodas de capoeira, ora da bossa nova. Nos momentos em que se expressam o narrador e os personagens da casa grande predomina o arranjo de voz e violão, em sonoridade bossanovista. Nos blocos em que se expressam as vozes dos negros, canta-se em coro, com acompanhamento de berimbau e instrumentos percussivos. Expressam-se aqui os dilemas típicos da canção de protesto e da aliança de classes da arte política do período, nas próprias idas e vindas no plano sonoro, entre canto individual e coletivo, entre instrumentação bossanovista e instrumentação de roda de capoeira. Note-se, porém, o fato de os blocos estarem quase todo o tempo separados claramente, a indicar talvez a inviabilidade dessa aliança se concretizar (pelo menos naquele momento histórico).

Se também aqui se indica, no fim da canção, uma instância de superação da opressão, ela se realiza como desenvolvimento natural da narrativa, não como solução mágica externa. O negro se rebela contra o senhor em luta corporal e bate em disparada, mas sua fuga não tem uma resolução final, uma vez que a canção termina num coro que relata sua fuga “mundo afora” e que se dissolve em *fade out*, sugerindo continuidade:

Vamo s'imbora ê ê  
 Vamo s'imbora, camará  
 Pro mundo afora ê ê  
 Pro mundo afora, camará  
 Dar volta ao mundo ê ê  
 Voltar no mundo, camará

Angola ê ê  
 Angola ê ê Angolá  
 Capoeira capoeira capoeira capoeira capoeira capoeira...

Se nos for permitido arriscar forçar um pouco a nota interpretativa, o arco percorrido aqui nestas breves notas, perpassando quase todo o período normalmente associado à canção de protesto, permite vislumbrar alguns dos traços de desenvolvimento dessa corrente do sistema cancional brasileiro. Pensando especificamente na obra de Sérgio Ricardo, pelo menos, esse arco nos leva de “Zelão”, emblema da transição da primeira à segunda fase da bossa nova, até “Brincadeira de Angola”, lançada no também emblemático ano de 1967, em que se realizou o 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, o qual pôs em relevo os embates estéticos, políticos e mercadológicos entre a canção de protesto e o tropicalismo. Ao longo da obra de Sérgio Ricardo, percebemos um progressivo esgarçamento das determinações da forma-mercadoria em sua composição cancional. Neste sentido, “Brincadeira de Angola”, em seus quase 6 minutos, sem um refrão claramente demarcado, com suas muitas idas e vindas entre ritmos e instrumentação diversa, com seu pronunciado aspecto dramático, é uma canção que se distancia consideravelmente da forma que costumamos associar à canção. É, portanto, uma canção estranha. Esse afastamento progressivo da forma-mercadoria em seu ofício composicional talvez seja indício da não conformidade de Sérgio Ricardo ao espetáculo, conforme atesta o seu depoimento de desconforto ante a espetacularidade dos festivais.

Novamente, tropicalismo e canção de protesto são formas distintas de manifestação dos mesmos dilemas estéticos e políticos de sua época. O modo com que cada um deles lidou com sua própria inserção no espetáculo determinou grande parte de sua aceitação ou rejeição pelo mercado e de seu legado para a posteridade, no que isso implica de consagrações e apagamentos históricos. Como apontamos, porém, há outras condicionantes históricas que é preciso considerar nessa dinâmica. Após o golpe de 1964 e, especialmente, após a instituição do AI-5, em 1968, deixam de existir no Brasil as condições históricas que permitiram o florescimento de uma arte nacional-popular, forjada na passagem da década de 1950 para a de 1960, e solapada pelo espetáculo na virada para a década de 1970 – não só pelas determinações do próprio mercado, como pelas condições históricas do período.

Apesar da brevidade das notas, cremos que pudemos aqui esboçar algumas linhas de força da canção de protesto, as quais, como vimos, não se resumem às ideias que se cristalizaram a partir da fortuna crítica a respeito daquela corrente. Não se trata, porém, de tentar desqualificar essa fortuna; o que queremos é contribuir para modular essa leitura. Se os aspectos apontados por Galvão (1976) são de fato linhas de força

presentes, é importante frisar que a canção de protesto, mais diversa do que pode fazer parecer qualquer leitura apressada, não se reduz a eles. Se ela tem sido, em larga medida, tomada como mera manifestação panfletária, pudemos vislumbrar o quanto algumas das composições associadas a essa corrente não se reduzem a esse modelo. Se a tomarmos em sua integridade estética, perceberemos em que medida algumas canções, em sua elaboração formal complexa, podem nos revelar as contradições da história brasileira. Se há canções de protesto que perduram, é porque se verifica haver nelas algo que transcende a contingência do momento político ao qual se referem mais imediatamente.

Podemos citar como uma das linhas de força que identificamos nas canções de que tratamos a presença marcante de um aspecto narrativo / dramático, em que é possível figurar o outro de classe, servindo de contrapeso à tendência lírica da primeira fase da bossa nova, em que o eu lírico muitas vezes se confunde com a própria figura do cantor. Para elucidar essa contraposição, basta colocar lado a lado uma canção como “Corcovado” (Tom Jobim), cantada por João Gilberto, e a já citada “Maria Moita”, na voz de Nara Leão. Nesses casos, parece-nos bastante claro que, se o eu lírico que entoava “Um cantinho, um violão/ esse amor, uma canção” se confunde facilmente com a própria pessoa do cantor, poucos confundirão a voz que enuncia “Eu nasci lá na Bahia, de mucama com feitor” com a de Nara. Um dos aspectos decisivos da força da canção de protesto está nessa criação de um ambiente ficcional, em que se estabelecem claramente personagens e cenas fictícias envolvendo indivíduos de classes populares, não coincidentes com a classe dos compositores e intérpretes da canção.

É importante ressaltar que o caráter narrativo, ficcional – seja em primeira ou terceira pessoa –, embora marcante na canção de protesto, não é criação exclusiva dela, estando presente na tradição da canção brasileira em momentos muito anteriores, na obra de compositores tão distintos como Noel Rosa (“Gago apaixonado”, “Conversa de botequim”), Vicente Celestino (“O ébrio”; “Coração materno”), João Pacífico (“Cabocla Tereza”; “Chico Mulato”), Dorival Caymmi (“O mar”, “História de pescadores”), Luiz Gonzaga (“Xote das meninas”, “Asa branca”), João de Barro (“Mané Fogueteiro”), Lupicínio Rodrigues (“Cadeira vazia”, “Maria Rosa”), Geraldo Pereira (“Pedro do Pedregulho”, “Escurinho”), Adoniran Barbosa (“Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundo”). Numa perspectiva histórica, porém, a canção de protesto representa uma retomada importante do caráter narrativo da canção, em contraposição à tendência lírica

bossanovista<sup>52</sup>. Esse aspecto narrativo está evidente nas quatro canções há pouco comentadas, em especial “Zelão” e “Brincadeira de Angola”. Neste último caso, evidenciam-se mais claramente as tensões subjacentes à aliança de classes entre burguesia intelectual e camadas populares. Como vimos, esse aspecto está presente na própria estrutura da canção, nas idas e vindas entre a sonoridade bossanovista e a capoeira.

Outra linha de força que identificamos na análise das canções acima é a constante tensão entre crença e desencanto na superação da injustiça e da opressão, expressão da frustração do projeto de aliança de classes diante do golpe de 1964. Conforme expresso em algumas das canções de protesto, o projeto continua vivo como ideia, mas se vê num impasse. Novamente, essa aliança de classes é tensionada na própria estrutura das canções (de forma mais patente em “Brincadeira de Angola”, como vimos, mas com alguma evidência também em “A estrada e o violeiro”, em que a figura que simboliza o cancionista confessa sua impotência no diálogo com a estrada).

No capítulo seguinte, analisaremos mais detidamente um dos desdobramentos da canção de protesto. Embora realizada em 1976, momento bastante posterior àquele que se definiu na historiografia como o período típico dessa corrente (1960-1968, vide nota 41 acima), a parceria entre Sérgio Ricardo e Gianfrancesco Guarnieri para a composição das canções do drama *Ponto de partida* é um claro desdobramento das preocupações daquele período e revela as potencialidades do diálogo entre a canção engajada e o teatro político dos anos 1960.

---

<sup>52</sup> Para uma rica discussão acerca das tensões entre as especificidades do gênero lírico e os influxos narrativos ao longo da história da poesia, cf. CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2015. O autor identifica uma constante tensão entre elementos típicos do gênero lírico, como ritmo, repetição e criação de padrões sonoros, que o aproximam de uma dimensão ritual, contraposta a uma tendência ficcional, que aproxima o poema da mimese de atos de fala cotidiana, quando há claramente no poema a presença da voz de um personagem. Um estudo que aproximasse a discussão de Culler em direção aos três “processos de persuasão” – *figurativização, tematização e passionalização* – de que fala Tatit (1986) a respeito das especificidades do gênero cancional poderia render uma boa discussão no que tange a essa mesma tensão na história da canção brasileira.

### CAPÍTULO 3 – *Vozes abafadas: leitura crítica das canções da peça*

#### *Ponto de partida*

Reunidos e alertas, escritores, cineastas, artistas, músicos brasileiros temos discutido a necessidade de uma arte pungente, que não ignore as brutalidades do tempo, que se faça discurso e intervenção no presente. Temos discutido também outra ideia indispensável: a necessidade de toda arte, de qualquer arte, sobre qualquer coisa, em qualquer forma. Arte bonita, também, lírica, poética, contra a feiura flagrante do discurso que enfrentamos. Vamos precisar de tudo nos anos por vir. Serão anos para escrever como nunca, produzir livros, peças, filmes, fazer festa, fazer sexo, fazer filhos. Anos para fazer vida. Contra a distopia, vamos precisar de tudo.

(Julián Fuks, 31 de outubro de 2018)

Canções como as que constituem nosso *corpus*, sendo parte integrante de uma obra maior – uma peça de teatro, em nosso caso –, admitem pelo menos duas camadas complementares de leitura crítica. A primeira, digamos, interna, pode tomar as canções como relativamente autônomas, obras dotadas de sentido em si, independentemente da função que desempenham naquela obra de que fazem parte. Uma leitura assim tomaria como principais instrumentos o ferramental da teoria da lírica, considerando, claro, as especificidades da linguagem cancional. O segundo nível, por sua vez, que poderíamos chamar de externo, estaria concentrado na função que as canções desempenham na narrativa maior que as abarca. Para isso, essa leitura precisa lançar mão de ferramentas outras, que deem conta dos diversos elementos de uma obra narrativa em suas respectivas funções. Como nosso objetivo aqui é analisar as canções da peça *Ponto de partida* em diálogo com o drama em que se inserem – e com o contexto histórico em que foram compostas e ao qual a peça alude –, nossa leitura tenderá, em geral, a esse segundo viés. No entanto, levando em consideração que as canções da peça foram todas gravadas por Sérgio Ricardo e lançadas em compacto duplo, pelo selo Discos Marcus Pereira, em 1977, podendo ser perfeitamente fruídas independentemente do drama – sendo, aliás, essas as versões a que temos acesso hoje –, e considerando que se tratam de canções de fato dotadas de alguma autonomia em relação à peça, em maior ou menor grau, buscaremos aqui nunca perder de vista o caráter dúplice dessas canções. Para melhor fluência de leitura deste trabalho, comentaremos e retomaremos os pressupostos críticos e metodológicos de nossa análise à medida que forem sendo mobilizados em nossa leitura

crítica. Antes disso, porém, faremos uma breve contextualização da peça e do momento histórico em que foi criada.

### 3.1. *Ponto de partida, a peça*<sup>53</sup>

no dia 25 de outubro de 1975  
um próprio cinto  
casado  
pai de dois filhos  
apresentou-se no paraíso  
para esclarecimentos

no dia seguinte  
constrangido  
pelas relações que não tinha  
com o partido  
enforcou-se  
nas grades da cela

para isso  
usou o pescoço  
cheio de roxos  
de vladimir herzog

hoje o paraíso é tombado

segundo o condephaat  
a construção  
aspas  
possui apelo estético  
particular  
e carrega uma difícil simbologia  
política

fecha aspas

(Guto Leite, “poema tirado de duas notícias de jornal”,  
em *talvez um instrumento o que se houve ao fundo*)

O drama *Ponto de partida*, escrito em 1976 em memória do jornalista Vladimir Herzog, assassinado no ano anterior pelo aparato da burocracia da violência do Estado no regime militar, é fruto da parceria entre dois artistas emblemáticos e formativos<sup>54</sup> da arte participante brasileira: Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), dramaturgo e ator na primeira montagem da peça, e Sérgio Ricardo, pseudônimo de João Lutfi (1932-), compositor das canções da peça e também ator na primeira montagem.

<sup>53</sup> Para diferenciar peça e canção, homônimas, grafamos a primeira sempre em itálico, sem aspas, e a segunda entre aspas, sem itálico.

<sup>54</sup> Sobre a acepção do termo “formativo”, que – para sermos arriscadamente sintéticos – diz respeito a um empenho de compreensão, interpretação, construção e figuração do país, cf. o início da seção 1.2 deste trabalho.

Guarnieri é considerado, desde sua peça de estreia (*Eles não usam black-tie*, 1958), figura central na consolidação e maturidade da dramaturgia nacional na passagem da década de 1950 para a de 1960 – ao lado de Jorge Andrade (*A moratória*, 1955), Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*, 1956), Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba Futebol Clube*, 1959), Dias Gomes (*O pagador de promessas*, 1960) e Augusto Boal (*Revolução na América do Sul*, 1960) (PRADO, 2009, p. 61).

Já Sérgio Ricardo foi pivô, nesse mesmo período, da transição da bossa nova à canção de protesto. Sua seminal canção “Zelão”, como vimos no capítulo anterior, é considerada uma espécie de precursora da canção de protesto que imperou na chamada MPB após o golpe civil-militar, marcando uma guinada do enfoque mais estritamente lírico da bossa nova em direção a um temário mais nacional-popular e a um maior engajamento político. Além disso, a canção é histórica por ter sido tocada por Sérgio Ricardo na célebre apresentação dos bossa-novistas no Carnegie Hall, em Nova Iorque, em 1962 – espetáculo que consagrou o movimento internacionalmente e deu início à carreira estadunidense de Tom Jobim e João Gilberto (RICARDO, 1991). Parte do espetáculo – inclusive a canção “Zelão” – foi registrada no LP *Bossa Nova at Carnegie Hall*, lançado pela Audio Fidelity em 1962.

A carreira de Sérgio Ricardo ficou bastante marcada pelo famigerado gesto do compositor durante o 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, em que quebrou seu violão e o atirou à plateia em resposta à vaia tão intensa que o impediu de executar até o fim sua canção “Beto bom de bola”. Apesar da inegável força histórica, estética e política desse ato, parece que ele, de alguma forma, encobriu a obra artística do compositor, cuja carreira parece ter se reduzido, na historiografia da canção brasileira, a pouco mais que este único ato. No entanto, sua obra é dotada de grande potência estética, razão pela qual importa urgentemente revisitá-la, como nos propomos neste trabalho. O valor da obra de Sérgio revela-se em especial nas diversas parcerias realizadas ao longo de sua carreira, que lhe possibilitaram um profícuo trânsito por diversas linguagens artísticas. O compositor é responsável, por exemplo, pela música de dois grandes clássicos do cinema nacional: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), ambos de Glauber Rocha. Musicou também obras literárias como o poema *Estória de João-Joana*, de Carlos Drummond de Andrade, e o livro infantil *Flicts*, de Ziraldo; além de ter composto a música de algumas obras teatrais, como a que analisamos neste capítulo. Ainda sobre o trânsito por linguagens artísticas distintas, vale mencionar o fato de que, além de compositor, cantor e ator (também poeta e pintor, mas nesses casos

com resultados menos expressivos, nos parece), Sérgio Ricardo é um grande cineasta, tendo se associado ao cinema novo e dirigido os filmes *Menino da calça branca* (1961), *Esse mundo é meu* (1964), *Juliana do amor perdido* (1968), *A noite do espantalho* (1973), *Pé sem chão* (2014) e o recente *Bandeira de retalhos* (2018), todos eles obras vigorosas, além de uma série de documentários curtos para a série Cinemateca da Shell na década de 1980, a que ainda não tivemos acesso. Registra-se também um média-metragem rodado em 1965 na Síria, *Pássaro da aldeia*, mas que se perdeu, pois o próprio cineasta nunca teve acesso a uma cópia finalizada do filme, se é que ela chegou mesmo a existir (RICARDO, 1970; PACE, 2010; SALVADOR, 2018).

*Ponto de partida* foi escrito por Guarnieri após ele ter assistido, em 1976, ao show homônimo de Sérgio Ricardo em Curitiba, no qual este apresentara a canção-título, que encantou o dramaturgo e que viria a ser utilizada posteriormente na peça, emprestando-lhe inclusive o título. Guarnieri convidou então Sérgio para que ambos escrevessem juntos uma peça a partir da canção. O dramaturgo fez um primeiro tratamento da obra, o qual agradou tanto a Sérgio, que este considerou não ter muito o que acrescentar, ficando responsável então pela composição das canções a partir das letras do próprio Guarnieri (à exceção, é claro, da canção-título, composta unicamente por Sérgio e anterior à peça) (RICARDO, 1991, p. 252; PACE, 2010, p. 85).

Apesar da formação comum dos dois artistas e do trânsito entre os mesmos ambientes, *Ponto de partida* foi a primeira e (pelo que pudemos apurar) única parceria entre eles. Guarnieri foi um dos fundadores, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que se fundiu posteriormente com o Teatro de Arena, o qual, por sua vez, deu origem, numa espécie de dissidência encampada por Vianinha, ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), de que Sérgio Ricardo participou, ainda que indiretamente (cf. GUARNIERI, 1989; PEIXOTO, 1989b; PACE, 2010).

Em linhas gerais, o enredo do drama de Guarnieri desenvolve-se em torno de uma investigação acerca da morte do personagem Birdo, cujo corpo pendido de uma árvore abre a cena e nela permanece até o fim do drama. Toda a história é situada em tempo e espaço remotos (aparentemente uma vila medieval) e desdobra-se ao redor de cinco personagens: o casal D. Félix e Áida, senhores da aldeia, além de três personagens próximos ao morto – Aínon, o ferreiro, seu pai; Maíra, a filha dos senhores da aldeia, seu par amoroso; Dôdo, o pastor de ovelhas, seu amigo. À maneira do caso real da morte de



Herzog, instaura-se o inquérito para encobrir o assassinato e provar que a causa da morte fora o suicídio.

### 3.2. As canções de *Ponto de partida*

A rigor, são quatro as canções da peça: além da canção-título, há “Prece”, “Menino pássaro” e “Vidas rasas”. Há ainda um tema instrumental, cujo título, “Miguel Vasca”, alude a um personagem mencionado em dois momentos da peça, mas que não entra propriamente em cena. Todas as canções e o tema instrumental estão registrados no compacto duplo de 1977, de que já falamos. É a partir desse registro e da leitura do texto da peça (GUARNIERI, 1976) que faremos nossa análise, uma vez que, até a presente data, ainda não tivemos a oportunidade de assistir a uma montagem do drama. Estamos cientes de que essa condição nos impõe limitações quanto à leitura crítica das canções, uma vez que nas montagens da peça elas são cantadas por personagens diversos, implicando o influxo de vozes e interpretações distintas. A leitura do texto da peça pode compensar parte desses limites, por nos indicar a que personagem corresponde cada trecho da letra da canção. Falaremos um pouco mais sobre isso à frente, em especial na análise da canção “Prece”.

Neste capítulo, apresentamos uma leitura crítica de duas das canções centrais do drama: a canção-título, “Ponto de Partida”, e “Prece”, à luz do que já desenvolvemos nos capítulos anteriores. Buscaremos, em nossa leitura, demonstrar o quanto as canções da peça – e estas duas em especial – não só são centrais para o desenvolvimento da narrativa dramática, como desvelam algumas das contradições mais profundas da história brasileira, ajudando-nos a compreender não apenas o momento histórico da ditadura e da repressão, a que as obras aludem mais imediatamente, como também o nosso presente histórico. Faremos apenas, antes disso, uma breve retomada de alguns dos principais pressupostos pelos quais guiamos nossa leitura.

### 3.2.1. Alguns pressupostos para a crítica da canção (recapitulando)

Só declaram seu tempo coisas findas,  
as que perderam fala, mas gaguejam  
quando, por loucos, vamos despertá-las  
tão tristes nos seus túmulos abertos.  
Os olhos imutáveis da verdade  
pairando sobre o tempo nos espiam.

(Thiago de Mello, “Os fundamentos”, em *Faz escuro mas eu canto*)

Para a análise crítica que desenvolvemos aqui, partimos dos pressupostos de Antonio Candido (1967), tomando criticamente os elementos estéticos da obra de arte enquanto captação da dinâmica social nacional, conforme já mencionado na seção 1.2 deste trabalho. Se, por um lado, não é impróprio centrarmos a análise crítica de uma canção em sua letra – dada a própria centralidade que esse elemento tem na linguagem cancional, em termos de seus usos sociais –, por outro, empobrece bastante a análise ignorarmos que a fruição dessa letra se dá geralmente mediada por uma melodia, cantada por uma certa voz, cuja textura sonora é também carregada de significado. Além disso, aquela melodia, via de regra, é sustentada por um arranjo harmônico e um determinado ritmo, executados por instrumentos dotados de um certo timbre. Soma-se a tudo isso a questão da *performance*, conceito tomado mais ou menos livremente de empréstimo a Paul Zumthor (1997; 2007) e entendido aqui como o processo de atualização de virtualidades que cada execução de uma canção realiza face à composição. Esse conceito, no entanto, precisa ser relativizado quando se trata de um produto fonográfico, pois, se na concepção zumthoriana a ideia de performance está ligada à execução presencial e imediata da poesia oral, precisamos colocar o conceito em perspectiva para considerar as implicações da inserção do produto fonográfico no contexto da indústria cultural.

Não se trata, no entanto, de subentender que toda boa análise crítica de uma canção deva destrinchá-la minuciosamente em sua estrutura formal. Trata-se tão-somente de afirmar que não se deve deixar de lançar mão desses recursos sempre que – e apenas quando – eles ajudem a elucidar as maneiras com que é possível à canção dizer o que diz – por meio da palavra e para além dela. Precisamos, assim, levar em consideração sempre que possível essa série de mediações se quisermos compreender o fenômeno da canção brasileira em sua complexidade. Augusto de Campos (1986) expressa isso muito bem, no poema que escreveu em homenagem a Torquato Neto, depois da morte do *menino infeliz de Teresina*, intitulado “Como é, Torquato”:

estou pensando/ no mistério das letras de música/ tão frágeis quando escritas/  
tão fortes quando cantadas/ [...] a palavra cantada/ não é a palavra falada/ nem  
a palavra escrita/ a altura a intensidade a duração a posição/ da palavra no  
espaço musical/ a voz e o mood mudam tudo/ a palavra-canto/ é outra coisa  
(CAMPOS, 1986, p. 309).

Há algo, pois, que determina a *eficácia* e o *encanto* da canção, para usar termos caros a Tatit (1986), e que está para além da letra, ainda que dependendo dela.

### 3.2.2. Um corpo só som: leitura crítica de “Ponto de partida”, a canção<sup>55</sup>

Você me prende vivo, eu escapo morto.  
De repente, olha eu de novo,  
perturbando a paz, exigindo o troco.

(Maurício Tapajós / Paulo César Pinheiro, “Pesadelo”)

Para maior clareza de nossa análise de “Ponto de partida”, reproduzimos abaixo a letra da canção. Recomendamos que o leitor procure escutá-la antes de seguir em frente, uma vez que acreditamos que a produção de sentido de toda canção somente se efetiva no momento de sua reprodução, sendo empobrecedora a mera leitura de sua camada textual ou da notação musical. Se, em nossa leitura, aludimos em alguns momentos a uma camada textual e a uma camada musical da canção, fazemos isso apenas para fins analíticos, compreendendo que não se trata de forma alguma de elementos independentes. Ambas as camadas formam conjuntamente, isso sim, um todo estético uno e inseparável.

---

<sup>55</sup> Dada a nossa falta de domínio no que diz respeito à teoria e à notação musicais, contamos com a colaboração indispensável de Elaine Milazzo e Ricardo Nakamura, a quem não poderíamos agradecer suficientemente pela transcrição das canções de nosso *corpus*, a partir da qual desenvolvemos nossa leitura crítica. Eventuais imprecisões interpretativas são de exclusiva responsabilidade nossa. A notação musical de ambas as canções analisadas neste capítulo é apresentada nos apêndices, ao fim deste trabalho.

“Ponto de partida”  
(Sérgio Ricardo)

Dôdo	[ Não tenho para a cabeça Somente o verso brejeiro, Rimo no chão da senzala Quilombo com cativoiro.	Ainon	[ Não tenho pra minha boca Sagrados pães tão somente Tenho vogal, consoante, Uma palavra entre dente.
Ainon	[ Não tenho para o coração Somente o ar da montanha Tenho a planície espinheira Com mãos de sangue e façanha.	Juntos	[ Tenho pra minha vida A busca como medida, O encontro como chegada E como ponto de partida.
Maira	[ Não tenho para o ouvido Somente o rumor do vento Tenho gemidos e preces, Rompanes e contratempo.	Ainon	[ Não tenho para o meu braço Apenas o corpo amado E assim sendo o descruzo Na rédea, no remo e no fardo.
Juntos	[ Tenho pra minha vida A busca como medida, O encontro como chegada E como ponto de partida.	Maira	[ Não tenho para a minha mão Somente acenos e palmas Tenho gatilhos e tambores Teclados, cordas e calos.
Dôdo	[ Não tenho para o meu olho Apenas o sol nascente, Tenho a mim mesmo no espelho Dos olhos de toda gente.	Ainon	[ Não tenho para o meu pé Somente o rumo traçado Tenho improvisado no passo E caminho pra todo lado.
Maira	[ Não tenho para o meu nariz Somente incenso ou aroma Tenho este mundo matadouro De peixe, boi, ave e homem.	Maira e Ainon	[ Tenho pra minha vida A busca como medida, O encontro como chegada E como ponto de partida.

Em termos estruturais mais gerais, a canção é formada por três grandes blocos, compostos cada um por três estrofes e um refrão, não se notando grandes variações musicais entre um bloco e outro (há, no entanto, variações musicais importantes no interior de cada bloco; falaremos disso logo adiante). Cada estrofe constitui-se num quarteto e apresenta um padrão na estrutura textual, com pares de versos cuja base métrica é a redondilha maior – com eventuais variações para versos de seis ou oito sílabas poéticas – e cujo esquema rímico se baseia na estrutura ABCB – mas também com variações, em alguns momentos apresentando rimas toantes ou retomando no fim do quarto verso fonemas da sílaba tônica da última palavra do segundo verso, apenas sugerindo uma rima

(*aroma / homem; palmas / calos*). Reforçam ainda as rimas uma série de aliterações próprias a cada estrofe (por exemplo, na terceira estrofe do primeiro bloco, as aliterações em /p/ e /t/, acrescidas de encontros consonantais em /r/).

Cada um desses pares de versos repete um padrão sintático e semântico: “Não tenho para [órgão corporal]/ somente (ou apenas) [elemento ideal]” (primeiro par); “Tenho [elemento material]/ [complemento do verso anterior]” (segundo par). Nos primeiros pares de versos, os elementos ideais apresentados pelo eu lírico remetem à contemplação, à leveza, ao conforto, à placidez, ao repouso (por exemplo, *verso brejeiro; ar da montanha; sol nascente; incenso ou aroma; sagrados pães; rumo traçado*), os quais se contrapõem dialeticamente, no par seguinte, a elementos materiais, que remetem ao inóspito, ao conflito, ao esforço, ao desconforto, ao movimento, enfim, à vida real (*chão da senzala; planície espinheira; rompantes e contratempo; mundo matadouro de peixe, boi, ave e homem; na rédea, no remo e no fardo; improviso no passo*).

Cada um desses elementos de contraposição, no entanto, guarda relações de contiguidade com o seu oposto, seja pelo órgão corporal ao qual se relaciona, citado no primeiro verso de cada estrofe (*cabeça, coração, ouvido, olho, nariz, boca, braço, mão, pé*), seja pela proximidade semântica (*verso / rimo; montanha / planície; rumor / gemidos; incenso ou aroma / o mau cheiro subentendido em mundo matadouro de peixe, boi, ave e homem; palmas / tambores; rumo / caminho*).

O movimento geral da canção, no que diz respeito tanto à camada textual quanto à camada musical, é de descida. O corpo evocado pelo eu lírico, por exemplo, começa pela cabeça e finda nos pés, descendo progressivamente, ainda que de modo não linear. Notamos esse movimento também nos pares de opostos que já destacamos. No primeiro bloco e em parte do segundo, opõem-se elementos naturais e topográficos elevados (*ar, montanha, vento, sol*) a elementos térreos (*chão, planície, mim mesmo, toda gente*). Na sequência do segundo bloco, os elementos a se oporem são, de um lado, da ordem do ritual, do transcendente (*incenso, sagrados pães*) e, do outro, da ordem do corporal, do imanente (*peixe, boi, ave e homem; o corpo pressuposto em uma palavra entre dente*). No último bloco, por sua vez, dissolve-se em parte essa oposição entre alto e baixo, já que os próprios elementos positivos estão, a princípio, ao rés do chão (*corpo amado, acenos e palmas, rumo traçado*). No entanto, ainda se mantém a oposição entre idealismo e materialidade: entre a lida com o *corpo amado* e a *rédea, o remo, o fardo*, é preciso descruzar os braços, pressupondo o caráter ideal daquele primeiro elemento, mais próximo a uma imagem que a um corpo físico, pois também para se relacionar com este

seria preciso descruzar os braços, entrar em conflito e movimento. De forma semelhante, entre o *rumo traçado*, idealizado, e o *caminho* real há distâncias a serem percorridas, sendo necessário o *improviso* diante dos inevitáveis contratempos.

Em termos mais estritamente musicais, chama a atenção o ritmo bastante irregular da canção. Fundado majoritariamente num compasso 2/4 (na primeira e na terceira estrofes de cada bloco, além do refrão), é um ritmo que remete ao do choro, sendo entrecortado, no entanto, por compassos irregulares, em 7/16, 9/16, 10/16, nos trechos instrumentais entre uma estrofe e outra, preenchidos esses pelos “olerê, olará” do canto e pelo fraseado marcante do violão, que lembra o do violão flamenco.

A essa irregularidade rítmica se associa a harmonia cromática daquelas duas estrofes mencionadas (a primeira e a terceira), com um baixo que descende quase sempre por semitons (C# / C / B / Bb / A / G / F# / F). Essas características concorrem para criar nesses trechos da canção uma sonoridade de inquietude e tensão, numa progressão harmônica sem resolução, sem repouso, que caminha incessantemente (para baixo, em direção ao grave) sem encontrar repouso, espelhando, portanto, o mesmo movimento descendente que apontamos na camada textual.

Podemos pensar aqui, a respeito dessa irregularidade rítmica, na relação bem intuída por Sodré (1998) entre a síncope típica da música negra das Américas (especialmente o samba e o jazz) e a reafirmação do corpo anulado pela violência: o corpo do escravo africano, conforme já comentamos no primeiro capítulo. Apesar de não estar imediatamente presente em “Ponto de partida” o dado racial, é válido trazer à luz essa discussão em nosso caso pelo menos por dois motivos: em primeiro lugar, porque a questão racial, mesmo que não explícita, está intrinsecamente ligada à formação da canção brasileira, estando inclusive presente na sonoridade da canção que analisamos, a qual, como dissemos, remete ao choro. Em segundo lugar, cabe ressaltar em nosso caso a relação entre a predominância do elemento negro na rítmica da canção brasileira e o retorno do corpo violentado, pois é exatamente desse tema que tratamos em nossa análise da recorporificação em “Ponto de partida”, conforme falaremos logo adiante. Ademais, como desenvolveremos em nossa leitura de “Prece”, outra canção da mesma peça, há uma certa continuidade na história brasileira entre a violência do regime escravocrata e a violência da tortura do regime militar.

Em contraponto à tensão da primeira e da terceira estrofes, há apenas dois breves momentos de repouso na canção. O primeiro é mais relativo e se encontra ao longo da segunda estrofe de cada bloco, na qual se interrompe a harmonia cromática das demais

estrofes e se adota uma harmonia modal<sup>56</sup>, sugerindo imobilidade, com um acompanhamento mais esparsos, reduzido aparentemente a apenas chocalho e violão. Este instrumento, em vez de formar acordes como nas outras estrofes, reproduz no bordão a melodia cantada. O segundo momento de repouso, ainda mais breve, mas dessa vez mais absoluto, está no fim do refrão, mais precisamente na última palavra (“partida”), único momento da canção em que comparece, sem dissonâncias significativas, o primeiro grau (que cumpre a função tônica) do campo harmônico da canção: ré maior (neste caso, acrescido da sexta)<sup>57</sup>.

Assim, também na camada musical, notamos aquela mesma contraposição entre repouso e movimento de que já falamos a respeito da camada textual da canção. Vimos, portanto, que a canção é toda estruturada nessa tensão entre alto e baixo, repouso e movimento, transcendência e imanência, ideal e material. Veremos em seguida as relações entre essa estrutura e o enredo do drama, traçando ainda as relações entre esses objetos estéticos e a realidade brasileira (não só a realidade imediata do contexto de produção da obra, como a história brasileira em seu sentido mais profundo).

### *Corpo e poder na canção*

Cala, poesia,  
A dor dos homens não se pode exprimir em  
[nenhuma língua.  
Talvez a exprimisse o ai da cabeça separada do  
[corpo que rola ensanguentada,  
Talvez a escrevesse a mão hirta que no último  
[gesto de horror largou a espada,  
Talvez a dissesse o grito sufocado, o pranto que  
[salta, o suor frio, o olhar esbugalhado...  
Ante o ricto dos mortos compreendo que a dor  
[não se exprime  
Em língua nenhuma e ainda que os homens  
[falassem todos uma só língua.

(Dante Milano, “Vozes abafadas”)

<sup>56</sup> Para tentar explicar em termos bastantes simplificados, com o perdão de nossa falta de domínio no que concerne à teoria musical: diferentemente do sistema tonal em que se baseia parte significativa da história da música ocidental moderna, centrada nas alturas melódicas e na progressão melódico-harmônica, o sistema modal, predominante nas “tradições pré-modernas”, baseia-se no pulso; não havendo progressão melódico-harmônica, o sistema modal tem aspecto circular, sugerindo imobilidade – ou uma mobilidade não progressiva, digamos (cf. WISNIK, 2011).

<sup>57</sup> Apesar de certo grau de subjetividade patente, em nível conceitual, nas noções de consonância e dissonância dos acordes (entendendo-se com isso aqueles acordes formados por intervalos harmônicos que produzem, no primeiro caso, a sensação de estabilidade ou repouso e, no segundo, de tensão), há também consensos em torno dessas noções a depender do contexto histórico-cultural. Em linhas gerais, no âmbito da música ocidental moderna consideram-se consonantes os acordes formados pelos intervalos de terças e quintas, além de suas inversões: sextas e quartas (a título exemplificativo, o intervalo de terça maior – C-E –, constituído de quatro semitons entre uma nota e outra, se transforma em intervalo de sexta menor – oito semitons – quando invertido – no nosso caso, E-C) (cf. ROIG-FRANCOLÍ, 2011, p. 14; 56).

Tendo realizado uma leitura de caráter mais interno, passemos agora a uma leitura externa, relacionando a canção ao drama de Guarnieri. A canção “Ponto de partida” é essencial na estruturação da narrativa da peça ao presentificar um personagem que está o tempo todo ausente da cena (uma vez que, no momento em que a peça se inicia, já se consumou a morte de Birdo), sendo esse mesmo personagem, no entanto, o catalisador de todo o drama. Abre-se o texto dramático com a seguinte rubrica: “*Praça de aldeia. De uma árvore ao centro, pende um enforcado. Ao abrir-se o pano, Dôdo, o pastor, imóvel, observa o morto.*”<sup>58</sup> (GUARNIERI, 1976, p. 19). Aquele movimento de descida que apontamos na canção guarda alguma relação com esse corpo enforcado, o qual se elevou para morrer em queda. Birdo será evocado ao longo da narrativa – mais que por seu corpo inerte, presente em cena como um boneco<sup>59</sup> – por meio das diversas alusões nos diálogos, mas principalmente pela canção-título, que é sua reminiscência e simboliza o afeto, a amizade dos personagens a ele ligados: Aínon, Dôdo, Maíra. Como dissemos, os senhores da aldeia, Áida e D. Félix, completam o rol de personagens e representam o poder constituído, que dará cabo do personagem incômodo.

A canção é a segunda a ser executada na peça, quando os três personagens próximos do falecido, passado o choque inicial da descoberta do corpo, compartilham entre si suas histórias afetivas com ele; tanto Dôdo quanto Maíra se referem a ela como “a nossa canção” (GUARNIERI, 1976, p. 31-32). Os três blocos da canção (compostos, como dissemos, cada um por três estrofes e refrão) são cantados alternadamente na peça pelos três personagens, de forma intercalada aos diálogos entre eles.

Levando em consideração a relação entre corpo e política presente na canção de Sérgio e no drama de Guarnieri, cabe registrar alguns dos termos da discussão feita por Michel Foucault (1979; 1988) a esse respeito<sup>60</sup>. O autor utiliza o termo *biopolítica* para se referir à forma como a vida humana – em sua dimensão biológica – é cada vez mais,

<sup>58</sup> Todas as citações da obra reproduzidas em itálico assim estão no original, tratando-se sempre de rubricas (indicações cênicas). As demais citações fazem parte dos diálogos da peça.

<sup>59</sup> Conforme os registros fotográficos a que tivemos acesso. Não há, no entanto, nenhuma indicação nas rubricas do texto da peça a respeito da maneira pela qual deva ser representado esse corpo.

<sup>60</sup> Apesar de nos valermos aqui de alguns conceitos do pensamento foucaultiano, estamos cientes do quão problemática é sua concepção de poder, excessivamente focada nas relações interpessoais e desconectada da instituição estatal e das relações entre classes. Para uma crítica elucidativa da “perspectiva antiautoritária genérica e individualista” e da “visão edulcorada” de poder em Foucault, cf. BOITO JR. (2007; as citações são, respectivamente, das pp. 36 e 23). Creemos, como Boito Jr., que a teoria foucaultiana pode nos ajudar a compreender os mecanismos pelos quais o poder se manifesta de forma “molecular” (p. 23) nas relações interpessoais, mas é preciso ter sempre em vista que esses mecanismos emanam, via de regra, da norma jurídica e da ideologia produzida e difundida pela classe dominante, por meio do Estado.



ao longo da história, apropriada, capturada, pelas diversas instâncias da realidade política. Ou, mais sucintamente, nas palavras de Agamben (2002), trata-se da “crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder” (p. 125). Para Foucault (1988), passou-se progressivamente, ao longo da história humana, da *patria potestas* do direito romano – a prerrogativa do pai de família de dispor livremente sobre a vida e a morte dos filhos e escravos sob seu domínio, dado que aquele que lhes deu a vida teria absolutamente o direito de tirá-la – a formas mais sutis do poder sobre a vida: decresce o caráter absoluto do “direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver”, surgindo formas mais complexas – também mais efetivas – de gestão e controle do corpo e da vida (FOUCAULT, 1988, p. 127-134).

Pelbart (2007), comentando as ideias de Foucault acerca da relação entre poder e vida humana, afirma que essa relação se dá em duas direções: numa, o *biopoder* – o poder que toma conta de todas as esferas da existência do indivíduo –; noutra, a *biopotência* – a vida que emerge como resistência, que extrapola os cálculos do poder (“ao poder sobre a vida responde a potência da vida”) (PELBART, 2007, p. 57-58)<sup>61</sup>. Trata-se de uma retomada do corpo, em sua materialidade, como resistência a uma vida reduzida, pelo poder, à sobrevivência e à sua condição animalesca (o que Agamben denomina *vida nua*). Esse enfoque da biopolítica como resistência parte de uma breve sugestão do próprio Foucault (1988, p. 134), ao afirmar que a vida nunca é completamente capturada pelas técnicas políticas: há sempre algo que lhes escapa. Para Pelbart, é pela reafirmação do corpo pelo sujeito que se faz frente à violência que lhe é imposta:

[S]eria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afetabilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar. (PELBART, 2007, p. 62).

Na peça de Guarnieri, *Birdo* é retratado como um corpo indócil, sempre em movimento, conforme as falas dos personagens a ele ligados. Para Aíon, *Birdo* tinha sempre “olhos abertos”, “mente inquieta”, era propenso à dança, à alegria (GUARNIERI, 1976, p. 28); para Dôdo, ele tinha “sono leve, erguendo-se a cada ruído, alerta, atento,

---

<sup>61</sup> Novamente, na esteira das críticas de Boito Jr. (2007), é preciso ter cautela com o desmedido otimismo foucaultiano quanto ao poder de resistência individual. Como veremos à frente, ao tratarmos da recorporificação de *Birdo* no drama de Guarnieri, há uma assimetria fundamental entre a repressão do Estado, que elimina *Birdo*, e a resistência de seus amigos, que dão testemunho da opressão, mas não podem trazer de volta o amigo assassinado.

acostumado ao imprevisto” (p. 28-29), sempre brincalhão (p. 30); para Maíra, Birdo foi “[o] que houve de mais belo e puro nesta aldeia” (p. 33), homem de “indagação constante, [...] inquietude, [...] busca sem parada” (p. 69). O personagem é, ainda, retratado como um agente de conscientização política da aldeia: o poeta que dá voz ao povo que não tem voz, aquele que abala o comodismo daqueles à sua volta, que expressa o que os demais sentem mas não têm condição de elaborar formalmente. Segundo Aínon, “[e]ra um moço inquieto. Onde punha a mão renovava, e contava o que a gente sentia mas a garganta travava...” (p. 38).

Por esses motivos, Birdo é um estorvo para o poder constituído: Para D. Félix, “Birdo foi um ser estranho e com seu modo me criou inquietude, embaraços, desavenças” (p. 43); para Áida, era “um desequilibrado, um bêbedo, um viciado” (p. 71), o contrário do que se exigiria de “um cidadão pacato, cumpridor de seus deveres, um homem honesto, comportando-se de acordo com nossas morais e costumes, um ser normal, obediente às leis e de boa conduta” (p. 70), palavras, aliás, assustadoramente semelhantes ao discurso conservador que temos voltado a ouvir com cada vez mais frequência em nosso país. É essa não docilidade de Birdo que faz com que os senhores da aldeia – ao não conseguirem submetê-lo às disciplinas mais sutis do comportamento esperado de um “cidadão de bem” – procurem não só acabar com sua vida, como tentar apagar sua memória, com o abandono do inquérito sobre sua morte e com o aborto do feto gerado por Birdo no ventre de Maíra.

Voltando à camada textual da canção, uma importante estratégia de recorporificação de Birdo está nas diversas referências a seu próprio corpo em cada uma das estrofes, como já apontado: *cabeça, coração, ouvido, olho, nariz, boca, braço, mão, pé*. Trata-se de órgãos corporais ligados ao afeto, à percepção do mundo que cerca os personagens e à ação destes sobre o mundo. É interessante notar que essas referências remetem diretamente aos objetos pessoais que restam de Birdo com Aínon (“*um par de sapatos, uma flauta de Pã, alguns livros e cadernos*”, GUARNIERI, 1976, p. 28) e que, nas palavras deste, representam a personalidade e a função do filho naquela aldeia: “E o que nos resta dele agora são estes objetos: sapatos, instrumento e livros – andarilho, poeta, pensador” (p. 29). O crítico Décio de Almeida Prado ressalta a importância desses objetos na caracterização do personagem como um revolucionário, que se insurge “contra a mesquinhez e a injustiça da existência considerada normal. Birdo [...] é perigoso porque sabe raciocinar (‘viver é entender’, dizia), abrindo a cabeça dos outros, e também porque

não obedece à rotina, rompendo-a com suas andanças, o seu lirismo, a sua escandalosa alegria, os seus amores” (PRADO, 1986, p. 14).

É importante ressaltar, no entanto, que a recorporificação do personagem expressa em si mesma seus limites. Se o corpo de Birdo é recuperado, por meio das palavras e da canção, ele o é em fragmentos, em partes isoladas para cada estrofe. Esse aspecto aponta para um dilema da relação entre arte e vida, tão cara à arte participante. Se a arte, por um lado, tem a força da afirmação, da presentificação simbólica do corpo ausente, ela jamais terá a possibilidade de trazer de volta aquilo que é irrecuperável; se, por outro lado, ela não tem o condão de transformar diretamente uma realidade de opressão, ela deve se prestar ao testemunho da injustiça. Talvez forçando um pouco a nota interpretativa mais uma vez, podemos enxergar aqui um reflexo das tensões entre crença e desencanto na canção de protesto, conforme comentamos no fim do capítulo anterior.

Uma outra instância expressiva da estratégia de recorporificação está no próprio fato de o personagem ser evocado por meio de uma canção. Para Luiz Tatit, um dos elementos primordiais da força e da eficácia comunicativa da canção está na ancoragem do que se expressa ao próprio corpo físico do intérprete – por meio da voz –, o que o autor denomina *princípio entoativo*:

Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no ‘eu lírico’, a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um ‘eu’ pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. (TATIT, 2008, p. 75-76).

Essa estratégia depende da proximidade entre canto e fala, de que é pródiga a canção popular brasileira, constituindo também esse, para Tatit, um elemento vital da eficácia da canção. O autor propõe nesse caso a noção de *figurativização*, “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” (TATIT, 2002, p. 21), noção segundo a qual há uma série de recursos de que o compositor de canções lança mão para acentuar essa proximidade:

A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista. [...] O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo *efeito de tempo presente*: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. (TATIT, 2002, p. 20, grifo nosso).

No caso da canção que ora analisamos, a figurativização se dá em especial nas estrofes, em geral de baixa amplitude melódica, tendendo mais ao grave, permanecendo “num espaço cômodo para a voz”, o que as aproxima da conversa (TATIT, 2002, p. 54). Na melodia da primeira e terceira estrofes de cada bloco, por exemplo, predominam largamente as notas ré, mi e fá, com algumas poucas incursões mais graves ou agudas, restringindo-se, portanto, grande parte da melodia a um campo de apenas quatro semitons de amplitude. Na segunda estrofe aumenta-se consideravelmente essa amplitude melódica, predominando as notas entre o si da oitava anterior até o sol, numa amplitude, portanto, de nove semitons. No entanto, o registro vocal permanece em espaço mais cômodo, por predominarem notas mais graves, as quais exigem menor esforço de emissão da voz.

Ainda a respeito da relação intrínseca entre canto e fala, importa também registrar o que diz José Miguel Wisnik, conforme citado também por Tatit (2002):

O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. [...] No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pelas recorrências. (WISNIK *apud* TATIT, 2002, p. 15, grifos no original).

Wisnik chama atenção aqui a outro poderoso recurso da canção popular: a *recorrência*, de que o cancionista lança mão em especial no refrão, seção em geral mais memorizável das canções, tanto por conta da própria recorrência, quanto pela melodia mais marcante (ou mais marcadamente “musical”, digamos) que a das estrofes. O refrão de “Ponto de partida” é o ponto de maior carga emocional da canção, constituindo momento-chave no processo catártico do drama. Se nas estrofes a melodia tendia ao grave, com um contorno melódico relativamente contido – portanto, próximo da fala, como dissemos –, no refrão predominam notas mais agudas, com maior sustentação dos sons vocálicos em lá (em especial na vogal *i* das palavras *vida* e *medida*). A canção recorre no refrão ao princípio de *passionalização*, conforme Tatit, segundo o qual o alongamento das vogais e a “tensão de emissão aguda prolongada” no canto, por exigir maior esforço

do cantor, tenderia a conotar estados de disforia, de sofrimento (TATIT, 2002, p. 22-23). O autor afirma que há uma relação direta “entre agudização e paixão”, “entre a tensão de emissão aguda prolongada e a tensão da perda afetiva que desencadeia estados passionais” (TATIT, 2002, p. 116).

O último verso do refrão (“E como ponto de partida”) é fortemente marcado pelos ataques percussivos dos fonemas consonantais oclusivos /p/, /t/ e /d/<sup>62</sup>. Acresce-se a isso o ligeiro ralentado da emissão vocal, a queda da melodia em direção ao grave e a coincidência entre os ataques dos acordes do violão e do piano com as primeiras sílabas das palavras-chave do verso (*ponto*; *partida*). Todos esses elementos concorrem para aludir à ideia de uma interrupção abrupta, que poderia referir à morte violenta do personagem. Notamos, portanto, um rico contraste expressivo entre os planos textual e musical do trecho: fala-se em ponto de partida, mas a sonoridade é de um ponto final, ou ponto de interrupção. E poderia acaso ser diferente, se o eu lírico que reivindica esse ponto de partida está, no momento mesmo em que o enuncia, morto? É claro que essas relações entre composição musical e enredo do drama não podem ser atribuídas à intenção original do compositor, uma vez que a canção, como dissemos, é anterior à escrita da peça. No entanto, Guarnieri certamente captou esses sentidos ao eleger precisamente essa canção como tema de seu drama.

### *O reflexo estético e a catarse*

Como o nosso objetivo aqui, ao analisar a canção, é o de compreender o mecanismo pelo qual ela figura esteticamente o momento histórico que a enquadra, retomaremos brevemente aqui a noção de reflexo estético conforme György Lukács (1966), a qual nos ajuda a compreender as relações entre as dimensões estética e ética da obra da arte. Partiremos, portanto, em nossa leitura, do conceito lukacsiano de catarse e da concepção das criações estéticas como forma de conhecimento (CARLI, 2015) e como catalisadoras da tomada de consciência por parte do receptor diante da realidade.

Para Lukács, a obra de arte autêntica – à qual se contrapõe a arte decadente, burguesa – tem, essencialmente, uma função dupla: se, por um lado, ela reflete, em sua complexidade, a realidade em torno do receptor (ou, mais que isso, ela é revelação do “núcleo vital humano”), por outro, ela é também (ou deve ser) “crítica da vida”

---

<sup>62</sup> Sobre a noção de percussividade das consoantes, cf. TATIT, 2002.

(LUKÁCS, 1966, p. 465; 501; 502). A percepção e o conhecimento da realidade objetiva que nos cerca seriam possíveis em diversos níveis (ou formas de “reflexo” da realidade, na linguagem lukacsiana), três dos quais são abordados pelo autor em sua *Estética*: o da vida cotidiana (nível limitado, em que não nos é possível ir muito além de nossas relações e necessidades mais imediatas do dia a dia), o do reflexo científico (forma objetiva e “desantropomorfizadora” de conhecimento, calcada na separação do real em camadas, a serem analisadas detidamente) e o do reflexo estético, ou artístico (forma de conhecimento de tendência mais totalizante, calcada na mimese da realidade, à qual Lukács dedicará uma atenção especial).

Em sua análise da peculiaridade do reflexo estético, Lukács retoma dois conceitos fundamentais da *Poética* de Aristóteles: o conceito de mimese (a arte como “imitação” do real) e o de catarse (este último retomado em um senso mais amplo, pois aplicado não só à tragédia como em Aristóteles, mas a toda expressão artística autêntica). Para se compreender o significado e a função que o autor atribui à catarse, porém, é preciso tratar antes da noção de suspensão temporária na vivência estética. Toda experiência estética pressupõe, para o receptor, uma suspensão temporária das atividades cotidianas e sua posterior retomada. Enquanto na vida cotidiana o homem se orienta em direção a ações e decisões, quando está diante da obra de arte opera-se essa suspensão da vinculação entre suas vivências e suas atitudes concretas ou consequências éticas, que precisam ser adiadas para o “depois” da vivência estética. Em outras palavras, as consequências éticas da vivência estética só podem se manifestar após o término da suspensão temporária que a contemplação da obra de arte demanda (LUKÁCS, 1966, p. 510). Durante essa suspensão, a arte traz à superfície, para o plano vivencial, a verdade do momento histórico, “o que está objetivamente contido em uma situação histórica”, mas que não está imediatamente aparente na vida cotidiana (LUKÁCS, 1966, p. 541).

É nesse intervalo suspensivo (e, mais essencialmente, para além dele), que a catarse cumpre sua função de realizar a passagem da estética à ética. Lukács entende a catarse como um abalo emocional do receptor, que engendra decorrências éticas para o “depois” da vivência estética. O autor crê, portanto, no poder de transformação social da arte, mas apenas na medida em que esta opera, a partir da catarse, transformações éticas no indivíduo (BASTOS, 2012). Compreendendo-a como “crítica ao ‘antes’” (ou seja, a toda a carga simbólica, cultural, trazida pelo receptor anteriormente à contemplação artística) e como “exigência para o ‘depois’” da vivência estética, Lukács define a catarse como “um abalo tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas

adquirem novos conteúdos, uma nova direção, e assim purificadas, convertem-se em embasamento anímico de ‘disposições virtuosas’<sup>63</sup>. A catarse tem, portanto, um caráter ou uma função eminentemente éticos: para Lukács, há uma “relação recíproca íntima” entre ética e estética (LUKÁCS, 1966, p. 471).

Por fim, para melhor compreendermos o papel da função da catarse na tomada de consciência da realidade por parte do receptor, é preciso mobilizar o conceito lukacsiano de *tipicidade*. Lukács (1970) concebe os personagens (e situações) da obra de arte autêntica como singulares, mas ao mesmo tempo universais (portanto, típicos); nos grandes poetas, há sempre a presença de uma “unidade indestrutível de singular e universal”: “O que se repete na vida de cada personagem tipo é o que acontece na estrutura social concreta” (BASTOS, 2012, não paginado). Lukács (1970) compreende, portanto, a tipicidade como uma mediação entre o singular e o universal. É nessa medida que certas criações artísticas preocupadas com lutas mais imediatas do momento histórico em que se inserem podem se alçar à condição de grande arte, ainda que lidas distantes de seu contexto histórico de produção. Isso se dá porque essas obras captam e conformam, ao mesmo tempo, a “unidade e irrepitibilidade” desses eventos históricos, por um lado, e, por outro, seu “significado típico, social e humano”, mantendo, assim, “uma força e uma intensidade em outro caso inimagináveis, um efeito, todavia, que não perde em nada de sua violenta intensidade com a caducidade, com o debilitamento nem com o esquecimento daquele instante que as produziu” (LUKÁCS, 1966, p. 524)<sup>64</sup>.

No caso da peça de Guarnieri, parte-se de um personagem dramático singular (Birdo), decalcado de um personagem histórico singular em um contexto histórico singular (o assassinato de Vladimir Herzog pelos órgãos de repressão da ditadura militar brasileira), extraíndo-se daí significados universais a respeito da realidade de violência e escamoteação da verdade como ferramentas de perpetuação de um poder político ilegítimo. Logo a seguir, em nossa leitura de “Prece”, outra canção do drama, trataremos mais a fundo das relações entre o uso da violência e a manutenção do poder político e econômico.

---

<sup>63</sup> “[...] *una sacudida tal de la subjetividad del receptor que sus pasiones vitalmente activas cobren nuevos contenidos, una nueva dirección, y, así purificadas, se conviertan en basamento anímico de ‘disposiciones virtuosas’.*” (A tradução deste trecho para o português é de BASTOS, 2016, p. 146).

<sup>64</sup> “[...] *una fuerza y una intensidad en otro caso inimaginables, un efecto, empero, que no ha de perder nada de su violenta intensidad con la caducidad, con el debilitamiento ni con el olvido de aquel instante que las produjo*” (A tradução deste trecho para o português é de CARLI, 2015).

É justamente na medida em que se faz a passagem dessa singularidade à universalidade por meio do típico que é possível também a passagem da criação estética às implicações éticas para o receptor por meio da catarse. O próprio Guarnieri, em outros termos, fala do aspecto universal de seu drama:

A peça é atual. Sua mensagem é válida sempre que houver autoritarismo e essa democracia totalmente esfrangalhada. *Ponto de partida* ainda nos faz pensar sobre como as pessoas podem reagir diante de situações de profunda crise. Como vivem e se comportam essas pessoas que viram – e veem – o que não deveriam ter visto. Elas precisam lidar com a pressão e o medo de talvez serem mortas por saberem demais. [...] São pessoas como o personagem Dôdo, que teme pela própria pele, mas que não deixa de falar, mesmo que de maneira fantasiosa ou alegórica. Na peça, é possível sentir como o medo atinge a população e provoca grande sofrimento. *Ponto de partida* também critica a maneira como a burguesia, armada com o poder, leva suas regras a ferro e fogo, sendo capaz de matar seus herdeiros para evitar que sangue novo e revolucionário venha ao mundo. (GUARNIERI *apud* SCHMIDT, 2010, não paginado).

Voltando à canção-título, cremos estar precisamente nela, como dissemos, o momento-chave do processo catártico do drama, no recurso à maior carga emocional, em especial no refrão. Embora não faça parte do escopo do nosso trabalho a análise crítica do drama de Guarnieri, parece-nos que a canção é um dos pontos de maior força da peça. Se o drama, em alguns momentos, padece de excessivo didatismo, a canção, em seu recurso à catarse, talvez seja o que há nele de maior potência estética e política. Dado o caráter típico da narrativa e dos personagens do drama, o engajamento do espectador no enredo, pela catarse, guarda como potência, a se crer nos pressupostos lukacsianos, um engajamento seu na “estrutura social concreta” a que a narrativa se refere concretamente. A seguir, trataremos um pouco mais das conexões entre as canções do drama e a realidade brasileira concreta, em especial no que diz respeito à compreensão do papel da violência na manutenção dos estados de opressão.



### 3.2.3. Injustiça pela ordem: leitura crítica de “Prece”<sup>65</sup>

Os que conservam a desordem não são conservadores:  
são bandidos.

(Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús*)

Amolando nas páginas da Bíblia  
O cutelo do algoz...

(Castro Alves, “Confidência”, em *Os escravos*)

Passemos agora à leitura crítica de outra das canções centrais da peça. Mais uma vez, reproduzimos abaixo a letra da canção, intitulada “Prece”, para que o leitor possa acompanhar melhor nossa análise, ao menos no que diz respeito à camada textual. Vale aqui, entretanto, a mesma ressalva que já fizemos em relação à canção anterior: só é possível apreender plenamente o sentido de uma canção escutando-a, sendo a mera leitura de sua letra experiência desfibrada desse processo. Recomendamos, portanto, que o leitor procure escutá-la antes de seguir adiante, para maior riqueza de leitura.

#### “Prece”

(letra: Gianfrancesco Guarnieri / música: Sérgio Ricardo)

D. Félix	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Oremos concidadãos</li> <li>— Que nos una uma só prece</li> <li>— Hora de meditação</li> <li>— Arrependimento e paz</li> <li>— Oremos pela justiça</li> <li>— Pelo retorno da calma</li> </ul>	Ainon	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Deus nos livre de aflição</li> <li>— Filho meu desamparado</li> <li>— Tão sozinho em abandono</li> <li>— Deixou-me a vida deserta</li> <li>— Foge minh'alma com a dele</li> <li>— Com a dele fuge minh'alma</li> </ul>
Áida	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Pelo retorno da calma</li> <li>— Oremos concidadãos</li> <li>— Que nos liberte do medo</li> <li>— Deus que tudo sabe e ouve</li> <li>— Contritos todos oremos</li> <li>— Deus nos livre de aflição</li> </ul>	Maíra	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Foge minh'alma com a dele</li> <li>— Com a dele fuge minha vida</li> <li>— Oremos pela vingança</li> <li>— Numa revolta incontida</li> <li>— Tenho a dor como chegada</li> <li>— Como ponto de partida</li> </ul>
		Dôdo	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Como ponto de partida</li> <li>— Tento só sobreviver</li> <li>— Tanto mal vejo ao meu lado</li> <li>— Tanto bem para querer</li> <li>— Sozinho que nem um morto</li> <li>— Eu só minto de viver</li> </ul>

<sup>65</sup> Uma versão preliminar desta seção foi publicada, como parte dos requisitos para a conclusão do mestrado (cf. LIMA, Rafael Gazzola de. Uma só prece? A canção como gesto social em ‘Ponto de partida’. *Água Viva*, Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, v. 3, n. 2, ago.-dez. 2018, não paginado). Embora a versão incorporada ao presente trabalho tenha sido alterada substancialmente, a análise não difere em essência do artigo.

Diferentemente da canção anterior, não faremos no caso de “Prece”<sup>66</sup> uma divisão tão clara entre os dois níveis de leitura – interno e externo – na relação entre canção e peça. Nossos motivos são puramente metodológicos, pois a canção, como toda obra de arte, é relativamente autônoma; embora a ligação com o enredo do drama seja clara, a canção pode perfeitamente ser fruída independentemente da peça, como nos revela uma escuta do compacto de Sérgio Ricardo antes do conhecimento do texto de Guarnieri – condição, diga-se, em que primeiro tomamos contato com as canções de *Ponto de partida*. Registre-se, porém, que, embora a canção, em sua relativa autonomia, seja plena de sentido em si mesma, sua condição de parte de um drama a enriquece em termos dos sentidos que ela carrega. É como se, em certa medida, o enredo do drama contaminasse a canção de sentidos que, embora já estejam nela latentes, só se revelam plenamente numa leitura que leve em conta a relação entre canção e peça.

Dividiremos nossa análise em dois momentos, focando inicialmente na relação da canção com o drama, para em seguida passar para o diálogo de ambos com o contexto histórico em que a peça foi produzida e ao qual ela alude diretamente. Nesse mesmo movimento, refletiremos também sobre o que as obras – canção e peça – nos podem revelar a respeito de nosso presente histórico.

Composta especificamente para o drama, a canção é estruturada em estrofes claramente atribuídas a cada um dos cinco personagens do enredo. Novamente, vale a ressalva de que baseamos nossa análise em uma gravação em que canta uma só voz, a de Sérgio Ricardo, sendo, portanto, necessário algum grau de abstração para considerar que esta única voz invoca diversas outras, as quais claramente se contradizem, se considerarmos sua relação com o enredo do drama, como demonstraremos adiante.

“Prece” é a última canção a ser apresentada na peça, em um momento do enredo em que D. Félix começa a perceber um certo comportamento suspeito de sua esposa, Áida, diante do inquérito instaurado para investigar a morte de Birdo. Nesse ponto do drama, ao se perceber em algum apuro pelo andamento do inquérito, Áida insta seu marido a encerrar as investigações.

---

<sup>66</sup> A notação musical da canção, para a qual contamos com o auxílio imprescindível de Elaine Milazzo e Ricardo Nakamura, é apresentada nos apêndices, ao fim deste trabalho.

Constituída de cinco estrofes<sup>67</sup>, sem refrão, cada uma delas cantada por cada um dos cinco personagens da peça, a camada textual de “Prece” pode ser dividida – grosso modo – em dois grandes blocos. De um lado, as duas primeiras estrofes, cantadas por D. Félix e Áida. A prece dos senhores da aldeia é pelo restabelecimento da ordem, em suma, pelo fim do inquérito. Do outro lado, as três estrofes restantes, cantadas pelos personagens próximos ao morto: Ainon, Maíra e Dôdo. A oração destes é de desespero e dor, um clamor sobretudo por justiça.

Um aspecto marcante da canção “Prece” é a recorrência de motivos textuais entre uma estrofe e outra. Cada uma delas se inicia com o personagem repetindo textualmente o último verso da estrofe anterior (recurso estilístico denominado anadiplose), cantada por outro personagem. Essa característica, se remete em parte às ladainhas e responsórios do catolicismo, remete ainda mais aos desafios de viola dos cantadores – aspecto reforçado por diversos outros elementos da canção, como as escalas melódicas nos modos dórico e mixolídio<sup>68</sup>, bastante recorrentes na música nordestina, o ritmo tendente ao baião dos dois últimos versos de cada estrofe, além da regularidade métrica dos versos de sete sílabas, em redondilha maior. Todos esses elementos, por um lado, remetem à cultura popular, cuja recuperação é tão cara às tensões comunicativas, pedagógicas, da canção de protesto, momento estético-histórico essencial da formação do sistema cancional brasileiro, do qual Sérgio Ricardo é um importante nome, como vimos no capítulo anterior. Por outro lado, como retomaremos mais à frente, esses elementos são tensionados por recursos expressivos outros, que não se ligam diretamente à cultura popular, instaurando na canção uma sonoridade estranha, incômoda, em especial no que se refere à sequência harmônica.

No que diz respeito à anadiplose, é importante notar que a posição dos trechos repetidos em cada estrofe (no começo ou no fim) e a forma como cada um deles se apresenta no desenho melódico e harmônico da canção – assim como o fato de serem cantados por diferentes personagens da trama – alteram-lhes bastante o sentido. Além disso, não há na canção diferenças significativas no arranjo instrumental de uma estrofe para a outra; essa constância na trama sonora da canção contribui para que concentremos

---

<sup>67</sup> Na peça publicada em livro (GUARNIERI, 1976), há ainda uma sexta estrofe, composta inteiramente de fragmentos das três anteriores. A rubrica indica que ela é cantada em coro por Ainon, Maíra e Dôdo. Essa estrofe, no entanto, está ausente da gravação de Sérgio Ricardo, razão pela qual não a consideraremos aqui.

<sup>68</sup> Retomando a explicação da nota 48, no capítulo anterior, em que tratamos do modo dórico, o modo mixolídio é outra das possibilidades de estruturação da escala heptatônica. Se o dórico, como dissemos, aproxima-se do modo menor, porém com a sexta maior, o mixolídio é semelhante ao modo maior, porém com o sétimo grau menor (cf. ROIG-FRANCOLÍ, 2011, p. 46-47; WISNIK, 2011).

a atenção nos deslocamentos de sentido provocados pelas relações distintas que se estabelecem entre letra e melodia de uma estrofe para outra. As características de recorrência fazem dessa canção, portanto, um caso bastante elucidativo da interdependência entre letra e melodia na construção de sentido da linguagem cancional. Como demonstraremos a seguir, tanto um mesmo texto pode adquirir significados distintos a depender da linha melódica e harmônica a que se associa, quanto um mesmo desenho melódico pode desempenhar funções discursivas distintas a depender do texto cantado.

Mais que uma *prece* propriamente dita, dirigida a alguma divindade, o que está expresso textualmente na canção, no primeiro bloco, é uma *convocação à prece*, ou antes uma ordem, dirigida de cima para baixo ao corpo social composto pelos personagens da trama. D. Félix inicia a canção convocando toda a aldeia a uma oração em uníssono: textualmente, “que nos una uma só prece”. O próprio desenho melódico desse trecho, em direção às notas agudas, materializa esse tom de chamado, de conclamação em alta voz. Todo o povo é, assim, conclamado a ficar quieto, pois é “hora de meditação, arrependimento e paz”; a oração de todos deve ser “pelo retorno da calma”. Nesses dois últimos trechos, o desenho melódico se dirige acentuadamente ao grave, tendendo ao repouso almejado pelo personagem, interessado na manutenção da ordem social. No entanto, esse desejo de ordem é o tempo todo tensionado pelo arranjo instrumental. A percussão bastante marcada da canção; incursões pontuais de queixada e prato na parte instrumental anterior ao canto; os ataques fortes e repetidos de tambor ao longo de toda a estrofe; o uso percussivo de um instrumento de corda (possivelmente um cavaquinho ou instrumento semelhante) ao longo dos quatro primeiros versos; o uso também percussivo do piano, em rápida sequência cromática descendente, que marca a passagem do quarto para o quinto verso; e, por fim, o ritmo de baião dos dois últimos versos, com marcação de tambor e triângulo: todos esses elementos contribuem para manter uma permanente tensão, ao longo de toda a canção.

Se no fim da primeira estrofe, o personagem de D. Félix entoa o trecho “pelo retorno da calma” em direção ao grave, sem grandes alongamentos vocálicos, tendendo portanto ao repouso, em tom de conclusão, a personagem de Áida abre a estrofe seguinte retomando essa mesma frase, porém com aquele desenho melódico inicial em direção ao agudo, desenho esse que, conforme já apontamos a partir de Tatit (2002), tende a manifestar a sensação de tensão e sofrimento, devido ao maior esforço vocálico necessário à emissão e manutenção de notas agudas. Se em D. Félix o agudo de “uma só

prece” era de conclamação, aqui o agudo de “pelo retorno da calma” expressa a tensão de Áida em relação aos rumos do inquérito, uma vez que há nesse momento da trama indícios bastante claros de que seja ela a responsável pela morte de Birdo.

Em termos harmônicos, a sequência de acordes reforça também – como já dissemos a respeito dos aspectos rítmicos – a tensão explícita no texto entre a manutenção da ordem e o clamor por justiça. Quase não há repouso na progressão harmônica da canção. Os poucos momentos que tendem ao repouso são muito breves, carregados de ambiguidade e logo abalados por um outro elemento da trama sonora. Nessa segunda estrofe, cantada por Áida, por exemplo, o quarto verso menciona um “Deus que tudo sabe e ouve”. A melodia tendendo ao grave, combinada com a progressão harmônica que desliza entre os três primeiros graus de uma tonalidade algo dúbia (entre as escalas próximas de mi bemol dórico e ré bemol maior), empresta a esse trecho uma sonoridade de certa ameaça – uma gravidade tensionada, digamos. O trecho é ainda abalado por aquela sequência cromática executada pelo piano a que já aludimos e que introduz o ritmo mais intenso do baião dos quinto e sexto versos, os quais se inscrevem em um arco melódico mais amplo, criando, assim, a ideia de movimento. A estrofe termina com o texto “Deus nos livre de aflição” em direção ao grave, com o tom de quem deseja se desembaraçar de um problema. Mais que o desejo pela manutenção da ordem social expresso por D. Félix, o tom aqui é de anseio por livramento pessoal, de alguém que se sabe culpada mas que quer logo se safar do problema – mesmo sabendo certa sua impunidade, sendo seu marido o responsável pelo inquérito, a personagem quer se livrar o mais breve possível do incômodo.

A terceira estrofe, cantada por Aion, pai de Birdo, começa, por sua vez, com o mesmo texto (“Deus nos livre de aflição”) em direção ao agudo. Mais uma vez, o sentido textual é alterado pela melodia. Se o trecho, quando cantado por Áida, significava a antecipação do alívio, na boca de Aion é expressão do desespero de quem perdeu seu filho. O desespero impotente do personagem, retratado nessa estrofe, é reforçado pela camada textual, em expressões como “desamparado”, “sozinho em abandono”, “vida deserta”. Assim, na interação entre letra e melodia, figura-se o amálgama entre desespero (nos trechos tendentes ao agudo) e impotência (nos trechos direcionados ao grave), traço marcante desse personagem. Como na estrofe anterior, a passagem do quarto para o quinto verso é marcada pela ambiguidade: do total desolamento e imobilidade dos versos “tão sozinho em abandono/ deixou-me a vida deserta” (inscritos em uma melodia em que há pouca variação, e uma tendência quase que exclusivamente direcionada ao grave) a

um indício de movimento (ainda que sem rumo) em “foge minh’alma com a dele/ com a dele foge minh’alma” (movimento ressaltado, como dissemos anteriormente, pela sequência cromática executada ao piano, pelo ritmo marcado do baião e pela melodia que, alternadamente, ora ascende, ora descende). O movimento do trecho prepara a estrofe mais contundente que virá em seguida.

Diferentemente das demais, a quarta estrofe, cantada por Maíra, companheira de Birdo, retoma não apenas o último, mas também o penúltimo verso da estrofe anterior, na mesma ordem, com uma ligeira alteração, trocando-se a última palavra (“alma” em Aínon, “vida” em Maíra). E se em Aínon a alma que foge com a do morto tende – em face do desenho melódico rumo ao grave – à imobilidade – ou, no limite, a uma mobilidade estéril, sem rumo –, na estrofe cantada por Maíra essa fuga é ascendente, tendendo portanto à ação. Em contraponto à oração dos senhores da aldeia, que era pelo “retorno da calma”, pelo fim da aflição, a oração de Maíra é “pela vingança”. O texto dos dois últimos versos reforça a dubiedade do desenho melódico. Se, por um lado, a melodia do trecho “tenho a dor como chegada/ como ponto de partida” tende em geral à terminação descendente, por outro lado o “tonema”<sup>69</sup>, a rigor, é suspensivo, uma vez que as duas últimas sílabas sustentam a mesma nota. Assim, a passagem está carregada, ao mesmo tempo, do tom asseverativo, conclusivo, do grave, e da continuidade do desenho melódico contínuo, suspenso. Tudo isso explicitado pelo texto: a gravidade da dor tomada como ponto do qual se parte para a ação. O trecho é ainda citação da canção tema do drama, instância de recorporificação de Birdo, personagem de resto ausente da peça, pois já morto de início, questões das quais tratamos na seção anterior deste capítulo. O sentido de ação, de movimento, é, mais uma vez, reforçado pelo baião.

Por fim, na última estrofe, Dôdo expressa a resignação de alguém que, tendo presenciado tanta violência, voltou o foco para sua própria sobrevivência. Se a dor de Maíra é ponto de partida para seu desejo de vingança e de justiça, para Dôdo o horror que presenciou é ponto de partida para seu mero desejo de sobrevivência.

Conforme vimos, portanto, a canção expressa, não só em sua camada textual, como na própria estrutura musical, uma tensão fundamental do enredo dramático, entre, de um lado, os personagens que representam o poder político, ciosos da manutenção da ordem e de seus privilégios, e, de outro, os personagens afetivamente ligados a Birdo, que expressam, por sua vez e cada um a seu modo, a dor, a indignação, a impotência.

---

<sup>69</sup> O tonema, conforme já descrito no primeiro capítulo deste trabalho, é a terminação das frases melódicas, podendo ser descendente, ascendente ou suspensivo (cf. TATIT, 2002).

*Por motivo de força maior: violência e manutenção da ordem no Brasil*

Feita a análise da canção em sua relação com o drama, passemos agora ao diálogo de ambos com o seu contexto histórico. Retomemos, para isso, aquela oposição entre ordem e justiça, de que falamos a respeito da contraposição entre as estrofes cantadas pelos senhores da aldeia e pelos amigos de Birdo, buscando compreender em que medida esse recurso expressivo da canção nos revela a relação entre violência e manutenção de privilégios na história brasileira.

Apesar de ordem e justiça não constituírem claramente um par de opostos, pensamos aqui na noção brasileira “muito própria” de ordem de que fala Tales Ab’Saber (2015):

Essa noção, *vaga, mas ativa; indefinida, mas muito afirmativa*, é usada em momentos estratégicos por homens de Estado e está presente no horizonte do discurso conservador nacional e na sustentação das ações policiais mais duras, em geral de impacto social muito violento. (AB’SABER, 2015, não paginado, grifos no original).

Segundo o autor, essa noção de ordem, que guia grande parte da ação política conservadora no país, aparentemente se desconecta de qualquer processo histórico concreto, parecendo pairar abstratamente sobre a vida política nacional. Constituindo um “desejo social fantasmático”, o anseio social pela ordem tem como principal agente as forças policiais, que têm agido na história do país de forma notoriamente violenta. Essa ideia aparentemente abstrata de ordem

[...] pode até mesmo se colocar em clara oposição à ideia moderna de lei – entendida como alguma norma racional pactuada política e socialmente por um povo e uma nação e também, em nível mais amplo, entre as nações. É possível e provável, e os exemplos são inúmeros, que no Brasil tenha se constituído um verdadeiro campo político, e psíquico, de uma ação pela *ordem* que não corresponda aos direitos universais, relativos à história do processo normativo e político ocidental, os mesmos que, para estar inserido, o país também professa; e, até mesmo, em um grau ainda mais fantástico, é possível que tal chamado à ordem não corresponda ao próprio campo e à estrutura das leis, mais ou menos racionais, mais ou menos sociais, vigentes no país. (AB’SABER, 2015, não paginado).

É justamente nesse sentido apontado por Ab’Saber que entendemos as noções de ordem e de justiça como forças que se tensionam na história do Brasil. A rigor, temos um sistema judicial muitas vezes mais empenhado na manutenção das estruturas políticas

e econômicas (a manutenção da ordem) que propriamente na garantia dos direitos (a justiça). No limite, essa tendência redundava na manutenção dos privilégios daqueles que já os têm e, simultânea e complementarmente, na negação desses mesmos privilégios àqueles que foram alijados historicamente. Ainda segundo o autor, esse anseio conservador pela ordem tem legitimado na história brasileira diversas medidas de exceção, “a começar pelo direito à tortura e ao assassinato”. Aqui não podemos deixar de invocar o caso emblemático de Herzog ou o mais recente assassinato da vereadora Marielle Franco, o qual nos fornece pistas acerca da atualidade da peça de Guarnieri e da continuidade do recurso à violência como instrumento de manutenção da ordem econômica e política.

Levando ainda em consideração que, na canção “Prece”, essa oposição entre ordem e justiça é tratada em linguagem religiosa, ritual, podemos pensar na hipótese de um possível reflexo das contradições da relação da igreja católica com o regime militar: os dois polos de referência, nesse sentido, seriam, de um lado, as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, e, de outro, as Comunidades Eclesiais de Base e a Teologia da Libertação<sup>70</sup>. Como demonstramos em nossa leitura de “Prece”, essas contradições se internalizam na tessitura da canção<sup>71</sup>.

Ainda sobre a ligação entre violência e manutenção da ordem, importa registrar algumas notas sobre a função social da violência na história do Brasil. Partindo daquela noção de ordem de que fala Ab’Saber (2015) e considerando a recorrência histórica da violência como instrumento de manutenção dessa ordem no Brasil, lancemos um breve olhar sobre a história da violência no país. Para Schwarcz e Starling (2015, p. 14), a violência é um traço persistente da experiência histórica brasileira:

---

<sup>70</sup> A respeito das contradições do envolvimento da igreja católica com questões políticas, econômicas e sociais durante a ditadura, cf. o bastante esclarecedor capítulo “Igreja Católica: 1945-1970” de FAUSTO, Boris; PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, t. 3, v. 11, p. 422-467. Cf. também o capítulo 18 de SCHWARCZ; STARLING (2015, p. 467-497). Registre-se, ainda, o quanto essas contradições se tornaram patentes nas eleições presidenciais de 2018. Se houve apoio massivo da igreja ao programa liberal-conservador que venceu as eleições, houve também importantes vozes dissonantes partidas da própria igreja, chamando a atenção para o quanto diversas das posições defendidas pelo candidato, embora autodeclarado cristão, eram diametralmente opostas a alguns dos princípios esposados historicamente por setores significativos do cristianismo.

<sup>71</sup> Embora seja bem provável que não seja exatamente intenção dos compositores, os quais não têm nenhuma relação com o universo da religião, a canção capta em sua forma as relações contraditórias entre igreja e Estado na história do Brasil. De qualquer forma, é importante sublinhar que o recurso à linguagem e ao universo religiosos, em chave comunicativo-crítica, é uma constante em diversas obras associadas à canção de protesto, como “Ladainha” (Geraldo Vandré), “Reza” (Edu Lobo / Ruy Guerra), “Canção da terra” (Edu Lobo / Ruy Guerra), “Borandá” (Edu Lobo), “Procissão” (Gilberto Gil).



Certa lógica e certa linguagem da violência trazem consigo uma determinação cultural profunda. Como se fosse um verdadeiro nó nacional, a violência está encravada na mais remota história do Brasil, país cuja vida social foi marcada pela escravidão. Fruto da nossa herança escravocrata, a trama dessa violência é comum a toda a sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada. Se a escravidão ficou no passado, sua história continua a se escrever no presente. A experiência de violência e dor se repõe, resiste e se dispersa na trajetória do Brasil moderno, estilhaçada em milhares de modalidades de manifestação.

Se as autoras localizam na experiência escravocrata pelo menos parte da origem do legado violento da sociedade brasileira, elas apontam, ao longo do livro, manifestações diversas desse legado, em geral diretamente ligadas ao propósito de manutenção da ordem política e econômica. A respeito do período que nos é caro na análise que aqui propomos, a ditadura pós-1964, as autoras ressaltam a participação de civis como condição essencial para o funcionamento da burocracia da violência durante o regime militar, deixando patentes os interesses econômicos que lhe serviam de base:

Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. Também é preciso encontrar, em hospitais, gente disposta a fraudar autópsias e autos de corpo de delito e a receber presos marcados pela violência física. É preciso, ainda, descobrir empresários prontos a fornecer dotações extraorçamentárias para que a máquina de repressão política funcione com maior eficácia. No Brasil, a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas, e nessa constatação residem o escândalo e a dor. Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460-461).

Mesmo que superado, por ora, o regime militar e conquistados alguns dos princípios democráticos de que, bem ou mal, ainda gozamos em nosso país, persiste, porém, o recurso à violência como principal instrumento de manutenção de privilégios. Mudou-se a forma, mudaram-se as estratégias, mas, retomando os casos emblemáticos que mencionamos há pouco, é mais ou menos seguro dizer que se assemelham os motivos pelos quais foram mortos Herzog e Marielle. Ainda que não se tenha esclarecido totalmente até hoje este último caso, há fortes indícios da participação de indivíduos ligados às forças policiais no assassinato da vereadora. Novamente Schwarcz e Starling (2015) ajudam-nos a entender a continuidade entre o aparato estatal da tortura durante o regime militar e a violência policial de nossos dias:

[S]e a tortura, desde os anos 1980, não é mais uma política de Estado, ela continua disseminada nas práticas privadas ou mesmo acobertada nas delegacias e nas investidas policiais em bairros da periferia, onde a escala de

violência e de humilhação é ainda maior e, sobretudo, contra jovens negros. Diante dessas situações, fica exposta a cidadania precarizada de certos grupos sociais, e as práticas de segregação a que continuam sujeitos. É nesses momentos que a regra democrática permanece suspensa. Até parece que o passado escravocrata mais distante e o autoritarismo nem tão longínquo deixaram uma marca incontornável do arbítrio e do ajuste de contas privados, ou delegados ao outro que incorpora a autoridade. O pior é que a prática atravessa diferentes classes sociais, não sendo monopólio de um grupo ou estrato. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 507).

Sem querer forçar uma relação esquemática entre períodos históricos tão distintos – o regime escravocrata, a ditadura pós-1964, a violência policial de nossos dias –, é claro, no entanto, que há certa continuidade nesse histórico de violência<sup>72</sup>. Voltando à correlação estabelecida por Ab’Saber (2015), se o anseio conservador pela manutenção da ordem ensejou, em diversos momentos da história do país, o recurso a regimes de exceção, esse mesmo anseio tem legitimado hoje a ação violenta de grupos ligados às forças policiais, certos da impunidade.

É nesse sentido, de desvelar a continuidade histórica dessa violência, que o valor estético e político da canção “Prece” não se circunscreve apenas ao período histórico retratado pelo drama. Ao revelar, como veremos na seção seguinte, a ligação entre o recurso à violência e os interesses de classe, a canção – em sua tensão fundamental entre ordem e justiça – nos ajuda a entender contradições mais profundas da história brasileira, muito vivas em nossa experiência nacional no tempo presente.

#### *A canção como gesto social*

Em nossa leitura da canção, como dissemos, importa-nos investigar em que medida as contradições sociais do momento histórico a que o drama de Guarnieri alude, conforme desveladas na canção, nos ajudam a compreender o nosso presente histórico e o legado de violência como meio de manutenção das estruturas de poder econômico e político, marca persistente da experiência histórica brasileira. Para nos auxiliar na tarefa de realizar essa ponte entre momentos históricos distintos, lançamos mão da noção de *gesto social* conforme proposto em alguns dos ensaios teóricos de Bertolt Brecht (2005a; 2005b; 2005c) sobre o teatro.

---

<sup>72</sup> A respeito das relações de contaminação entre a estrutura de repressão e tortura da ditadura, as autoridades policiais e o crime organizado, cf. JUPIARA, Aloy; OTÁVIO, Chico. *Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record, 2015. Esta obra demonstra o quanto não é nada aleatória a aproximação entre a tortura do período ditatorial – que assassinou Herzog – e a violência policial e miliciana dos dias de hoje – que assassinou Marielle.

Partimos, para isso, da sugestão de Walter Benjamin (1987) a respeito da função primordial da canção no teatro épico de Brecht, no sentido de que ela promove a interrupção do fluxo dramático, permitindo revelar, pelo gesto, o que há de ambíguo ou pouco transparente nas palavras e ações dos personagens do drama.

Como vimos em nossa análise, a canção “Prece” revela diferenças discursivas importantes no interior dos dois grandes grupos de estrofes – de um lado, as duas primeiras, estrofes de ordem; do outro, as três restantes, estrofes de justiça. Com isso, a canção desvela os *tipos sociais* representados por cada personagem, conforme a concepção de *gesto social* proposta por Bertolt Brecht – entendida como um elemento estilístico que revela comportamentos típicos, leis sociais e condições econômico-políticas sob as quais se manifestam os comportamentos de cada personagem (BRECHT, 2005a).

Apesar de Brecht aparentemente não definir de forma clara o conceito de *gesto social* (consequência até do caráter mais prático de seus textos sobre teatro, que em geral não constituem uma teoria sistemática<sup>73</sup>), ele é central para o pensamento brechtiano sobre a função social do teatro. Citemos alguns dos textos em que o autor parece se aproximar de uma definição do termo, para que possamos daí esboçar uma possível definição mais sintética:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto social*; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 2005c, p. 155, grifos no original).

O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade. (BRECHT, 2005b, p. 238).

---

<sup>73</sup> “Criada na prática, atendendo, a cada momento, aos seus novos rumos, as suas teorias estéticas não formam um sistema. Seus escritos sobre o teatro são artigos e ensaios curtos que foram sendo escritos através dos anos, a maioria deles atendendo a necessidades circunstanciais. [...] Segundo se conta, ele alimentava o projeto de escrever um amplo ensaio em que deveria sistematizar todas as investigações de natureza teórica que realizou. Nunca o fez.” (MACIEL, 1967, p.6).

Por fim, em um texto em que defende a “importância especial” do *gesto social*, “[g]esto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo” (BRECHT, 2005a, p. 228), o dramaturgo defende os seguintes princípios político-pedagógicos para o seu teatro épico:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. [...] O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. [...] Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. (BRECHT, 2005a, p. 228).

Pelo que se depreende dos textos citados, portanto, o *gesto social* diz respeito a certos elementos de interpretação e de concepção cênica que tornariam patentes para o espectador alguns dos condicionamentos sociais que determinariam as atitudes dos personagens. O *gesto social* não se confunde com a performance gestual, corporal dos atores, apesar de passar também por aí: “não é somente gesto: é muito mais. Postura, atitude, tudo: *é o significado traduzido em termos cênicos.*” (PEIXOTO, 1981, p. 70, grifo nosso). Assim, podemos considerar *gesto social* todo elemento expressivo que, na cena dramática, contribui para revelar as determinações sociais do comportamento dos personagens. No caso da peça de Guarnieri, são os elementos expressivos da canção “Prece”, em particular a relação entre letra, melodia e harmonia, conforme demonstramos em nossa leitura, que nos ajudam a compreender essas determinações.

Retomando nossa análise, vimos como a maneira distinta com que cada personagem se apropria do universo da religião e da carga emocional em torno da convocação à prece revela as determinações econômicas e políticas por trás de seu comportamento. Assim, se D. Félix conclama os concidadãos a uma prece pelo retorno da calma e Áida os ameaça com um “Deus que tudo sabe e ouve”, essas são instâncias de apelo ao retorno à ordem, necessária para a manutenção da estabilidade social que lhes garante os privilégios e que, em última instância, legitima o recurso à violência. Quanto ao segundo bloco, como vimos, a canção figura um espectro de reações à opressão, que vão da dor de Aíon e da revolta de Maíra à impotência de Dôdo.

Ao trabalharmos com a hipótese de que essa canção revela os tipos sociais dos personagens do drama de Guarnieri, estamos plenamente conscientes de que o teatro deste dramaturgo não é de forma alguma um teatro de matriz brechtiana (GUARNIERI, 1989; COSTA, 1996). Parece-nos, no entanto, que, por meio da música – e em especial dessa canção que analisamos –, se realizam – seja de forma consciente ou inconsciente – alguns dos pressupostos brechtianos referentes ao *gesto social*.

Compreendendo o *gesto social* de Brecht menos como uma metodologia específica de criação artística e mais como um princípio estético abrangente<sup>74</sup>, nossa hipótese é a de que nessa canção Guarnieri e Sérgio revelariam, por meio da linguagem propriamente cancional, as motivações sociais subjacentes aos comportamentos individuais dos personagens do drama. Conforme Gatti (2008), Brecht almejava em seu teatro épico “ensinar ao público que o homem não é uma essência fixa e imutável, mas um ser histórico que exerce uma função social correspondente à sua inscrição histórica” (GATTI, 2008, p. 57). É precisamente isso que Guarnieri e Sérgio revelam nessa canção, em relação com o enredo do drama: ao pôr a nu as motivações dos personagens no que concerne ao seu comportamento diante do inquirido, os artistas revelam – por meio da linguagem cancional, como demonstrado – o condicionamento histórico e social que determina esse comportamento, deixando clara a ligação entre a violência e os propósitos de manutenção dos privilégios socioeconômicos das classes mais abastadas.

Vimos, portanto, na leitura das canções de *Ponto de partida*, o quanto elas são não só centrais para a narrativa do drama de Guarnieri, como importantes para a compreensão do momento histórico em que a peça se enquadra e das contradições mais profundas da história brasileira. Esperamos, com nossa análise, ajudar um pouco a elucidar a relevância estética e política da canção de protesto e de seus desdobramentos, os quais, em seus grandes momentos, para além da alusão a seu contexto mais imediato de produção, são centrais para a compreensão do processo histórico mais abrangente do país.

---

<sup>74</sup> A esse respeito, ver as seguintes afirmações de estudiosos brasileiros do pensamento brechtiano: “Brecht não fornece receitas nem leis ou dogmas sagrados [...] Brecht não é um modelo intemporal e rígido, acabado e definitivo” (PEIXOTO, 1981, p. 20). “Não se trata de instituir em nossos espetáculos e em nossos ensaios de peças os métodos brechtianos. No próprio Berliner Ensemble, os ensaios não se transformam em digressões intermináveis sobre distanciamento, empatia, *Gestus*, etc. Para os homens de teatro, particularmente, as teorias de Brecht são um desafio para que encontrem suas próprias soluções e descubram, sozinhos, onde afinal meteram o nariz” (MACIEL, 1967, p. 17).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

There is a scar on the soul of the world and it needs you  
 [to look  
 The blood of the past is here, it remains  
 The blood of the murders, the bodies like sacks leaking  
 [brain  
 All stacked, chest aback on the planes, it remains  
 [...]  
 Unable to listen, we keep speaking  
 Moted by blood, unable to notice ourselves  
 Unable to stop and unwilling to learn.

(Kate Tempest, “Blood of the past”)

Propusemos, neste trabalho, uma leitura crítica de duas canções compostas por Sérgio Ricardo, para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, com o intuito de lançar luz sobre um período significativo da canção brasileira, embora negligenciado pela historiografia crítica especializada: a canção de protesto. Como vimos, são canções de alta potência estética e política, que elucidam não só o seu contexto imediato de produção, como, em especial, contradições profundas da história brasileira, ajudando-nos a compreender nosso presente histórico.

Preliminarmente à nossa análise, dada a confusão reinante a respeito do fenômeno cancional, tanto no universo da academia quanto no da crítica especializada, julgamos necessário iniciar o trabalho com uma discussão sobre os princípios teórico-metodológicos para uma abordagem crítica da canção, que não a tome como uma espécie de “prima pobre” da literatura escrita. Assim, no primeiro capítulo do trabalho, verificamos como a canção brasileira, a partir de influxos tanto da cultura oral quanto da cultura letrada, constituiu um núcleo essencial de sentido, calcado na relação entre componente textual e componente melódico. Vimos, nesse sentido, como a metodologia proposta por Tatit (1986; 2002) é incontornável para qualquer leitura crítica que pretenda considerar a linguagem cancional em suas especificidades expressivas. Como dissemos, tratar as letras de canção como se poemas fossem pode até ser uma abordagem válida, mas considerar a canção em sua integridade estética implica apreciar seus mecanismos próprios de construção de sentido, no que a metodologia de Tatit nos ajuda bastante. Lançamos mão também, nesse mesmo capítulo, de princípios metodológicos propostos por Tagg (2015), no sentido de considerar outras instâncias expressivas próprias da canção (como harmonia, timbragem, impostação vocal) para além do “núcleo essencial” a que a metodologia de Tatit se atém.

Superadas as questões concernentes à abordagem semiológica da canção, passamos em seguida a uma revisão bibliográfica de autores que buscaram compreender a canção brasileira como síntese da experiência histórica nacional. Nesse sentido, a partir de Sodré (1998), Sandroni (2001), Mammì (2017b) e Garcia (1999), vimos como as relações tensas de raça e classe se incrustam na própria fatura estética da canção brasileira. A conformação do samba revela uma série de mediações, por meio das quais ritmos de origem negra puderam ser progressivamente aceitos pela elite branca e alçados a símbolo nacional por excelência. De forma semelhante, a linguagem bossanovista é expressão de algumas das principais contradições do processo de modernização do país, suspenso entre a cordialidade do mundo privado próprio ao universo agrário e os ideais de neutralidade do espaço público urbano.

Realizado esse elenco de princípios teórico-metodológicos para a abordagem crítica da canção, passamos, no segundo capítulo, a tratar da canção de protesto propriamente, buscando compreender de que maneira nela se repõem as questões concernentes à gênese do samba e da bossa nova, tratadas no capítulo anterior. Antes, porém, discutimos alguns dos dilemas centrais da arte participante em geral, caras também à canção de protesto em particular. Mobilizando teóricos como Sartre (2004), Adorno (1975) e Lukács (1968; 1981), vimos como a arte participante se tensiona constantemente entre um certo didatismo político e uma preocupação formal mais consistente, a que se soma a condição de mercadoria da obra de arte na indústria cultural.

Em seguida, passamos a examinar a gênese da canção de protesto, demonstrando o quanto formou-se em torno dela um certo consenso crítico generalista, pouco afeito a uma análise detida da produção artística em si. A historiografia especializada tendeu a atribuir à canção de protesto, genericamente, características que não necessariamente se verificam nas obras quando aproximadas mais atentamente. Aventamos a hipótese de que essa generalização crítica decorra, ao menos em parte, de um fenômeno de forte autocrítica dos participantes do CPC e de semelhantes projetos coletivos de arte política do início dos anos 1960, conforme sugerido por Iná Camargo Costa (1996). Analisamos ainda os embates estéticos e políticos que se deram entre a canção de protesto e o tropicalismo, demonstrando como cada uma dessas correntes artísticas é fruto de respostas distintas ao sentimento de frustração da esquerda reformista que florescera no início dos anos 1960, mas se viu num impasse com o golpe de 1964 e a instituição do AI-5 em 1968. Esses embates se resolveram, na passagem da década de 1960 para a de 1970, grosso modo e em princípio, numa vitória mercadológica do tropicalismo e no

apagamento de alguns artistas ligados à canção de protesto. Indicamos, no entanto, a persistência de algumas das características centrais da canção de protesto sobre a produção cancional florescida na década de 1970 e nas posteriores.

Com o intuito de rever alguns consensos críticos a respeito da canção de protesto, fizemos uma breve leitura de canções ligadas a essa corrente, buscando indicar algumas de suas linhas de força. Apontamos, nesse sentido, a predominância de um caráter narrativo, dramático, que se contrapõe à tendência lírica da fase inicial da bossa nova. Retomando uma tradição narrativa que se identifica na canção brasileira pelo menos desde a década de 1930, com nomes como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, a canção de protesto, com seu caráter dramático, possibilitou à canção representar o outro de classe, como expressão da aliança de classes típica do projeto reformista anterior ao golpe de 1964. Outra linha de força que identificamos na canção de protesto diz respeito à tensão entre crença e desencanto na superação das mazelas do subdesenvolvimento, reflexo da frustração daquela aliança diante do cenário adverso instaurado com o regime militar a partir do golpe civil-militar.

No último capítulo, propusemos uma leitura mais atenta de duas canções compostas por Sérgio Ricardo para o drama *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri. Vimos como a canção-título, enquanto principal elemento desencadeador da catarse do drama, expressa alguns dos principais dilemas da arte participante. Por um lado, a canção presentifica, em certa medida, o corpo ausente do personagem morto pelo poder constituído, afirmando esse corpo simbolicamente como testemunho da barbárie. Por outro lado, ela expressa também seus próprios limites, ao recuperar esse corpo em fragmentos não reconstituíveis, pelo que se constata a própria incapacidade da obra de arte em transformar diretamente uma realidade atroz.

Passamos, por fim, a uma leitura da canção “Prece”, também parte integrante do drama de Guarnieri. Analisamos como nela se refletem e se revelam as relações históricas entre a violência de Estado e a manutenção de privilégios da classe dominante. A partir da noção brechtiana de *gesto social*, analisamos de que maneira os trechos interpretados por cada personagem do drama revelam as motivações sociais do comportamento de cada um deles. A partir da oposição entre a conclamação à ordem e o clamor por justiça, a prece de cada personagem reflete os condicionamentos sociais de cada um deles.



Com este trabalho, buscamos contribuir, ainda que modestamente, para uma elucidação crítica do lugar da canção de protesto – e da obra de Sérgio Ricardo em particular – no sistema cancional brasileiro. Para isso, apontamos alguns possíveis desdobramentos futuros, promissores caminhos a serem trilhados para continuar essa elucidação. Um primeiro caminho seria realizar uma leitura crítica mais detida da obra de Sérgio Ricardo, tanto de sua obra fonográfica quanto cinematográfica. No primeiro caso, esboçamos alguns caminhos possíveis, ao apontar, ainda em nossa introdução, o que nos parecem ser os principais aspectos dos discos do artista. Partimos, para isso, do trabalho pioneiro de Gomes (2018), de que ampliamos o recorte, para abarcar toda a discografia de Sérgio lançada até a presente data. Uma leitura mais detida certamente renderia bons frutos críticos.

Outro caminho promissor seria realizar uma leitura crítica da produção cepecista que atentasse mais às próprias obras e menos ao discurso que se produziu em torno delas (seja pelos próprios participantes, seja por historiadores e comentadores). Como vimos, a maior parte do consenso crítico a respeito do CPC tendeu a dar pouca atenção à produção artística cepecista, enfocando em geral os documentos programáticos produzidos pela entidade, notadamente o *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito pelo dirigente Carlos Estevam Martins (2004). Parte desse trabalho crítico mais atento foi iniciado no que diz respeito à produção teatral do grupo (cf. COSTA, 1996; PEIXOTO, 1989a), mas ainda está por se fazer uma análise mais detida e consistente da produção cepecista – e de sua influência sobre a produção artístico-política posterior – em outras áreas, como a canção, a literatura e o cinema.

Vislumbramos também, como outro desdobramento possível deste trabalho, uma investigação panorâmica das tensões entre o elemento lírico e o pendor narrativo na história da canção brasileira. Como mencionamos de passagem, seria um caminho profícuo examinar as oscilações, continuidades e rupturas entre essas tendências ao longo de toda a história da canção em nosso país. Fizemos no segundo capítulo algumas indicações nesse sentido, apontando para o papel preponderante da canção de protesto na retomada de tendências narrativas e dramáticas, muito presentes na tradição cancional brasileira pelo menos desde a década de 1930. Sob o influxo da canção de protesto, a retomada desse veio narrativo foi essencial para a representação do outro de classe na canção brasileira das décadas de 1960 e 1970. Retomando um percurso traçado por Antonio Candido (2000) a respeito da lírica romântica brasileira, que caminha do “egotismo” de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, em direção à “expansão do

lirismo” em Fagundes Varela e Castro Alves, em que se fazem mais claramente presentes tendências narrativas, épico-dramáticas, seria interessante examinar semelhante percurso na canção brasileira. Se podemos arriscar dizer que na poesia escrita essas tensões parecem se resolver, de certa maneira, na lírica social do Drummond de *A rosa do povo*, parece-nos que na canção a tensão entre o lirismo da fase inicial da bossa nova (de um Tom Jobim, por exemplo) e a canção engajada e narrativa (de Sérgio Ricardo e Edu Lobo) terá sua resolução na obra de Chico Buarque. Mas essas são apenas indicações para futuras investigações, que carecem de uma análise mais detida.

Ainda em sentido semelhante, importaria investigar as dinâmicas de permanências e apagamentos na tradição da canção brasileira. Como dissemos há pouco, a impressão mais imediata, no que diz respeito às carreiras individuais dos protagonistas dos embates entre canção de protesto e tropicalismo, é que triunfou este último e apagou-se a memória daquele primeiro. Um exame mais cuidadoso, porém, perceberá traços da canção de protesto que permanecem em artistas centrais da década de 1970 em diante: o próprio Chico, João Bosco/Aldir Blanc, o Clube da Esquina ou ainda em parte da produção dos próprios cancionistas associados à Tropicália. Essas dinâmicas poderiam ser traçadas até a contemporaneidade, revelando movimentos mais amplos dessas linhas de força. À maneira do que fez Candido com a formação da literatura brasileira, importa mais compreender essas dinâmicas que estabelecer mais ou menos arbitrariamente nomes a figurar no cânone da canção brasileira, eventualmente propondo a retirada ou a reposição de nomes ao nosso bel-prazer.

Por fim, um último caminho de investigação pelo qual passamos muito brevemente seria o exame das relações e dos diálogos entre a canção brasileira de protesto e a canção engajada latino-americana da década de 1960. Novamente, indicamos, a partir da leitura de Gomes (2018), algumas tendências nesse sentido na obra do próprio Sérgio Ricardo, mas tendências semelhantes estão também presentes na obra dos mesmos cancionistas que indicamos como possíveis continuadores da canção de protesto, como Chico, Milton Nascimento, Belchior.

Como nunca é demais frisar, este é um trabalho ainda muito modesto, mas cremos que ele pode ajudar a elucidar algumas das questões que apontamos. Esperamos que ele possa servir de inspiração e convite para que outros pesquisadores se juntem a nós, na revisão crítica de um momento tão importante quanto negligenciado da canção de nosso país.

Terminemos novamente com as palavras de Mário de Andrade, que inspiram o nosso trabalho, em feitiço de oração:

... É só lançar a voz: e sobre o monte,  
e sobre o vale, e no horizonte,  
e em toda parte lhe respondem outras vozes...  
(ANDRADE, 2009, não paginado).

Em memória de João  
desde o princípio  
melhor que o silêncio.

## REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales. Ordem e violência no Brasil. In: KUCINSKI, Bernardo et al. *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015. Livro digital não paginado.
- ADORNO, Theodor W. Sartre e Brecht, engajamento na literatura [1962]. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro: Inúbia, n. 2, p. 28-37, 1975.
- \_\_\_\_\_. Commitment [1962]. Trad. para a língua inglesa Francis McDonagh. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 1980, p. 177-195.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 27-45.
- \_\_\_\_\_. “Devastação” [Há uma gota de sangue em cada poema]. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. Livro digital não paginado.
- \_\_\_\_\_. Pauliceia desvairada. In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 1. Livro digital não paginado.
- BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAUJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: UnB, 2011, p. 9-22.
- \_\_\_\_\_. *Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização*. 2012. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarse-como-caminho-para-desfetichizacao>>. Acesso em: 04 jul. 2016.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o efeito estético. *Marx e o Marxismo*, Niterói: Universidade Federal Fluminense; NIEP-Marx, v. 4, n. 6, p. 145-150, jan./jun. 2016.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Assis, 2009. Tese (Doutorado em História e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico?: um estudo sobre Brecht [1931]. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 78-90.

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

BOITO JR., Armando. O Estado capitalista no centro: crítica ao conceito de poder de Michel Foucault. In: \_\_\_\_\_. *Estado, política e classes sociais: ensaios teóricos e históricos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007, p. 17-37.

BOTTESELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2003. 8v. [Acompanham 100 CDs, com gravações dos programas televisivos MPB Especial, da TV Tupi, e Ensaio, da TV Cultura, cujos textos estão transcritos nos livros].

BRECHT, Bertolt. Acerca da contribuição da música para um teatro épico. In: \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a, p. 225-235.

\_\_\_\_\_. Acerca da música-gesto [c. 1938]. In: \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b, p. 237-240.

\_\_\_\_\_. Pequeno órgãoon para o teatro [1948]. In: \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005c, p. 125-166.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. São Paulo: Ateliê, 2009.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

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

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, 2v.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CARLI, Ranieri. Lukács, literatura e o imperativo da catarse realista. In: PILATI, Alexandre (Org.). *O realismo e sua atualidade: estética, ontologia e história*. São Paulo: Outras Expressões, 2015, v. 1, p. 55-70.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984 (coleção O nacional e o popular na cultura brasileira).

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez. 2009 / fev. 2010.

CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Sérgio Ricardo e a rearticulação da indústria fonográfica no fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970: um projeto de resistência nacional-popular. In: HAGEMEYER, Rafael Rosa; SARAIVA, Daniel Lopes (Org.). *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Appris, 2018, p. 197-210.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Associação Nacional de História (ANPUH), v. 18, n. 35, 1998, não paginado. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 set. 2018.

CORRÊA, José Celso Martinez. O poder de subversão da forma. In: \_\_\_\_\_. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 95-115. Entrevista concedida a Tite Lemos (publicada originalmente em aParte, nº 1, TUSP, 1968).

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FELIX, Moacyr (Org.). *Violão de rua: poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962/1963. 3v. Republicado em edições fac-similares em Revista Estudos Políticos, Niterói, n. 7, 2013/02. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/numero-7/>>. Acesso em 03 abr. 2019.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Org.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016, p. 10-29.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: o desejo de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREDERICO, Celso. Marxismo e literatura: breve roteiro. *Via Atlântica*, São Paulo: Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (PGECLLP/USP), n. 23, p. 51-62, jun. 2013.

FRITH, Simon. Songs as texts. In: *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, p. 158-182.

\_\_\_\_\_. Why do songs have words? [1987]. In: \_\_\_\_\_. *Taking popular music seriously: selected essays*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2007, p. 209-238.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (coleção O nacional e o popular na cultura brasileira).

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica [1968]. In: \_\_\_\_\_. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p.127-162, 2004.

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

\_\_\_\_\_. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, mai. 2013, p. 20-31

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. *Cadernos de Filosofia Alemã*. São Paulo: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 12, p. 51-78, jul./dez. 2008.

GOMES, Caio de Souza. “Mi canto es americano”: Sérgio Ricardo e os diálogos com a nueva canción latino-americana. In: HAGEMEYER, Rafael Rosa; SARAIVA, Daniel Lopes (Org.). *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Appris, 2018, p. 211-233.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Ponto de partida: fábula em um ato, com música de Sérgio Ricardo*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri (1978). In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989, pp. 44-60.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAGEMEYER, Rafael Rosa; SARAIVA, Daniel Lopes (Org.). *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Appris, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana no Brasil*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIVINGSTONE, Rodney; ANDERSON, Perry; MULHERN, Francis. Presentation IV. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 1980, p. 142-150.

LUKÁCS, György. *Estética I: la peculiaridade de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966, v. 2.

\_\_\_\_\_. Tribuna do povo ou burocrata? [1940]. Trad. Carlos Nelson Coutinho. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 113-161.



\_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. “Tendency” or Partisanship? [1932]. In: \_\_\_\_\_. *Essays on Realism*. Trad. para a língua inglesa David Fernbach. Cambridge: The MIT Press, 1981, p. 33-44.

MACIEL, Luiz Carlos. Introdução. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 1-17.

MAMMÌ, Lorenzo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a, p. 7-12.

\_\_\_\_\_. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: \_\_\_\_\_. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b, p. 17-28.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura [1962]. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 135-168.

MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*. Belo Horizonte, 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1976.

\_\_\_\_\_. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003. Livro digital não paginado.

MELLO, Thiago de. *Faz escuro mas eu canto e A canção do amor armado: antologia poética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 119-139.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital)>. Acesso em: 7 fev. 2018.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. CPC: o projeto de um teatro a serviço da revolução. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989a, p. 7-22.

\_\_\_\_\_. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989b.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP; PPG em Artes Cênicas, n. 7, p. 57-66, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. Guarnieri revisitado. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Seleção de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global, 1986, pp. 5-16.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.

RICARDO, Sérgio. Os dois Sérgio Ricardo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema; Ministério da Educação e Cultura, ano III, n. 16, p. 42-49, set./out. 1970. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-16/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. O favelado Sérgio Ricardo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 58, n. 18.330, 10 jun. 1979, Folhetim, p. 3-4. Entrevista concedida a Valgênio Rangel.

\_\_\_\_\_. *Elo: ela: poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. Farol no cafezal. *Gafieiras*. Entrevista concedida a Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Giovanni Cirino e Ricardo Tacioli em 2008.

\_\_\_\_\_. *Canção calada*. Rio de Janeiro: Viés, 2019.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Harmony in context*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985

SALVADOR, Andréa Fátima. Pássaro da aldeia: a Síria entre o olhar e a proibição da obra cinematográfica de Sérgio Ricardo (1965). In: HAGEMEYER, Rafael Rosa; SARAIVA, Daniel Lopes (Org.). *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Appris, 2018, p. 143-164.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001. Livro digital não paginado.

\_\_\_\_\_. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 23-35.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* [1947] Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997, 2v.

SCHMIDT, Bernardo. Ponto de partida, de Gianfrancesco Guarnieri e Sérgio Ricardo. Postagem de *blog* em 01 out. 2010. Disponível em:

<<http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/2010/10/ponto-de-partida-de-gianfrancesco.html>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

SCHNIPPER, Matthew. The world does not need Bob Dylan, Nobel Prize winner in literature. *Pitchfork*. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/1321-op-ed-the-world-does-not-need-bob-dylan-nobel-prize-winner-in-literature/>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Pelo prisma do teatro. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 215-219.

\_\_\_\_\_. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas [1970]. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

\_\_\_\_\_. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. 2015. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TREECE, David. Guns and roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958–68. *Popular Music*, Cambridge Univ. Press, v. 16, n. 1, jan. 1997, p. 1-29.

VEIGA, Ana Maria. Estética urbana, gênero e alegoria em “Esse mundo é meu”. In: HAGEMEYER, Rafael Rosa; SARAIVA, Daniel Lopes (Org.). *Esse mundo é meu: as artes de Sérgio Ricardo*. Curitiba: Appris, 2018, p. 75-94.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical* [1997]. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Livro digital não paginado.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 129-191 (coleção O nacional e o popular na cultura brasileira).

\_\_\_\_\_. Algumas questões de música e política no Brasil [1987]. In: \_\_\_\_\_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 197-211.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **APÊNDICES**

**“A estrada e o violeiro”  
(Sidney Miller)**

*Violeiro* Sou violeiro caminhando só,  
por uma estrada caminhando só.

*Estrada* Sou uma estrada procurando só  
levar o povo pra cidade só.

*Violeiro* Parece um cordão sem ponta, pelo chão desenrolado,  
rasgando tudo que encontra, a terra de lado a lado,  
estrada de Sul a Norte, eu que passo, penso e peço  
notícias de toda sorte, de dias que eu não alcanço,  
de noites que eu desconheço, de amor, de vida ou de morte.

*Estrada* Eu que já corri o mundo cavalgando a terra nua  
tenho o peito mais profundo e a visão maior que a sua.  
Muita coisa tenho visto nos lugares onde eu passo,  
mas cantando agora insisto neste aviso que ora faço:  
não existe um só compasso pra contar o que eu assisto.

*Violeiro* Trago comigo uma viola só,  
para dizer uma palavra só,  
para cantar o meu caminho só,  
porque sozinho vou a pé e pó.

*Estrada* Guarde sempre na lembrança que essa estrada não é sua.  
Sua vista pouco alcança, mas a terra continua.  
Segue em frente, violeiro, que eu lhe dou a garantia  
de que alguém passou primeiro na procura da alegria,  
pois quem anda noite e dia sempre encontra um companheiro.

*Violeiro* Minha estrada, meu caminho, me responda de repente:  
se eu aqui não vou sozinho, quem vai lá na minha frente?

*Estrada* Tanta gente, tão ligeiro, que eu até perdi a conta,  
mas lhe afirmo, violeiro, fora a dor que a dor não conta,  
fora a morte quando encontra, vai na frente um povo inteiro.

Sou uma estrada procurando só  
levar o povo pra cidade só.  
Se meu destino é ter um rumo só,  
choro, e meu pranto é pau, é pedra, é pó.

*Violeiro* Se esse rumo assim foi feito, sem aprumo e sem destino,  
saio fora desse leito, desafio e desafino.  
Mudo a sorte do meu canto, mudo o Norte dessa estrada.  
Em meu povo não há santo, não há força e não há forte,  
não há morte, não há nada que me faça sofrer tanto.

*Estrada* Vai, violeiro, me leva pra outro lugar  
que eu também quero um dia poder levar  
toda a gente que virá  
caminhando, procurando  
na certeza de encontrar.

**“Brincadeira de Angola”  
(Chico de Assis / Sérgio Ricardo)**

<i>(Coro)</i>	Pro mundo afora ê ê Pro mundo afora camará Dar volta ao mundo ê ê Voltar no mundo camará	<i>Senhora</i>	Senhor dom Pedro Amaral – <i>chamou a senhora mulher</i> – vem ver este negro safado me olhando do jeito que quer.
<i>Narrador:</i>	No tempo em que o negro era escravo e o branco era senhor, tanta coisa se escondia. Assim como angu quente no tacho tem sempre carne por debaixo, o negro dava duro e tudo se escondia, um valor noutra valor.  A demo chamaram Exu, Nossa Senhora, Yemanjá. São Roque foi Omulu, Senhor do Bonfim, Oxalá. Epa, babaê!	<i>Narrador</i>	No tempo em que o negro era escravo e o branco era senhor nem tudo sempre se escondia. E vem dom Pedro Amaral, com seu feitor e rabo de tatu, dizendo para o negro: – Eu te mato, moleque! E o negro: – Moleque é tu!
	Nesse tempo se passou a história que eu vou contar de um senhor que se sorria de ver os negros brincar.	<i>Senhor</i> <i>Escravo / coro</i> <i>Senhor</i> <i>Escravo / coro</i>	– Cala a boca, moleque! – Moleque é tu. – É tu que é moleque. – Moleque é tu.
<i>(Coro)</i>	Ê Angola ê Angola ê ê, Angola ê ê, Angolá	<i>(Coro</i> <i>/ narrador)</i>	Ê a mão pelo pé Ê o pé pela mão Bate na cara Derruba no chão
<i>Senhora</i>	Senhor dom Pedro Amaral – <i>chamou a senhora mulher</i> – vem ver os negros brincando de dançar lá no quintal.	<i>Senhor</i> <i>Escravo / coro</i> <i>Senhor</i> <i>Escravo / coro</i>	– Cala a boca, moleque! – Moleque é tu. – É tu que é moleque. – Moleque é tu.
<i>(Coro)</i>	Ê ê ê ê Aruandê, camará Galo cantou, camará Cocoricó, camará	<i>Senhor</i>	Me acuda aqui seu feitor que esse nêgo me esfola. Está quase a me matar na brincadeira d'Angola.
<i>Senhor</i>	Meu feitor que aqui tem ordem! – <i>gritou dom Pedro Amaral</i> – Bota o negro a bater milho no meio do milharal.	<i>Narrador</i>	– Te mato, nêgo vagabundo! E o negro some no mundo
<i>(Coro</i> <i>/ feitor)</i>	Ô ô ô ô Quebra milho como gente, macaco, Macaco que quebra dendê, macaco.	<i>(Coro)</i>	Vamo s'imbora ê ê Vamo s'imbora, camará Pro mundo afora ê ê Pro mundo afora, camará Dar volta ao mundo ê ê Voltar no mundo, camará  Angola ê ê Angola ê ê Angolá Capoeira capoeira capoeira capoeira capoeira capoeira...



# Ponto de Partida

Sérgio Ricardo

♩ = 60

C#°7 C7(#11) Bm%9 Bb°

Tenor

Violão

5 Dmaj7/A Em7/G D/F# F° C#°7 C7(#11) Bm%9 Bb°

Não te-nho pa-ra a ca - be - ça So- men

9 Dmaj7/A Em7/G D/F# F° C#°7 C7(#11) Bm%9 Bb°

- te o ver - so bre - jei - ro Ri-mo no chão da sen - za - la Qui-lom -

13 Dmaj7/A Em7/G Em A7

bo com ca - ti-vei - ro o-le-rê Não ten-ho pa-ra o co - ra-ção

17 Em

— So-men te o ar da mon-tan-ha Ten ho a pla - ní - cie es - pin-hei

21 C#°7 C7(#11)

ra Com mão de san-gue, fa-çan-ha, o-le-rê, o-la-rá Não ten-ho pa-ra o ou

25 Bm<sup>6/9</sup> B<sup>b</sup>° Dmaj<sup>7</sup>/A Em<sup>7</sup>/G D/F# F° C#<sup>ø7</sup> C7(#11) 3

vi - do So-men - te o ru - mor do ven - to Ten-ho ge-mi - dos e

29 Bm<sup>6</sup> B<sup>b</sup>° 3 Dmaj<sup>7</sup>/A 3 Em<sup>7</sup>/G Em Em/A

pre - ces Rom-pan - tes e con - tra-tem - po, o-le-rê, o-la-rá,

33 A<sup>7</sup> F#° 3

o-le rê la - rá te-nho pra mi-nha vi\_

37 Am<sup>7(b5)</sup> D<sup>7</sup> D<sup>b7(b9)</sup> Gm<sup>7(b5)</sup> C<sup>7</sup> A<sup>13(b9)</sup>

— da a bus-ca co-mo me-di - da en con-tro co-mo che-ga - da e co-mo pon - to de

40 D<sup>6</sup> Em

par - ti - da

# Prece

Sérgio Ricardo

Coro

Musical notation for the Coro section, measures 1-4. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

5

Musical notation for the Flauta section, measures 5-8. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Fm7, Ebm7, and Fm7.

9

Musical notation for the vocal section, measures 9-12. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Ebm7, Gbm6(9), Fm7, and Ebm7. The lyrics are: "O-re-mos con - ci-da - dãos Que nos u na\_a\_u - ma so".

13

Musical notation for the vocal section, measures 13-16. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Gbm6(9), Fm7, Ebm7, Fm7, and Db. The lyrics are: "pre - ce ho-ra de me-di - ta - ção ar-re-pen-di - men - to e paz".

Baía

Musical notation for the Baía section, measures 17-20. The music is in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F, Eb, F, and F. The lyrics are: "O-re-mos pe-la jus - ti-ça Pe-lo re-tor - no da cal - ma O-re-mos pe-la jus - ti-ça".

25 Eb F Coro

Pe-lo re-tor - no da cal-ma

30

Flauta Fm7 Ebm7 Fm7