



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE HISTÓRIA (FH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)

DAVI EBENEZER RIBEIRO DA COSTA TEIXEIRA

Nem recôncavo, nem reconvexo: o movimento Tropicália
como prática cultural brasileira e seus pontos de interseção com o
samba e com a tradição da música popular brasileira

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

3. Título do trabalho

NEM RECÔNCAVO, NEM RECONVEXO: O MOVIMENTO TROPICÁLIA COMO PRÁTICA CULTURAL BRASILEIRA E SEUS PONTOS DE INTERSEÇÃO COM O SAMBA E COM A TRADIÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Davi Ebenezer Ribeiro Da Costa Teixeira, Discente**, em 15/09/2025, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5651906** e o código CRC **5704746A**.

DAVI EBENEZER RIBEIRO DA COSTA TEIXEIRA

Nem recôncavo, nem reconvexo: o movimento Tropicália
como prática cultural brasileira e seus pontos de interseção com o
samba e com a tradição da música popular brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da
Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás (UFG),
como requisito para obtenção do título de Doutor em História.
Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades
Linha de pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de
História

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Teixeira, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa
Nem recôncavo, nem reconvexo: o movimento Tropicália como prática cultural brasileira e seus pontos de interseção com o samba e com a tradição da música popular brasileira [manuscrito] / Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira. - 2025.
CCCLII, 302 f.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2025.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Tropicália, Tropicalismo. 2. Música Popular Brasileira . 3. Tradição . 4. Samba . 5. Bossa nova. I. Nazareno , Elias, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 022/2025 da sessão de Defesa da Tese de **DAVI EBENEZER RIBEIRO DA COSTA TEIXEIRA**, que confere o título de **DOCTOR em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada **“NEM RECÔNCAVO, NEM RECONVEXO: O MOVIMENTO TROPICÁLIA COMO PRÁTICA CULTURAL BRASILEIRA E SEUS PONTOS DE INTERSEÇÃO COM A TRADIÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Elias Nazareno (PPGH/ProfHistoria-UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (UnB)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Magda de Miranda Clímaco (EMAC-UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Robervaldo Linhares Rosa (EMAC-UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Junior (PPGH-UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da Tese, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Elias Nazareno**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

NEM RECÔNCAVO, NEM RECONVEXO: O MOVIMENTO TROPICÁLIA COMO PRÁTICA CULTURAL BRASILEIRA E SEUS PONTOS DE INTERSEÇÃO COM O SAMBA E COM A TRADIÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 15/09/2025, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 17:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robervaldo Linhares Rosa, Coordenador de Curso**, em 17/09/2025, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Magda De Miranda Climaco, Usuário Externo**, em 22/09/2025, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5578369** e o código CRC **530F0A26**.

Referência: Processo nº 23070.042605/2025-14

SEI nº 5578369

A DEUS, dono de tudo, que me faz cantar sambas em dias alegres e tristes!

AGRADECIMENTOS

A DEUS, pelo meu existir.

Ao seu Divino Teixeira, meu pai, que considero ser *Jó* nos tempos atuais, pelas constantes orações e conselhos.

À dona Ana Marinete, minha mãe, por ser presença amiga e de fé nessa caminhada.

Às minhas irmãs Divana Kézia, Kézia Divana e Ana Laura, pelos banquetes proporcionados.

Ao meu orientador, Dr. Elias Nazareno, por ter me acompanhado neste desfile acadêmico de forma atenciosa, e cantado comigo, em um dia triste, a canção *Que tal um samba*, de Chico Buarque.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, pela receptividade, atenção constante e cuidado com as demandas acadêmicas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, pela sensibilidade, sabendo que, parte das disciplinas foram ministradas em período pandêmico da COVID 19. Lembro bem do olhar de vocês para os discentes, questionando constantemente se havia alguém em situação de vulnerabilidade.

À professora Dra. Magda de Miranda Clímaco, minha orientadora de mestrado, pela constante presença amiga.

Ao professor Dr. Robervaldo Linhares Rosa, amigo dileto, que percebendo em mim a festa tropicalista, disse certa vez, com Oswald de Andrade, que a “alegria é a prova dos nove”.

À professora Dra. Tereza Negrão, que lá trás, na qualificação, colocou cimento na estrutura da tese.

A eles, Dr. Elias Nazareno, meu orientador, Dra. Magda de Miranda Clímaco, Dr. Robervaldo Linhares Rosa, Dra. Tereza Negrão, Dra. Sônia Maria de Magalhães e Dra. Ordália Cristina Gonçalves Araújo, que retornam como banca outra vez, e ao Dr. Roberto Abdala Júnior, por aceitar o convite, meus agradecimentos incontidos.

À agência UFG, do Banco do Brasil S.A, por me escutar sempre em música na cantina. A maioria soube dançar e compreender o que eu cantava e contava.

Ao amigo e pastor Wilmar de Sá, profeta lúdico, que sempre se referiu a mim, mesmo antes da vida acadêmica, como “mestre”.

Ao amigo e terapeuta Natanael Ribeiro, por ter cochichado ao meu ouvido que este momento chegaria.

Ao amigo Alexon Alencar Amaral, por sempre estar presente e me ensinar que o verdadeiro conhecimento é feito de simplicidade e humildade.

Ao amigo Fernando Vinícius, meu irmão, por me indicar discos inspiradores e sempre pagar o vinho para discutirmos melhor a música popular brasileira.

Enfim, a todos que cantam!

RESUMO

Esta tese se propôs a pesquisar o movimento Tropicália ou Tropicalismo, apresentando seus pontos de interseção com o cenário da Música Popular Brasileira do recorte de tempo dos anos finais da década de 1960 e início de 1970. Buscou-se compreender a proposta da canção tropicalista tendo como referência a herança musical dos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, assim como suas formas de pensar a cultura e a música popular brasileiras. Foi observado que esses tropicalistas fazem constantemente citações a alguns gêneros musicais, como o samba e a bossa nova, e que esses gêneros representam uma tradição ou alicerce da Música Popular Brasileira. Com essa consideração, concebeu-se a existência de duas tradições na trama cultural brasileira: uma tradição “ancestral”, menos percebida e notada, e outra, mais presente e evidente no cenário musical ao qual a MPB está inserida. A partir de análises musicais e escutas de algumas canções tropicalistas, como *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, constatou-se que o caráter de diversidade apresentado por essa canção se relaciona à proposta de estabelecer diálogos do movimento Tropicália. Assim, as duas tradições apontadas na trama cultural coexistem na estrutura sonora das canções tropicalistas. Diante dessa percepção, de uma não hierarquização de gêneros e estilos musicais por parte dos tropicalistas, a pesquisa demonstrou pontos convergentes e divergentes do movimento Tropicália com a Música Popular Brasileira da época. Para investigação do cenário musical da época, buscou-se uma metodologia ampla, que abrange pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas disponibilizadas em jornais, revistas e serviços de *streaming*, assim como análise e interpretação de algumas produções musicais selecionadas, sempre observando a interação que as práticas musicais escolhidas, o que inclui as canções tropicalistas, estabelecem com o cenário histórico-cultural brasileiro. Dentre algumas considerações, de pontos de interseção da Tropicália com a Música Popular Brasileira, constatou-se que os tropicalistas convergiam com a MPB no sentido de reconhecer o samba e a bossa nova como gêneros representantes de uma tradição mais notada no cenário cultural. No entanto, ao buscarem a não hierarquização de gêneros e estilos musicais, os tropicalistas combateram o elitismo da MPB que se instituiu na época.

Palavras-chave: Tropicália; Tropicalismo; Música Popular Brasileira; Tradição; Samba; Bossa nova.

ABSTRACT

This thesis set out to research the Tropicália or Tropicalismo movement, presenting its points of intersection with the Brazilian Popular Music scene in the late 1960s and early 1970s. It sought to understand the proposal of tropicalist songs with reference to the musical heritage of tropicalists Caetano Veloso, Gilberto Gil, and Tom Zé, as well as their ways of thinking about Brazilian culture and popular music. It was observed that these tropicalists constantly refer to certain musical genres, such as samba and bossa nova, and that these genres represent a tradition or foundation of Brazilian Popular Music. With this consideration, the existence of two traditions in Brazilian culture was conceived: an “ancestral” tradition, less perceived and noticed, and another, more present and evident in the musical scene in which MPB is inserted. Based on musical analyses and listening to some tropicalist songs, such as *Tropicália*, by Caetano Veloso, and *Domingo no parque*, by Gilberto Gil, it was found that the diversity presented by this song is related to the proposal to establish dialogues within the Tropicália movement. Thus, the two traditions pointed out in the cultural fabric coexist in the sound structure of tropicalist songs. Given this perception of a non-hierarchical approach to musical genres and styles on the part of the tropicalists, the research demonstrated points of convergence and divergence between the Tropicália movement and Brazilian Popular Music at that period. To investigate the musical scene of the time, a broad methodology was sought, covering bibliographic and documentary research, interviews available in newspapers, magazines, and streaming services, as well as analysis and interpretation of some selected musical productions, always observing the interaction that the chosen musical practices, including tropicalist songs, establish with the Brazilian historical-cultural scene. Among some considerations, from points of intersection between Tropicália and Brazilian Popular Music, it was found that the tropicalists converged with MPB in recognizing samba and bossa nova as genres representing a more notable tradition in the cultural scene. However, in seeking to avoid the hierarchization of musical genres and styles, the tropicalists fought against the elitism of MPB that was established at the time.

Keywords: Tropicália; Tropicalismo; Brazilian Popular Music; Tradition; Samba; Bossa nova.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, MEMORIAL E POR QUE ESCREVO SOBRE A TROPICÁLIA.....	18
CAPÍTULO 1 - <i>NARCISO EM FÉRIAS</i>: A QUESTÃO DA CONSCIÊNCIA E INCONSCIÊNCIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	40
1.1 - Desde que samba é samba, é assim! O início da tradição popular brasileira.....	56
CAPÍTULO 2 - <i>O RIO DE JANEIRO CONTINUA LINDO</i>: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DO RECÔNCAVO BAIANO EM SUA RELAÇÃO COM O SAMBA DO RIO DE JANEIRO E A HERANÇA MUSICAL DOS TROPICALISTAS GILBERTO GIL E CAETANO VELOSO....	67
2.1 – <i>A Bahia já me deu régua e compasso</i> : A herança musical de Gilberto Gil e Caetano Veloso em suas primeiras obras e o diálogo com o samba.....	67
2.2 – O Samba de Roda na Roda de Samba: diálogos tropicalistas.....	87
CAPÍTULO 3: <i>GELÉIA GERAL BRASILEIRA</i>: UM OLHAR TROPICALISTA PARA O PROCESSO DE BRANQUEAMENTO DO SAMBA.....	116
3.1 <i>A alegria é a prova do nove</i> : o samba como festa e resistência em seus processos de embranquecimento.....	128
3.2. <i>Doce mulata malvada, um LP de Sinatra</i> : modernização e branqueamento revelados do samba à bossa nova.....	147
3.3 – <i>A carne mais barata no mercado é a carne negra</i> : jogando dominó com a branquitude.....	159
CAPÍTULO 4: <i>O REI DA BRINCADEIRA – Ê, JOSÉ, O REI DA CONFUSÃO – Ê, JOÃO</i>: A CANÇÃO TROPICALISTA SENDO CONCEBIDA POR CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL COMO UMA FORMA DE PENSAR O BRASIL E O DIÁLOGO ESTABELECIDO POR ESSES ARTISTAS COM O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DOS ANOS FINAIS DA DÉCADA DE 1960 E INÍCIO DE 1970.....	170

4.1 – <i>Quero ser velho, quero ser novo, eu sou o samba</i> : o olhar de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o samba e o diálogo estabelecido pelo gênero com a proposta tropicalista.....	173
4.2 – <i>Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto Central do país</i> : o diálogo estabelecido pelos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil com a tradição da música popular brasileira e com o cenário musical da época da Tropicália.....	179
4.3 – A canção tropicalista e suas peculiaridades estilísticas, como canção popular brasileira, sendo reflexo da forma de pensar o Brasil dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil.....	186
4.3.1 – <i>Tropicália</i> , a canção.....	189
4.3.2 – A canção <i>Domingo no parque</i>	198
CAPÍTULO CINCO: TROPICÁLIA LIXO LÓGICO: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TROPICÁLIA COM O OLHAR DE TOM ZÉ.....	213
5.1 – <i>Olho fechado prá te ver melhor</i> : a herança musical de Tom Zé, seu diálogo inicial com o cenário cultural brasileiro e os primeiros contatos com os tropicalistas.....	221
5.2 – <i>Vaia de bêbado não vale</i> : a indefinição rítmica na canção <i>Vaia de bêbado não vale</i> ou o samba e a bossa nova trocando as pernas no ritmo da canção.....	231
5.3 - <i>Tropicalea Jacta Est</i> : a urgência tropicalista revelando a diversidade em quatro álbuns de Tom Zé.....	239
CONSIDERAÇÕES FINAIS EM QUARTA-FEIRA DE CINZAS.....	264
REFERÊNCIAS.....	280

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do disco Índia, de Gal Costa (gravadora Philips/Phonogram).....	49
Figura 2 – Capa do disco Paulo Sérgio Vol. 7, de Paulo Sérgio (gravadora Beverly).....	50
Figura 3 – Figura 3: Capa de partitura de Donga.....	57
Figura 4 – Contracapa do encarte do disco Kaya N’gan Daya.....	72
Figura 5 – Capa do álbum duplo Retirante.....	74
Figura 6 – Fases e estruturas rítmicas presentes no samba.....	81
Figura 7 – Capa da partitura <i>Dona Carola, tira a roupa do varal</i>	82
Figura 8 – Capa do compacto simples Caetano Velloso.....	84
Figura 9 – Fases e estruturas rítmicas presentes no samba.....	85
Figura 10 – Capa do livro Choro: Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos, de Alexandre Gonçalves Pinto.....	91
Figura 11 – Capa do livro Na Roda do Samba, de Francisco Guimarães.....	93
Figura 12 – Mapa da Divisão Territorial da Bahia.....	107
Figura 13 – Mapa do Recôncavo da Bahia.....	108
Figura 14 – Caricatura de soldados brasileiros.....	114
Figura 15 – Público presente no III Festival da TV Record.....	183
Figura 16 – Capa do disco <i>Caetano Veloso</i>	190
Figura 17 – Exemplo 1. Canção <i>Tropicália</i>	193
Figura 18 – Exemplo 2. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô).....	194
Figura 19 – Exemplo 3. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô).....	194
Figura 20 – Exemplo 4. Ritmo do baião proposto em compasso quaternário.....	197
Figura 21 – Capa do disco Gilberto Gil.....	199
Figura 22 – Exemplo 5. Canção <i>Domingo no parque</i>	204
Figura 23 – Exemplo 6. Canção <i>Domingo no parque</i> . Fragmento rítmico melódico em Re M e no compasso binário.....	205
Figura 24 – Exemplo 7. Canção <i>Domingo no parque</i> . Célula rítmica que se aproxima do ritmo do baião.....	205
Figura 25 – Exemplo 8. Canção <i>Domingo no parque</i> . Modulação do campo harmônico de Ré maior para Mi maior.....	206
Figura 26 – Exemplo 9. Trecho musical (compassos 62 ao 94) contendo modulações sucessivas.....	207
Figura 27 – Exemplo 10 – Modulação para o campo harmônico de Si bemol maior.....	209

Figura 28 – Tom Zé, em foto icônica para a extinta Revista Bravo.....	223
Figura 29 – Cartaz de Emanuel Araújo para os shows do grupo no Teatro Castro Alves.....	225
Figura 30 – Contracapa do álbum Caetano Veloso.....	226
Figura 31 – Programa do show Nós, por exemplo.....	227
Figura 32 – Capa do álbum single Vaia de Bêbado não Vale, de Tom Zé.....	232
Figura 33 – Capa do álbum Grande Liquidação, de Tom Zé, lançado em 1968.....	241
Figura 34 – Capa do disco Tom Zé, de 1970.....	255
Figura 35 - Capa do disco Tropicália Lixo Lógico.....	257

Quem não rezou a novena de dona Canô
Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor
Quem não amou a elegância sutil de Bobô
Quem não é Recôncavo e não pode ser reconvexo (*Reconvexo*, Caetano Veloso)

INTRODUÇÃO, MEMORIAL E POR QUE ESCREVO SOBRE A TROPICÁLIA

Ó abre alas, que eu quero passar! Não caberia, na abertura desta tese, uma outra expressão que não essa utilizada pela compositora, maestrina e pianista Chiquinha Gonzaga¹. Verso da marcha *Ó Abre Alas*, composta em 1899 e considerada a primeira canção carnavalesca brasileira, a expressão “abrir alas” significa “dar passagem”, e neste trabalho recorre-se à canção de Chiquinha Gonzaga por sua relação com o objeto de pesquisa, que é a música popular brasileira, aqui representada pelo movimento Tropicália ou Tropicalismo e sua tradição. Como primeira marcha carnavalesca ou marcha-rancho, que foi composta de forma despretensiosa pela compositora, ao escutar numa tarde, no bairro do Andaraí (Rio de Janeiro – RJ), o ensaio da agremiação Rosa de Ouro, *Ó abre alas*, com seus versos e sonoridade imagéticos ao carnaval, serve como porta-bandeira e prenúncio da tradição musical brasileira, que mais tarde desfilará, consolidada, como o gênero samba, a bossa nova, a MPB e por que não, como a canção tropicalista?!

Dessa forma, *abre alas* na tese para batuques, lundus, chulas, jongs, tangos, polcas, maxixes, samba, choro e demais gêneros e estilos musicais de matriz africana, que como alicerce de uma tradição musical brasileira, foram sendo concebidos na trama cultural a partir de diálogos com outros gêneros e estilos vindos do *lado de lá*. *Abre alas* para a tradição da música popular brasileira, consolidada pelos gêneros samba e bossa nova, pela MPB e demais tradições, à margem, para o movimento Tropicália ou Tropicalismo. Pede-se passagem aos tropicalistas, em especial, aos mestres-salas Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (1942 -), Gilberto Passos Gil Moreira (1942 -), e Antônio José Santana Martins (1936 -), neste trabalho denominados pelos nomes artísticos, Caetano Veloso ou Caetano, Gilberto Gil ou Gil e Tom Zé, por serem os criadores do movimento Tropicália e desfiliarem a tradição e/ou tradições da música popular brasileira

¹ Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847 – 1935).

em suas obras e produções musicais. Justifica-se a atenção dada ao tropicalista Tom Zé junto aos idealizadores do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, por sua obra, mesmo antes do movimento Tropicália ocorrer - anos finais da década de 1960 e início de 1970 -, apresentar uma proposta de canção semelhante à do movimento, que como se verá no capítulo cinco desta tese, foi percebida por Caetano e Gil.

A propósito, o título desta tese recorre a uma outra canção, *Reconvexo*, de autoria do tropicalista Caetano Veloso. Composta para ser gravada por sua irmã, Maria Bethânia Viana Teles Veloso (1946 -), no álbum *Memória da Pele* (1989), a escolha da canção como título do trabalho se deve ao fato de reconhecê-la, dentre uma variedade de canções dos tropicalistas, como uma canção que traduz de forma sucinta, em sua sonoridade e poesia, o que foi desenvolvido na pesquisa, que é a herança musical dos tropicalistas, representada pelo gênero samba, o diálogo estabelecido por esses artistas com a tradição ou tradições da música popular brasileira e suas formas de conceber e interpretar o Brasil pela canção popular.

Ainda mais, a expressão utilizada no título da tese, *nem recôncavo, nem reconvexo*, que faz menção ao verso da canção “quem não é recôncavo e não pode ser reconvexo”, tem o intuito de apresentar o caráter de contestação do movimento Tropicália, que foi manifestado por Caetano Veloso na letra da canção contra aqueles que buscam instituir e caracterizar um Brasil não plural, que responda aos interesses da classe média e elite brasileiras. Como será apresentado na pesquisa, concebeu-se que a Tropicália, mesmo compondo o cenário da Música Popular Brasileira ou MPB da época, e ainda dele fazendo parte, ao trazer para a sua canção uma proposta de diálogos entre as diferentes manifestações e práticas musicais, combateu o elitismo que regia esse cenário.

Em *Letra Só; Sobre as Letras*, obra de Caetano Veloso organizada por Eucanaã Ferraz (2003), na qual o tropicalista apresenta as letras de suas canções e narra alguns processos de composição, *Reconvexo* é assim descrita por Caetano:

Compus para Bethânia gravar. Eu estava em Roma quando um dia acordei e vi os carros empoeirados, todos cobertos de areia. Perguntei: “Gente, o que tem nesses carros aí?”. Uns italianos, amigos meus, responderam: “Isso é areia que vem do deserto do Saara, que o vento traz”. Com essa imagem, comecei imediatamente a compor a música. A letra fala em “Gita gogóia” porque a letra de “Gita” diz “eu sou, eu sou, eu sou...” e porque a canção “Fruta gogóia” também se estrutura do mesmo modo “eu sou, eu sou, eu sou”. A letra é meio contra o Paulo

Francis², uma resposta àquele estilo de gente que queria desrespeitar o que era brasileiro, o que era baiano, a contracultura, a cultura pop, todo um conjunto de coisas que um certo charme jornalístico, tipo Tom Wolf, detestava e agredia (Veloso, 2003, p. 62-63)

A descrição de Caetano sobre o ato de compor essa canção revela seu reconhecimento da pluralidade brasileira, da existência de vários *Brasis* que estabelecem diálogos não apenas entre si, mas também com o que se denomina *mainstream* (“cultura pop”), reconhecimento esse que foi apresentado pelo caráter de diversidade que pauta a proposta da canção tropicalista.

Reconvexo é um samba de roda, manifestação musical recorrente no Recôncavo da Bahia, local de origem dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. A escolha de Caetano Veloso por esse estilo musical como estrutura rítmica da canção reafirma sua herança musical, que é o gênero samba, discorrida no segundo capítulo da tese, sendo esta também a herança musical de Gilberto Gil e Tom Zé. O título da canção, que é uma palavra criada pelo compositor para contrapor a “recôncavo” - Recôncavo da Bahia-, e a ele fazer menção, também confirma a predileção do Samba de Roda como estrutura rítmica.

Concebendo com Vargas (2007), que a forma canção é um elemento cultural de alta porosidade e um documento histórico, a letra de *Reconvexo* é trazida nesta parte introdutória como guia inicial do que será apresentado nos capítulos da tese.

Reconvexo

Eu sou o vento que lança a areia do Saara
Sobre os automóveis de Roma
Eu sou a sereia que dança
A destemida Iara
Água e folha da Amazônia
Sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra
Você não me pega
Você nem chega a me ver
Meu som te cega, careta, quem é você?
Que não sentiu o suingue de Henri Salvador

² Pseudônimo do jornalista brasileiro Franz Paul Trannin da Matta Heilborn (1930 – 1997).

Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô
E que não riu com a risada de Andy Warhol
Que não, que não e nem disse que não
Eu sou um preto norte-americano forte
Com um brinco de ouro na orelha
Eu sou a flor da primeira música
A mais velha
A mais nova espada e seu corte
Sou o cheiro dos livros desesperados
Sou Gita Gogoia
Seu olho me olha mas não me pode alcançar
Não tenho escolha, careta, vou descartar
Quem não rezou a novena de dona Canô
Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor
Quem não amou a elegância sutil de Bobô
Quem não é Recôncavo e não pode ser reconvexo (Caetano Veloso, 1989)

Dessa forma, a música popular brasileira com a sua tradição, às quais *Reconvexo* faz referência a partir das canções *Fruta Gogóia*³ e *Gita*⁴, a herança musical dos tropicalistas e seu local de origem, representados na letra pela Roma Negra (Salvador, BA), a banda Olodum, o bairro do Pelourinho (Salvador, BA), dona Canô⁵, mãe de Caetano Veloso e o jogador Bobô⁶, são trazidos à tese pela pesquisa desenvolvida. O gênero samba, trazido na canção pelo verso “quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor⁷”, assim como a bossa-nova, nesta tese concebida como um samba embranquecido, que em *Reconvexo* é representada pelo “suingue de Henri Salvador⁸”, permeiam a pesquisa desde o primeiro capítulo. Considera-se com os tropicalistas, conforme será apresentado nos capítulos seguintes, que esses gêneros são o “fio condutor”

³ Tema do folclore baiano gravado pela cantora Gal Costa - Maria da Graça Costa Penna Burgos Costa (1945 – 1922) no álbum duplo Fa-Tal – Gal a Todo Vapor, de 1971.

⁴ Composição de Raul Seixas – Raul Santos Seixas (1945-1989) e Paulo Coelho – Paulo Coelho de Souza (1947 -).

⁵ Claudionor Viana Teles Veloso (1907 – 2012).

⁶ Raimundo Nonato Tavares da Silva (1962 -), meia-atacante campeão brasileiro pelo Bahia em 1988.

⁷ Carnavalesco João Clemente Jorge Trinta (1933 – 2011).

⁸ Henry Gabriel Salvador (1917 – 2008). Vindo ao Brasil nos anos 1940, foi atuante no cenário artístico do Rio de Janeiro (RJ) da época, tendo convivência com artistas como Dorival Caymmi. Segundo Henry Salvador, foi escutando sua canção *Dans mon île*, parceria sua com Maurice Pon, que o compositor Tom Jobim teve a ideia de tocar o samba, que até então não era denominado “bossa nova”, de forma mais lenta. Alguns fatos como esse e outros relevantes sobre a biografia do compositor foram disponibilizados em uma reportagem do jornal O Globo, de 09/02/2018, cujo título era *Com humor e elegância, Henry Salvador encarnou a arte da canção francesa*.

ou “espinha dorsal” da Música Popular Brasileira, representando assim uma tradição. Mesmo estabelecida a diferença estilística entre os gêneros samba e bossa nova, concebeu-se na pesquisa que a bossa nova é um samba ressignificado, reatualizado e embranquecido.

A proposta de diálogo apresentada pelo movimento Tropicália, que implica em dialogar não apenas com manifestações culturais brasileiras, mas também com aquelas estrangeiras representadas pelo *mainstream* e/ou pop, pode também ser citada pelos versos da canção, quando fazem referência ao artista visual e diretor de cinema Andy Warhol⁹ (1928 – 1987), e ao “preto norte-americano forte com um brinco de ouro na orelha”.

Uma outra interpretação e significado, esses do autor da pesquisa, são trazidos para a expressão utilizada no título da tese. *Nem recôncavo, nem reconvexo*, pode também designar o caráter de estabelecer diálogos da proposta tropicalista, “de estar no limiar”, que reconhece, sem estabelecer hierarquizações, tradições e manifestações culturais diversas. De uma forma irônica e bem-humorada, que é uma peculiaridade estilística da performance tropicalista, a expressão do título “nem recôncavo, nem reconvexo” pode ser traduzida como uma conceitualização do movimento Tropicália, que em verso popular seria “aquele que estabelece diálogos sem olhar a quem”. De outra feita, pode-se afirmar que essa é a proposta tropicalista: a de uma canção plural, composta por gêneros e estilos contrastantes, que são apresentados em sua conformação estilística em recortes, como em um mosaico. A princípio, foi essa peculiaridade estilística que chamou a atenção para a pesquisa.

Portanto, por que escrever sobre a Tropicália e buscar conceituá-la junto ao que se estabeleceu como “a música popular brasileira” ou Música Popular Brasileira (MPB) e sua tradição, questiona-se? Inserida no cenário da MPB da época, qual é a proposta tropicalista, que por vezes soa de contestação a esse cenário? É preciso traçar uma narrativa na qual os fios, entrelaçados, conduzam ao que se pretende conceber. Entende-se por fios, além das fontes de pesquisa e métodos utilizados, a biografia e subjetividade do autor do trabalho, ou seja, seu olhar singular sobre o que se propõe a pesquisar.

A propósito, foi uma entrevista do tropicalista Tom Zé, concedida ao programa Dráuzio¹⁰ Entrevista – Tom Zé, em outubro de 2013, que chamou a atenção para a proposta tropicalista e o seu diálogo com a tradição da música popular brasileira. Não que

⁹ Andrew Warhola.

¹⁰ Antônio Drauzio Varella (1943 -).

houvesse falhas ou imprecisões em seus relatos. Ao contrário, sua memória prodigiosa, na busca por conceitualizar o movimento Tropicália e sua proposta, foi fonte assertiva para esta pesquisa. Na ocasião, Tom Zé apresentou dois pontos de vista ou propostas de se pensar e conceber o mundo e relacionou o surgimento do movimento Tropicália ou Tropicalismo a eles, assunto que será debatido no capítulo cinco da tese, mas que de forma breve, como nota introdutória, pode ser trazido. De uma forma criativa, que pôde ser comprovada na pesquisa a partir de análises musicais e entrevistas dos tropicalistas já disponibilizadas, Tom Zé relaciona o surgimento do movimento Tropicália ao local de origem dos tropicalistas, local esse que lhes propiciou contato com as tradições e uma condição particular de estabelecer diálogos. Assim, com esse tropicalista foi reafirmado na tese a existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira, às quais ele denomina Moçárabe e Aristotélica, sendo a proposta do movimento a de estabelecer diálogo entre essas tradições, não hierarquizando-as. Na pesquisa essas tradições foram denominadas de “tradição ancestral”; a que resiste e se encontra à margem, e “tradição”. A última, mais notada e presente no cenário cultural da época da Tropicália, que é o recorte de tempo compreendido pelos anos finais da década de 1960 e início de 1970, representava setores que atendiam aos interesses da classe média e elite do período em questão.

Diante de um arsenal de informações e debates sobre o movimento Tropicália e sua época, pode-se afirmar que compreender a Tropicália não foi tarefa fácil para o pesquisador, sendo preciso antes, entender os aspectos que estruturam a sua historicidade. Primeiramente, a pesquisa requereu a tomada de conhecimento do local de origem do movimento e dos tropicalistas aqui pesquisados, que é a Bahia com suas manifestações culturais, assim como do cenário e contexto histórico aos quais a música popular brasileira dos anos finais da década de 1960 e início de 1970 estava inserida.

Tendo em vista o estudo da música popular brasileira e a sua tradição, concebida que é o gênero samba, a pesquisa percorreu o caminho dessa tradição, da Bahia ao Rio de Janeiro, no recorte de tempo compreendido pelos anos iniciais do século XX. Dessa forma, o gênero samba, representando a tradição da música popular brasileira, e a Bahia, local de origem tanto dos tropicalistas como dessa tradição, dialogam na pesquisa com o objeto de estudo pesquisado, que é o movimento Tropicália ou Tropicalismo. Compreende-se, assim, que a canção tropicalista, como um espelho, além de refletir os processos histórico-brasileiros, mostra também a forma de conceber o Brasil dos tropicalistas. Essa foi a proposta do movimento Tropicália para a canção popular

brasileira, que pode ser confirmada quando, duas décadas após o movimento ocorrer, Caetano Veloso, ao compor *Reconvexo*, descreve que a fez com o intuito de demonstrar “o que é ser brasileiro”. No decorrer dos capítulos outras narrativas dos tropicalistas serão trazidas a fim de confirmar esse objetivo da proposta tropicalista.

Sabe-se, com Vargas (2007), que a canção popular é um objeto cultural de “alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX” (Vargas, 2007, p. 91). Ao pensar a canção tropicalista como um espelho que busca refletir o Brasil, convém lembrar que em 1978, dez anos após os álbuns Caetano Veloso (1968), Gilberto Gil ou Frevo Rasgado (1968), Grande Liquidação (1968) e o manifesto tropicalista Tropicália ou Panis et Circencis (1968), nos quais foram registradas canções como *Tropicália*, *Alegria Alegria* (Caetano Veloso), *Domingo no parque* (Gilberto Gil), *Parque industrial* (Tom Zé) e *Geleia geral* (Gilberto Gil e Torquato Neto), Caetano cantou no samba paulista *Sampa* que “o Narciso acha feio o que não é o espelho”. Como se verá nos capítulos seguintes, naquele cenário cultural brasileiro dos anos finais da década de 1960/início de 1970, a canção tropicalista não teve dificuldade de se olhar no espelho e/ou ser o espelho que busca refletir, pela canção popular, o Brasil.

A propósito, em tempo, diga-se, à maneira do cantor e compositor Belchior, que também como um espelho, o pesquisador, “vindo do interior”, traz “de cabeça” a canção popular brasileira e a canção tropicalista, refletindo nesta tese a sua interpretação sobre essas canções. Não sendo “um antigo compositor baiano”, mas sim um “novo pesquisador goiano”, diante do pesquisado, que é a música popular brasileira, retratada nesta tese pelo samba, bossa nova, MPB e a canção tropicalista, é possível afirmar que “tudo é divino, tudo é maravilhoso”!

A propósito, o movimento Tropicália ou Tropicalismo foi inicialmente pesquisado por mim no Programa de Pós-Graduação em Música da UFG, tendo como orientadora da pesquisa, a professora Dra. Magda de Miranda Clímaco. No trabalho desenvolvido foram estudadas algumas canções tropicalistas em seu caráter de diversidade e outras, de artistas não participantes do movimento, de semelhança estética, mas circunscritas a um período posterior ao da Tropicália. Percebeu-se, a partir de breves análises de canções como *Tropicália*, de Caetano Veloso, *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, *Vô imbolá*, de Zeca Baleiro, *Samba makossa*, de Chico Science e Nação Zumbi, *Bogotá*, de Criolo, e *Respeitem meus cabelos, brancos*, de Chico César, que o caráter de diversidade sonora, ou mesmo de aglutinação, de diálogos entre elementos culturais diversos apresentado

nessas canções, tinha muito a ver com os processos, naquele momento denominados de “hibridação cultural”, e com a trama cultural da América Latina.

Concebeu-se naquele trabalho, de forma contrária à visão “essencialista” de cultura, que nenhuma cultura é única e pura e que todas as culturas estão em diálogo, são híbridas e heterogêneas (Said, 1997 *apud* Burke, 2013). Dessa forma, a pesquisa desenvolvida no mestrado fez saber que os encontros culturais são mais significativos, intensos e constantes na América Latina, devido em parte, ao cultivo significativo da mestiçagem¹¹ e da tradição, e ao convívio e relação de elementos da tradição com elementos caracterizantes dos processos de modernização, entendidos naquele momento como elementos “globais”.

Questões outras além das elencadas acima surgiram durante a pesquisa. Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre os processos histórico-culturais relacionados ao movimento Tropicalista, tive interesse em dar prosseguimento à pesquisa desenvolvida no mestrado. Para tal, cursei como aluno especial, no Programa de Pós-Graduação em História, da UFG, no ano de 2019, a disciplina *Interculturalidade Crítica, Metodologias Decoloniais e o Enfoque Enactivo*, cujo docente era o professor Dr. Elias Nazareno. A leitura de alguns textos de teóricos como Frantz Fanon, Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Pablo Reyna Manero, Enrique Dussel, Catherine Walsh, entre outros, trouxe um segundo olhar para alguns termos, tais como hibridação ou hibridização cultural, mestiçagem, interculturalidade, multiculturalismo, tradição, modernidade, entre outros.

Diante do caráter de diversidade da proposta tropicalista, caracterizado por diálogos, em tempo atentei para esses termos, sendo importante, nesta parte introdutória, abordá-los mesmo que de forma breve.

Catherine Walsh (2009), citando Quijano (2000), diz que as “categorias binárias”, como tradicional-moderno, “justificam a superioridade e a inferioridade – razão e não razão, humanização e desumanização (colonialidade do ser) – e pressupõem o

¹¹ Quanto ao termo “mestiçagem”, cabe destacar que no contexto da pesquisa citada, tal termo estava a remeter a Gruzinski (2001), quando discorre sobre a “cultura mestiça” que caracteriza a cultura latino-americana. Segundo o autor, essa cultura é resultante da interação cultural advinda de etnias acentuadamente diferentes como a ibérica, a indígena e a africana, que interagem com os processos de hibridação que caracterizam o viés latino-americano. A exemplo, nas canções tropicalistas é recorrente o uso de elementos de gêneros tais como o baião, samba, embolada, música de capoeira, entre outros. Assim, o termo foi utilizado no sentido de designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos e formas de vida, vindas de quatro continentes, América, Europa, África e Ásia (Gruzinski *apud* Gil, 2002, p. 50). É importante fazer um adendo com Manero (2019), diferenciando o termo “mestiçagem”, utilizado na pesquisa citada daquele outro, que remete à miscigenação, cujo sentido remonta àquilo que é esquecido, que está relegado ao passado.

eurocentrismo como perspectiva hegemônica (colonialidade do saber)” (Quijano, 2000, p. 2010 e 2011 *apud* Walsh, 2009, p. 15).

Walsh (2009), a partir do filósofo Fidel Tubino (2005), ao fazer distinção entre a interculturalidade crítica e interculturalidade funcional, critica esta última, por vezes compreendida como processos funcionais de negociações pacíficos. A autora pontua que, a partir da perspectiva da “colonialidade”, para a compreensão da complexa conjuntura cultural do cenário atual, é preciso considerar de forma mais específica, “a operação do multiculturalismo neoliberal e uma interculturalidade de corte funcional como dispositivos de poder que permitem a permanência e o fortalecimento das estruturas sociais estabelecidas e sua matriz colonial” (Walsh, 2009, p. 13).

A autora ainda afirma, com Zizek (1998), que

No capitalismo global da atualidade, opera uma lógica multicultural que incorpora a diferença, na medida em que a neutraliza e a esvazia de seu significado efetivo. Nesse sentido, o reconhecimento e respeito à diversidade cultural se convertem em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém, ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual, a interculturalidade “funcional”, entendida de forma integracionista. (Zizek, 1998, *apud* Walsh, 2009, p. 16).

O termo interculturalidade, que algumas vezes será retomado nesta tese, amplia a compreensão do que às vezes se compreende como sendo apenas uma relação de convivência afetiva ou troca entre diferentes culturas. Traz também clareza quanto à ideia de existência de um contexto global, de elementos globais, que por sua vez tende a uma homogeneização, que é excludente. É preciso ter esse olhar quando se observa a pluralidade e diversidade apresentada pela estrutura sonora da canção tropicalista, assim como a trama cultural brasileira. Apresentando uma proposta de diálogo entre os diferentes, a pesquisa revelou que os tropicalistas compreendiam o outro a partir de seu local de fala, fato que pode ser comprovado quando se analisa a canção *Haiti*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada no álbum *Tropicália II*.

A propósito, diante da escolha desse termo para descrever diálogos e interações culturais como aqueles apresentados pela proposta tropicalista, e tendo feito menção e citado em parágrafo anterior o compositor Belchior e sua canção *Apenas um rapaz latino-americano*, busca-se trazer para a escrita e relato da tese um ponto de vista pessoal, ligado

também às experiências pessoais do autor que, sendo um “rapaz latino-americano”, brasileiro e “vindo do interior”, possui sua singularidade. Teóricos como Aníbal Quijano (2005), Enrique Dussel (2008), Walter D. Mignolo (2017), dentre outros autores vinculados ao grupo modernidade/colonialidade/decolonialidade, que enxergam a colonialidade como parte constitutiva da modernidade, criticam categorias como “universal”, “objetividade”, “imparcial” e “neutro”, categorias essas requeridas e criadas pela ciência ocidental. Essa ideia de ciência constrói uma falácia de ser supostamente isenta e se desloca para lugares neutros, ganhando status de normatividade e superioridade. “É como se o “conhecimento”, ali legitimado e embasado, **estivesse destituído de classe, gênero, orientação sexual, geografia e raça, enfim, de posições de poder**” (Queiroz, 2020, p. 15, grifo meu).

Dessa forma, diante da proposta de diversidade apresentada pela canção tropicalista, que reflete a trama cultural brasileira, ter uma visão intercultural implica em reconhecer que a composição étnica brasileira não é facilmente resumida pela interação de europeus com indígenas e africanos, como propõe alguns teóricos do hibridismo e multiculturalismo. Segundo Felipe Tuxá (2021), “não existe até os dias de hoje um consenso acerca do contingente populacional indígena das Américas Pré-Colombianas; alguns estudiosos falam em 10 milhões enquanto outros, 50 milhões” (Tuxá, 2021, p. 23). Cabe lembrar que cada povo originário tinha sua língua, conhecimentos e diferentes maneiras de estar e ler o mundo.

Nesse sentido, tendo em vista a diversidade cultural brasileira, que é refletida na proposta do movimento Tropicália e em suas canções, critica-se nesta tese o mito de origem da civilização brasileira, que tenta narrar um encontro pacífico das três raças. Na tese intitulada “FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias Negras para Ler, Ver e Ouvir a Música Afrodiaspórica”, o autor Rafael Pinto Ferreira de Queiroz (2020) cita algumas frases repetidas até os dias atuais, que insistem no mito da democracia racial. Dentre elas podem ser citadas “aqui ninguém é branco” e “todo mundo tem sangue negro”. Com esse olhar crítico, a Tropicália como prática cultural brasileira e o seu diálogo com a tradição da música popular brasileira serão abordados.

Acontece que, mesmo que o *Narciso ache feio o que não é o espelho*, às vezes não consegue se submeter à vontade à condição cultural do seu lugar, ou seja, o *Narciso* não consegue se olhar e se ver refletido. Como afirma Albuquerque Junior (2007), ao comentar a narrativa da História, é preciso que se navegue em uma terceira margem. Tal observação é necessária porque, imbricado ao objeto pesquisado, há um sujeito que é

brasileiro, participante da trama cultural, que se confunde e se mistura ao objeto de estudo, coisas e representações, e *hibridiza-se* ao contar - narrar a história. Todo evento histórico é simbólico e cultural e “não há evento histórico que não seja produto de dadas relações sociais, de tensões, conflitos e alianças em torno do exercício de poder, de dada forma de organização da sociedade, produto de práticas e atitudes humanas, individuais e coletivas” (Albuquerque Júnior, 2007). É preciso dizer isso pois, o “sujeito” que escreve, além de brasileiro, é participante da trama cultural brasileira como músico popular.

Coloco em destaque uma questão de minha subjetividade que foi despertada durante a pesquisa, e trago-a aqui por ter relevância e relação com a tradição da música popular brasileira. O orientador da pesquisa, Dr. Elias Nazareno, em sua primeira orientação trouxe um questionamento: “Davi, você tem consciência de sua cor?” Até então, digo que não tinha, mas, ao fazer uma retomada na memória, algumas passagens, dentre muitas, vêm nítidas, como aquela que um parente, em um funeral, disse à minha mãe que “o menino não vai dar nada que presta. Olha a cara dele, a cor. Tem cara de bandido”. Outra passagem é a de estar cursando o ensino médio em um colégio de classe média, no qual o colega Luizinho e eu éramos os únicos de pele preta da sala de aula. Na realização dos simulados, com toda a turma do ensino médio reunida em um galpão, eu e o colega Luizinho e eu éramos os únicos escolhidos para ficar bem próximos ao secretário, que aplicava os testes. Por quê? Questiono agora, com mais de três décadas passadas?!

A questão racial, despertada pela experiência pessoal, hoje interessa por trazer maior acuidade na análise dos gêneros e estilos musicais brasileiros. Nesta pesquisa foi concebido que na tradição da música popular brasileira prevalecem gêneros e estilos musicais de matriz africana. Essas práticas e manifestações musicais serão apresentadas nos capítulos da tese ressaltando seus processos de embranquecimento ou apagamento, o que será mais bem detalhado quando se referir ao gênero samba, que sofreu o processo de branqueamento a partir da década de 1930. Alguns autores como Vianna (2012) e Sovik (2018) entendem que os estilos musicais convergindo para um único gênero, como o ocorrido com o samba, antes lundu, maxixe, tango brasileiro, polca lundu, dentre outros, tinha relação com a ideia de mestiçagem que estava sendo instituída no país na primeira metade do século XX. Queiroz (2020) discorre sobre um eufemismo em relação à violência do processo colonizador, que se expandiu para uma desracialização fictícia de nossas relações sociais, dando origem ao mito da democracia racial, que, “exaltando o processo de mestiçagem, fez com que os negros e brancos, e até mesmo os povos

originários, desaparecessem como num passe de mágica” (Queiroz, 2020, p. 18-19). O ocorrido foi evidenciado nas práticas musicais brasileiras.

Diante das questões acima apresentadas, é preciso novamente trazer ao texto a participação de Tom Zé no programa de Dráuzio Varella. Tendo discorrido sobre os dois pontos de vista ou propostas de se pensar e conceber o mundo, ainda que, segundo o entrevistado, um ponto de vista “não é melhor que o outro”, ou seja, não se contrapõem, Tom Zé elenca-os: o ponto de vista sobre o universo, chamado por ele de moçárabe, e o Aristotélico, das universidades¹². Ainda discorrendo sobre tal, o artista afirmou que a Tropicália foi concebida a partir do contato dessas duas formas ou maneiras de conceber o mundo, presentes em sua formação cultural e nas de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Quando Tom Zé cita a cultura moçárabe persistindo em algumas práticas culturais tais como o frevo, ciranda, banda de pífanos, coco, danças e folgedos, tem que se destacar que essas práticas às quais o artista está se referindo, presentes na trama cultural brasileira, são práticas musicais africanas, de tradição oral. Queiroz (2020), de forma atenciosa lê a música negra como um objeto carregado de sentido de um saber, saberes negros, “que se apresentam de várias formas, podendo ser distintos em tempo e espaço, com diferenças, mas com unidade, que carregam um *ethos* antirracista” (Queiroz, 2020, p. 32, grifo meu).

Concebeu-se na pesquisa que essa unidade citada, que carrega um *ethos* antirracista em sua forma musical é percebida no Brasil e recebe o nome de “*tresillo*”¹³. Segundo Galvão (2012), esse paradigma

preside à música popular latino-americana do século XIX e da virada de século, até o limiar dos anos 30. Incluem-se nesse arco de tempo nosso samba do período, em suas mais variadas formas, bem como o lundu, o maxixe, a habanera, e as muitas modalidades que o rótulo

¹² Em 15 de setembro de 2012, em entrevista dada ao jornalista José Teles (jornal Uol), Tom Zé detalhou essa reflexão. Segundo o músico, as origens do Tropicalismo remontam ao ano 711, quando os árabes mulçumanos, comandados por Tariq ibn Ziyad invadiram a Península Ibérica. Em 800 anos de dominação, os conquistadores mulçumanos exerceram forte influência em Portugal e Espanha. Tom Zé destaca que no Nordeste brasileiro – local de origem dos tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, e o próprio Tom Zé - a cultura moçárabe persiste em algumas práticas culturais tais como o frevo, ciranda, banda de pífanos, coco, danças e folgedos, práticas essas reconhecidas neste trabalho como tradição. Foi o contato com essa cultura que despertou em Gilberto Gil, quando de sua visita ao Nordeste, a necessidade de apresentar uma nova proposta para a música popular brasileira, que veio a ser consolidada com o movimento Tropicália. (Tom Zé, 2012).

¹³ Nomenclatura recebida em homenagem à musicologia cubana que assim o batizou. Ritmo assimétrico, comportando três articulações, foi identificado por musicólogos cubanos como desempenhando papel significativo na música de seu país. É descrito como uma “mônada de três valores, ou três colcheias das quais as duas primeiras pontuadas” introduzem a síncope em compasso 2/4 (Galvão, 2012, p. 10).

“tango” recobriu – basta pensar em Ernesto Nazareth (Galvão, 2012, p. 10).

Sandroni (2012) ressalta que o *tresillo* aparece na música de pontos ou locais das Américas onde houve importação de escravos e dá destaque para o Brasil. De acordo com o autor,

O padrão rítmico 3 + 3 + 2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos (...) e assim por diante. O *tresillo* também aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, quando figura na introdução do lundu “Beijos de frade”, de Henrique Alves de Mesquita. Depois disso, aparece como padrão rítmico de acompanhamento em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, mas também em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas “nacionalistas” (Sandroni, 2012, p. 30-31).

Assim, diante do conhecimento da existência de uma tradição ancestral, de matriz africana, na trama cultural brasileira, e de que essa tradição tem origem e prevalece no local de origem dos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, que é o Recôncavo da Bahia e o Nordeste brasileiro, esta pesquisa teve o objetivo de investigar o movimento Tropicália como prática cultural brasileira e seus pontos de interseção com a tradição da música popular brasileira, que foi concebida a partir de uma tradição ancestral. Como se verá, a pesquisa entendeu a tradição da música popular brasileira em duas vertentes ou tradições: uma tradição ancestral¹⁴, que carrega um ethos antirracista e/ou de resistência e outra, alicerçada na primeira, que veio a ser instituída como Música Popular Brasileira ou MPB. Esta última, concebeu-se que atende aos interesses da classe média e elite brasileiras.

Ocorrido no cenário artístico brasileiro da década de 1960, no recorte de tempo compreendido pelos anos finais da década de 1960 e início de 1970, com o lançamento de um disco-manifesto em 1968 (*Tropicália ou Panis et Circencis*), o movimento Tropicália ou Tropicalismo esteve diretamente relacionado ao momento histórico da época; um período de acirramentos políticos, por conta da ditadura civil-militar, e fortes

¹⁴ Para diferenciá-las, denomina-se a tradição que carrega um *ethos* antirracista de tradição ancestral. Diante da diversidade de gêneros e estilos musicais brasileiros que carregam um *ethos* antirracista, como o coco, maracatu, frevo, e que não compõem o *mainstream*, a tradição ancestral por vezes poderá ser denominada de tradições ancestrais.

ebulições culturais (Paiano, 1996). Sendo a forma canção uma das forças motrizes dos debates, os músicos participantes do movimento criticaram a arte e a cultura brasileiras do período, e estabeleceram diálogos com as linguagens verbais, cênicas e visuais (Naves, 2001). Além de músicos e grupos populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes, participaram também do movimento poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e artistas plásticos (Rogério Duarte). Sendo assim, cabe ressaltar o caráter aglutinador do movimento, ou seja, de absorção de vários e diversos elementos culturais, de diferentes épocas, refletido na diversidade sonoro-musical acentuada das canções, diversidade essa pautada no experimentalismo, nos quais gêneros e estilos diferentes convergem e dialogam entre si.

Diante dessa diversidade apresentada pelo movimento Tropicália, que foi observada em suas canções, ressalta-se a importância desta pesquisa em alguns tópicos. Primeiramente, há escassez de estudos que façam abordagem do movimento Tropicália em sua relação com a tradição da Música Popular Brasileira ou MPB, buscando estabelecer pontos de intersecção, ou seja, de convergência e divergência do movimento com essa tradição. Observa-se, a partir de uma revisão bibliográfica, que as pesquisas que buscam abordar o movimento Tropicália têm sido realizadas, em sua maioria, nos departamentos de Línguas e Letras, nos quais a ênfase do estudo está quase unicamente na letra da canção. Entre alguns, podem ser citados os trabalhos Posicionamento na Interlíngua(gem): Processos de Constituição do Código de Linguagem do Movimento Tropicália, de Bruno de Souza Figueira (2021), Tropicália ou Panis et Circencis: Histórias de Rupturas e Intervenção Cultural de um Autêntico Manifesto Tropicalista?, de Eduardo Basílio Ribeiro (2018), e A Ruptura da Narratividade Tradicional nas Cenas Enunciativas das Canções do Tropicalismo, de Cristiane Alves Silva (2010). Alguns Programas de Pós-Graduação de Sociologia, Antropologia e História também têm estudos relacionados ao movimento Tropicália, mas não foi possível ainda identificar alguma pesquisa que, além de investigar o movimento, faça uma análise de suas canções em sua unidade letra e música, e que esteja pontuando, de forma mais precisa e crítica, além da diversidade dessa canção, seus pontos de intersecção com a tradição da Música Popular Brasileira, que é o que foi pesquisado nesta tese.

Em segundo, esta pesquisa tem relevância por trazer uma abordagem de interesse de pesquisadores atuais, que é investigar as intrincadas relações que a música popular estabelece com a trama sócio-histórica e cultural nas suas diferentes dimensões. Nesse intuito, um diálogo interdisciplinar com áreas afins à História Cultural, como a

Musicologia e a Sociologia, torna-se necessário. Dessa forma, a pesquisa poderá contribuir de perto com a área musicológica na atualidade que, atenta à interdisciplinaridade e buscando novos objetos de estudo e outras abordagens teórico-conceituais, tem tido um olhar para a relação intrincada que a música estabelece com a sociedade. Conforme afirma Rosa (2023), a abordagem de novos objetos traz como resultado pesquisas relacionadas às questões de laborais, de gênero, entre outras.

Com o olhar vindo da pesquisa anterior, no qual foi dada atenção às questões latino-americanas, agregado às disciplinas cursadas no departamento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, o referencial teórico e metodológico apresentado nesta pesquisa se mostrou singular. A diversidade cultural brasileira, de (des) encontros étnicos e culturais, de semelhanças com a América-Latina, onde processos de colonização e escravização se fizeram presentes, requereu fundamentar a pesquisa em abordagens que melhor atendessem à essas questões.

Como diz Manero (2019), para se conhecer a América Latina, é preciso um encontro de contrários epistemológicos - “hacia um tinku epistemológico que descolonice nuestras prácticas y concepciones previas...” (Manero, 2019) –, que se complementem. O escritor Gabriel García Márquez (1927-2014), em seu discurso na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, ao descrever a realidade descomunal que é a América Latina; “una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza¹⁵”, critica os métodos de análise por vezes utilizados para compreender essa realidade. Cabe trazer aqui parte do discurso:

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para

¹⁵ Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza.

nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. (...) América latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental¹⁶ (García Márquez, 1982).

Portanto, buscou-se no desenvolvimento desta tese métodos de pesquisa e análise amplos, múltiplos, plurais, que vão além de categorias pré-existentes de análise. Na apresentação de sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Frantz Fanon, ao se ver frente à necessidade de uma escolha metodológica para a escrita do livro, se propõe a fugir à regra. “Deixaremos os métodos para os botânicos e os matemáticos” (Fanon 2008, p. 29), diz o autor. Em um sentido próximo ao de Fanon, com autores como Suárez-Krabbe (2011), Alejandro Haber (2011), Joanne Rappaport (2007) e Pablo Reyna Manero (2019), dentre outros, a proposta metodológica deste trabalho buscará superar o problema da colonialidade nas metodologias de pesquisa das academias (Suárez-Krabbe, 2011). Dessa forma, este estudo buscou ser pautado por métodos de pesquisa “indisciplinados”, que contrariem as noções de “distância crítica” e “integridade teórica”. De acordo com Castro-Gómez, Schiwiy e Walsh (2002), citados por Suárez-Krabbe (2011),

Indisciplinar significa desatar las fronteras de las ciencias sociales que cercan la producción y distribución del conocimiento, y las <<regiones ontológicas>> de lo social, lo político y económico. Implica el reconocimiento de otras formas de conocimiento, particularmente los conocimientos locales producidos desde la diferencia colonial, y los entrecruces y flujos dialógicos que pueden ocurrir entre ellos y los conocimientos disciplinares. Además, propone romper con las tendencias modernistas de las ciencias sociales que dividen y distancian el sujeto y el objeto de conocimiento para, así, replantear la relación

¹⁶ Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desafortada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável (crível). Este é, amigos, o nó da nossa solidão. Pois se estas dificuldades nos deixam – nós, que somos da sua essência – atordoados, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas, tenham ficado sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribuiu para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. Talvez a Europa venerável fosse mais compreensiva se tratasse de nos ver em seu próprio passado. (...) A América Latina não quer e nem tem porque ser um peão sem rumo ou decisão, nem tem nada de quimérico para que seus desígnios de independência e originalidade se convertam em uma aspiração ocidental.

dialógica entre sujeto y estructura¹⁷ (Castro-Gómez, Schiwy y Walsh, 2002, p. 13-14 *apud* Suárez-Krabbe, 2011).

Pode-se acrescentar ainda com Alejandro Haber (2011) que, diante da possibilidade de conceber um método de pesquisa decolonial, propõe

Aportar a la reflexión metodológica en clave decolonial, que encuentro seriamente vacante. Partiendo de la idea de la inmediatez vestigial perdida en la investigación moderna, y ligándola con la cisura y la ruptura operadas por la razón moderna colonial, propongo un marco nometodológico que desplaza la investigación desde la objetualización hacia la situacionalidad. La nometodología adopta la forma de una arqueología indisciplinada, una conversación ampliada en la inmediatez de espaciotiempos discontinuados en la colonialidad. Centrando la táctica en la conversación, la relaciono con la situación de investigación, la escritura, y la mudanza postoccidental de su domicilio hacia el país de los bárbaros¹⁸ (Haber, 2011, p. 9).

Manero (2019) também critica as “práticas científicas monoculturais y excluyentes – de observación, de ordenación archivística, de enunciación teórica y epistemológica, entre outras -, que niega y anula otras formas de comprender y vivenciar la realidad social, pretérita, y presente” e diz que

Esos aprioris antropológicos heredados incrustados em el cuerpo científico, invisibilizan prácticas, modos de estar, hechos sociales, kimün, procesos y discursos ocultos, donde es posible observar conocimientos e ideas de mediana y larga duración, que no son percibidas como tales por la ciencia hegemónica o las historiografías actuales¹⁹ (Manero, 2019, p. 2).

¹⁷ Indisciplina ou ser/estar indisciplinado significa desvincular as fronteiras das ciências sociais que cercam a produção e a distribuição do conhecimento, e as “regiões ontológicas” do social, do político e do econômico. Implica o reconhecimento de outras formas de conhecimento, particularmente o conhecimento local produzido a partir da diferença colonial, e as intersecções e fluxos dialógicos que podem ocorrer entre elas e o conhecimento disciplinar. Além disso, estar/ser indisciplinado é uma proposta de romper com as tendências modernistas das ciências sociais que dividem e distanciam o sujeito e o objeto do conhecimento, repensando assim a relação dialógica entre sujeito e estrutura.

¹⁸ Contribuir para a reflexão metodológica a partir de uma perspectiva decolonial, que considero consideravelmente deficiente. Partindo da ideia da imediatez vestigial perdida na pesquisa moderna e vinculando-a à fissura e à ruptura provocadas pela razão colonial moderna, proponho uma estrutura não metodológica que desloca a pesquisa da objetificação para a situacionalidade. A não metodologia assume a forma de uma arqueologia indisciplinada, uma conversa expandida na imediatez de espaços-tempos descontínuos na colonialidade. Centrando a tática na conversa, relaciono-a à situação da pesquisa, à escrita e à mudança pós-occidental de seu domicílio para a terra dos bárbaros.

¹⁹ Esses aprioris antropológicos herdados e incrustados no corpo científico invisibilizam práticas, modos de ser, fatos sociais, kimün, processos e discursos ocultos, onde é possível observar saberes e ideias de média e longa duração, que não são percebidos como tais pela ciência hegemônica ou pelas historiografias atuais.

Assim, diante do apresentado, e concebendo que na tradição brasileira prevalecem gêneros e estilos musicais de matriz africana, buscou-se neste trabalho, entre outros métodos, métodos de pesquisa próximos ao proposto por Tsitsi Ella Jaji, que desafia e amplia a concepção de análise musical com uma escrita multimeios, tendo como guia a subjetividade negra. A autora propõe um estudo da música negra pelo sentimento de solidariedade panafricanista, e sua influência em diversas linguagens. Em sua obra *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity* (2014), a autora estuda as redes de afiliações entre África e sua diáspora, através da música, e como ela atua em consonância com filmes, revistas ou sites. Segundo Jaji, a música pode se manifestar e ser interpretada por diversos objetos - partituras, mp3 e shows, dentre outros -, o que demonstra uma maneira potente de pesquisar. Ao abordar múltiplos objetos, de diferentes categorias de mídia, sonoros, performáticos e impressos, mostrando suas conexões, a autora reafirma um conhecimento baseado na horizontalidade. Discorrendo sua proposta de pesquisa, Queiroz (2020) diz que

A multiplicidade é a valência de seu trabalho e o que o torna possível, indo de encontro a um adensamento de um único objeto e seu posterior engessamento em categorias pré-moldadas de análise, inspiradas em “tradições” acadêmicas. Ao mesmo tempo, questiona esse modelo eurocêntrico baseado na verticalização do saber, propondo uma metodologia em consonância com a ideia de diáspora e Atlântico negro: multiplicidade de formas e saberes, horizontalidade na transmissão de conhecimento, hibridizações e reapropriações culturais, conexões afro-atlânticas e uma visão negra para modernidades não-brancas (Queiroz, 2020, p. 34).

Tais métodos de pesquisa também são válidos neste trabalho pois, além de sustentar a compreensão das tradições brasileiras, que em sua maioria são de matriz africana, converge com a proposta da Tropicália, que em sua diversidade e buscando “retomar a linha evolutiva” na música popular brasileira²⁰, buscou pensar o Brasil através de um movimento cultural amplo.

²⁰ Ao propor a “retomada da linha evolutiva” na música popular brasileira, em 1966, Caetano cita como referência a música produzida por João Gilberto e ressalta que é uma música que tem “contrabaixo, violino, sétimas, nonas e **tem samba**” (Velo, 1966 *apud* Campos, 2003, p. 63, grifo meu). A modernidade representada pelo “contrabaixo, sétimas e nonas” não exclui a tradição negra – “tem samba” -, e como se

Para tanto, em sua amplitude, os métodos desta pesquisa abrangem uma pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas disponibilizadas em jornais, revistas e serviços de *streaming*, assim como análise e interpretação de algumas produções musicais selecionadas, sempre observando a interação que as práticas musicais escolhidas, o que inclui as canções tropicalistas, estabelecem com o cenário histórico-cultural brasileiro. Cabe enfatizar o porquê da não realização de uma pesquisa empírica. A intenção inicial era a de uma pesquisa de campo, tendo como entrevistados os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Em razão de ordem pessoal, familiar e técnica, entre outras, não foi possível proceder com as entrevistas. Cabe ressaltar que encaminhamentos de e-mails a assessorias de imprensa e shows dos tropicalistas, assim como *directs* em suas redes sociais como Instagram, foram feitos, sendo que não houve respostas por parte dos contactados. Outras tentativas de contato, sem sucesso, foram realizadas, dessa vez com as esposas dos tropicalistas²¹, que são também gestoras de suas carreiras artísticas. Por último foi concebida a opção de deslocamento aos locais sede das produtoras dos artistas, mas, dado o tempo disponível, considerando que o pesquisador atua como funcionário em uma instituição bancária²², e a logística, tal não foi possível.

Teve grande importância também, na pesquisa, a transcrição para a escrita musical – partituras – de trechos musicais escolhidos para a análise. A análise e a interpretação das partituras reafirmam a inseparabilidade da estrutura sonora do cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagem. Napolitano (2002, p. 57) é lembrado nesse contexto da análise e interpretação das obras, quando reflete sobre a importância de se aliar à análise e interpretação de partituras a observação da performance. O autor observa que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado (Napolitano, 2002, p. 57)

Assim, quando utilizados, os trechos musicais transcritos para a partitura não deixam de estar relacionados com a *performance* -, sendo esta observada em gravações

percebe na música popular brasileira, essa tradição é novamente reafirmada. O samba – gênero de tradição negra -, nesse caso, é citado como fio condutor da canção brasileira.

²¹ Paula Lavigne (Caetano Veloso), Flora Gil (Gilberto Gil) e Neusa Martins (Tom Zé),

²² Banco do Brasil S.A.

disponibilizadas em variados formatos - CD's, DVDs, MP3, canais de *streaming*, páginas oficiais e redes sociais dos artistas, dentre outros - e com os dados colhidos nos diferentes cenários observados e estudados.

Como fontes, foram utilizadas: fonte iconográfica (fotos de matérias publicadas em jornais, revistas, livros); fontes sonoras e audiovisuais (CD's, DVD's, documentários, vídeos diversos referentes ao movimento Tropicália); fontes midiáticas (vídeos disponibilizados em serviços de *streaming*, sites diversos e redes sociais dos artistas, entrevistas da internet com os integrantes da Tropicália).

Quanto à fonte oral, conforme já discorrido, tinha-se em vista a utilização de entrevistas semiestruturadas com os tropicalistas. Sendo encaminhados convites aos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, para participarem das entrevistas, não houve atendimento por partes desses artistas. Os convites foram encaminhados por e-mail para assessorias de imprensa e shows, *directs* em suas páginas oficiais, entre outros meios. A escolha desses artistas para entrevistas tem a ver com a sua participação no cenário musical da Tropicália, assim como com o conhecimento e informação que possivelmente venham a ter e acrescentar sobre o movimento Tropicália e sua relação com a música popular brasileira. No entanto, frise-se, que as entrevistas disponibilizadas em fontes sonoras, audiovisuais e midiáticas sustentaram a pesquisa de forma consistente. Teve destaque, junto à bibliografia e entrevistas já disponibilizadas, as fontes iconográficas da época, que como documento histórico, validaram evidências.

Havendo apresentado o método de pesquisa, assim como o objetivo e justificativa desta pesquisa, e tendo discorrido parcialmente sobre o tema proposto, cabe destacar o que foi desenvolvido nos capítulos da tese.

No primeiro capítulo, a tradição da música popular brasileira é abordada em suas duas formas. O intuito será demonstrar que uma tradição, tal como a exemplificada pela presença do *tresillo*, que carrega um ethos antirracista, de resistência, também serviu para alicerçar um determinado tipo de canção intitulada Música Popular Brasileira ou MPB, vindo essa a ser instituída como uma tradição hegemônica. Concebeu-se que essa tradição musical popular hegemônica é construída através de reafirmações constantes, como debates, convenções, ideologias, entre outras. Nesse aspecto, fala-se de consciência e inconsciência refletida na música popular brasileira. O capítulo ainda aborda a presença do gênero samba, em início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), à época, capital da República e seus aspectos de resistência, o que inclui os espaços nos quais a

população negra se reunia para suas manifestações e práticas musicais. Portanto, antes de se estabelecer como uma tradição da Música Popular Brasileira, o samba era insurgência.

No segundo capítulo, as práticas musicais do Recôncavo Baiano, como o Samba de Roda, são abordadas em sua relação com o samba do Rio de Janeiro. A herança musical dos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso também é trazida para este capítulo, tendo como objeto de análise suas primeiras produções musicais, anteriores ao movimento Tropicália.

Havendo apresentado o gênero samba no capítulo anterior, o terceiro capítulo da tese, de forma crítica, aborda o embranquecimento do samba e sua resistência frente ao processo. O que foi determinante para que o samba fosse embranquecido é trazido ao capítulo. Não perdendo de vista o movimento Tropicália, o olhar que os tropicalistas tinham para a cultura e a música popular brasileira é apresentado no capítulo, tendo destaque sua forma de conceber o samba como tradição da música popular brasileira.

O quarto capítulo da tese aborda a forma que a canção tropicalista foi concebida por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e considera sua proposta como reflexo do pensamento dos tropicalistas sobre o Brasil e a cultura brasileira. O diálogo estabelecido por esses artistas com o cenário musical brasileiro da época, no recorte de tempo compreendido pelos anos finais da década de 1960 e início de 1970 é apresentado no capítulo. A proposta da Tropicália, cuja canção foi pautada por uma diversidade sonora, é trazida ao texto, tendo como suporte para a discussão a análise das canções *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. A importância que se deu à análise das canções é devida por trazer evidências do diálogo que os tropicalistas estabeleceram com a tradição/tradições da música popular brasileira.

O capítulo cinco traça as considerações finais sobre o movimento Tropicália, dessa vez sob o olhar de Tom Zé. Sua biografia e forma de conceber a canção popular, que foi ao encontro da proposta da canção tropicalista, têm destaque no texto. Nesse capítulo, o conceito para a Tropicália é retomado, dessa vez a partir de Tom Zé, tendo em vista a discussão sobre a tradição brasileira. Com Tom Zé é reafirmado na tese que a Tropicália, apresentando um caráter de diversidade, que estabelece diálogos, foi ao encontro das tradições existentes na trama cultural brasileira, trazendo-as para a conformação de sua canção, sem hierarquizá-las. Foi possível ainda conceber que a percepção de Tom Zé sobre o gênero samba e a bossa nova reafirmam o que foi pesquisado nos capítulos anteriores: que os tropicalistas consideraram o samba e a bossa nova como espinha dorsal da música popular brasileira. Ainda mais, a bossa nova, conforme demonstra a pesquisa,

é um samba ressignificado, reatualizado, “moderno”, assim compreendido pelos tropicalistas.

Portanto, diante de uma pesquisa festiva, carnavalesca, na qual o gênero samba como tradição conduz o enredo da música popular brasileira, pode-se cantar com o tropicalista Caetano Veloso

Vem

Eu vou pousar a mão no teu quadril

Multiplicar-te os pés por muitos mil

Fita o céu

Roda:

A dor define nossa vida toda

Mas estes passos lançam moda

E dirão ao mundo por onde ir (Os passistas, Caetano Veloso, 1997).

CAPÍTULO 1: *NARCISO EM FÉRIAS*: A QUESTÃO DA CONSCIÊNCIA E INCONSCIÊNCIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Ao pautar a questão da consciência e inconsciência na música popular brasileira, alguns apontamentos revelam-se necessários ao estudo. Primeiramente é importante buscar um conceito de música popular brasileira e saber de qual canção popular brasileira está a se discorrer neste trabalho. Além dos aspectos relacionados à forma canção já apresentados a princípio, entre outros, reconhecendo-a como aquela unidade música-letra estabelecida em território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, veiculada por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e ciberespaço) (Vargas, 2007), cabe ressaltar que, assim como existem dois *Brasis*, conforme apontado por Machado de Assis ainda em 1861²³, e também por Aldir Blanc e Maurício Tapajós na canção *Querelas do Brasil*²⁴, há dois tipos de canções brasileiras. Uma canção está subscrita, à margem, é pouco discutida e por vezes é considerada inferior à outra canção, reconhecida como a “autêntica” representante da música popular brasileira. Nisso, de acordo com Napolitano (2007), incorre a existência de uma tradição legada, que vem a constituir o cerne da ideia de música popular brasileira, e que não faz jus à pluralidade e diversidade das manifestações musicais existentes no país e de seu cancionário. Sendo um fenômeno amplo e complexo, a música popular brasileira passa a ser entendida, dessa forma, através de sua relação com uma tradição musical popular mais evidente no cenário cultural, por vezes inventada, e que foi consolidada através de convenções, debates, estéticas e ideologias em torno de três gêneros: samba, bossa-nova e MPB (Napolitano, 2007). Ressalta-se, portanto que, mesmo quando inventada, essa tradição tem raiz e está fixada nas mentes e corações, não sendo invalidada. Acrescenta-se ainda que a música popular brasileira assim apresentada “nunca foi tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de outros gêneros, regionais ou estrangeiros” (Napolitano, 2007, p. 6).

²³ O escritor, em artigo publicado no Diário do Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1861, diz em relação ao Brasil que “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco” (Assis, 1938).

²⁴ Com o título fazendo referência ao samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, a canção foi interpretada pela primeira vez por Elis Regina, em abril de 1978, no teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, e compõe o disco *Transversal do Tempo*. Alguns versos da canção, tecendo uma crítica à realidade brasileira, dizem que “o Brasil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brasil, o Brasil não merece o Brasil, o Brasil tá matando o Brasil”.

Reconhece-se, afinal, um caráter de abertura ou mesmo provisório da música popular brasileira, que à volta com a tradição, em reinvenções do passado, veio a ser institucionalizada e consagrada na sigla MPB²⁵, gênero mais tarde debatido neste estudo. Assim,

a música popular brasileira não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou como se fossem expressão de “tempos fortes” e “tempos fracos” da história. Expressão de síncope de ideias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro. (Napolitano, 2007, p. 7).

Com Napolitano (2007), pode-se afirmar que “a música popular é um repertório de memória coletiva”, e é também “depositária da cultura popular oral”. Cabe relacioná-la, inicialmente, ao que propõe Michael Pollak (1989), quando discorre sobre o enquadramento da memória e memórias coletivas. Em seu conhecido texto *Memória, esquecimento, silêncio*, Pollak (1989) pontua que

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes (...). O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras

²⁵ Napolitano (2007), segundo o mesmo “mal parafraseando Cecília Meireles”, diz que o que se intitula MPB, “todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar” (Napolitano, 2007, p.6). Destaca que a MPB define-se mais como uma “instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos” (Ibidem). Com o objetivo de ressaltar o caráter de gênero musical da MPB, cabe fazer distinção, com Ulhôa (1998), dos termos “música brasileira popular” e “música popular brasileira”. O último, conforme Napolitano (2007), que veio a ser institucionalizado como MPB, “se confunde com um rótulo guarda-chuva para um segmento do mercado discográfico”. O termo “música brasileira popular” é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições reconhecidamente ligadas a uma raiz “popular”, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca quantitativamente, no campo de produção e consumo de massa” (Ulhôa, 1999, p. 65). Portanto, nesta pesquisa, quando do apontamento do termo MPB ou Música Popular brasileira, com as iniciais maiúsculas, considera-se a existência de um gênero musical, que se institucionalizou como tradição da “música popular brasileira”.

sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (Pollak, 1989, p. 9).

Ao conceber com Napolitano (2007) que a tradição, espinha dorsal da música²⁶ popular brasileira, foi iniciada pela polca²⁷, quando temperada pelo lundu²⁸ e maxixe²⁹, e depois reinventada, frisa-se com Pollak que “o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos” (Pollak, 1989, p. 10). E por falar em polca, memória e tradição, cabe mais uma vez relembrar o escritor Machado de Assis, agora por seu personagem Pestana, do conto *Um Homem Célebre*. Compositor de tantas polcas de sucesso, Pestana buscava ser reconhecido por uma carreira erudita. Nas paredes da sala onde estava seu piano, denominada sala de retratos, figuravam compositores clássicos como Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann. Ocorria que, ao compor, mesmo buscando

²⁶ Ao falar desse modo, Napolitano (2007) justifica que é no final dos anos 1870, em torno da polca, do lundu e do maxixe, que começa a ser firmado no Brasil um sistema musical. Ali enxergado como o início de uma tradição, o sistema se fundamenta pela coexistência de três elementos: autor, obra e público. Assim, dali em diante, esses três elementos passam a compor e ser visíveis no que se denomina música popular brasileira.

²⁷ Severiano (2008) discorre que foi em meados do século XIX, junto à outras formas de música dançante como a mazurca, schottisch, habanera, tango e valsa, que a polca chegou ao Brasil. De origem camponesa, dançada em compasso binário de forma muito viva, alegre e espirituosa, a dança nasceu na Boêmia por volta de 1830. Sendo introduzida em Praga sete anos depois, se espalhou pelo mundo a partir de 1840. Com rápida aceitação pelo público brasileiro, seu sucesso chegou a ser ironizado em um jornal brasileiro da época, intitulado *Charivari*. Em 1846 foi criada a Sociedade da Constante Polca (Severiano, 2008). Wisnik (2004) considera a polca o “protótipo das formas dançantes de música de massa” (Wisnik, 2004 *apud* Napolitano, 2007).

²⁸ De origens branca e negra, a princípio uma dança sensual praticada por negros em rodas de batuque, o lundu é considerado o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular (Severiano, 2008). Surgiu provavelmente na Bahia em meados de 1760, ainda que, segundo Tinhorão (2010), em Pernambuco e no Rio de Janeiro, no mesmo período, houvesse relatos sobre o gênero. É uma canção de sabor humorístico, composta em compasso binário, em sua maioria no modo maior. Sua dança é característica por casar a umbigada dos negros com a coreografia do fandango, que é o castanholar dos dedos que os bailarinos fazem ao se desafiarem em volteios na roda (Tinhorão, 2010). Outra característica do gênero, típico das práticas musicais da África negra, é o seu canto do estilo estrofe-refrão ter o estribilho marcado por palmas.

²⁹ Parente próximo do tango brasileiro e do choro, nascido do encontro das danças importadas com as formas musicais africanas, o maxixe é considerado a primeira dança urbana brasileira (Severiano, 2008). Bem mais importante como dança do que música, surgiu na década de 1870 como uma adaptação dos músicos populares na forma de tocar outros gêneros conhecidos na época. A saber, visando provocar os passos lúbricos dos dançarinos, os músicos, com seu jeito “abrasileirado” de executar os instrumentos, submetiam os tangos, polcas, lundus e habaneras a uma intensa sincopação, concebendo desse modo, na nova forma de tocar, o gênero musical. Tinhorão (2010) destaca que o termo maxixe era ignorado pelos compositores por ser proveniente de uma gíria que significava ordinário, chifrim, desprezível. A etimologia da palavra – habitação modesta, sem ordem – realça o preconceito, que é confirmado por o gênero ter sua origem e moradia nas populações negras da Cidade Nova e cabarés do baixo meretrício carioca.

inspiração em algum retrato destes, só ocorria ao compositor as melodias e ritmo saltitantes da polca. Segundo Wisnik,

Encarna a distância, mas também a ligação secreta entre a música de concerto e a música ligeira, via africanidade recalcada, através de um “piano requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Fausto suburbano, manda as polcas para o inferno, na tentativa de escapar ao sucesso desviante das ruas. A ironia machadiana arremata: ‘mas as polcas não quiseram ir tão fundo’” (Wisnik, 2004, p. 24 *apud* Napolitano, 2007, p. 12).

Concebe-se, desse modo, que o cultivo de uma tradição serviu para alicerçar e construir um determinado tipo de canção intitulada música popular brasileira. Sendo assim, se instituiu como cânone no cancioneiro brasileiro onde, quando convém, o elemento popular dá sentido ao nacional e o nacional educa o popular (Napolitano, 2007). Vigora, portanto, uma questão de consciência e inconsciência. Não à toa a canção *Como nossos pais*, do compositor Belchior em sua letra diz que “não quero lhe falar meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos”. Araújo (2013) lembra que nas capas dos LPs de música popular brasileira da época vinha escrito “disco é cultura”. Intui-se daí a existência de uma tentativa de conscientização ou mesmo “educação”.

Quando se conceitua o movimento Tropicália, fala-se em um movimento que buscou pensar o Brasil. Em cada coluna – gênero - que foi fundamentada a música popular brasileira tal como é conhecida, a saber o samba, a bossa-nova e a MPB, também cabe refletir de forma mais profunda, quem estava “pensando” ou não o Brasil. Pontua-se, a exemplo, o gênero bossa-nova, que teve a participação significativa, a convite de João Gilberto, da cantora Alaíde Costa³⁰. Em entrevista datada de 08/12/2020, à coluna Cultura do jornal O Globo, a cantora destaca que “quando a bossa-nova estourou fizeram de conta que eu não existia”. Acrescenta ainda sua surpresa ao saber do preconceito velado e do apelido “ameixa”, de cunho racista, em referência à sua tez, que os companheiros bossanovistas lhe deram pelas costas. Talvez esse outro Brasil de Alaíde Costa, o Brasil real, não se encaixasse bem na proposta da bossa nova, de um Brasil mais bem consumido pela classe média, em sua maioria branco e patriarcal, identificado com o projeto

³⁰ Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide (1935 -).

arquitetado por Juscelino Kubitschek³¹. Também no ano de 2020, Alaíde Costa foi destaque em outra entrevista, essa para o jornal *The New York Times*. Nela a cantora cita o compositor, pianista e cantor Johnny Alf (1929 – 2010), nome artístico de Alfredo José da Silva que, com a gravação da canção *Rapaz de Bem*, nos anos 1950, foi um dos precursores da bossa nova. Ocorre que Johnny Alf também era negro. Mesmo com um legado de mais de oitenta canções e com sua música atraindo, naqueles anos 1950, os ouvidos mais vanguardistas dos pianistas do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, Johnny Alf não é conhecido como um dos pioneiros da bossa nova e tão pouco é citado quando se trata do gênero. Alaíde Costa conta na entrevista que era a cantora predileta do compositor. Fala ainda que a situação do racismo na bossa nova era bastante velada, ao ponto de os negros nem perceberem a discriminação que sofriam. Pode-se ainda comentar como curiosidade que, além do citado, a bossa nova também se estreitou em convivência com os cantores do estilo denominado brega. Pouco é sabido que a canção *Uma vida só* ou *Pare de tomar a pílula*, do cantor Odair José (1941 -)³², foi composta depois de um dia do artista passado no Castelo da Lagoa, bar da Zona Sul carioca, em companhia de Tom Jobim³³ (Araújo, 2013). À mesa estavam Antônio Carlos Jobim, “de bermuda branca, camisa branca, chapéu branco e chinelo branco”, Chico Recarey, o anfitrião do bar, Odair José e o ator Cláudio Cavalcanti, um astro da novela *Cavalo de aço*, sucesso na época (Araújo, 2013, p. 61). Odair descreve que

Entre um uísque e outro, Tom discorreu longamente sobre as queimadas, os cortes de madeiras (andirobas, jequitibás), a poluição dos rios e o extermínio dos pássaros e animais (uacaris, jaguatiricas, matitaperês); enfim, falou da vida que já não há (Araújo, 2013, p. 61).

Saindo do bar, a conversa desenvolvida na mesa deu novo ímpeto à ideia de compor uma canção que falasse da pílula anticoncepcional, sugestão de Carlos Guarani, diretor artístico da Rádio Globo na época.

O mesmo Brasil também confrontou o outro Brasil no programa de rádio de Ary Barroso, quando da primeira apresentação da cantora Elza Soares³⁴, em 1943. Segundo relato da cantora ao programa *Matador de Passarinhos*, do Canal Brasil, apresentado por

³¹ Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902 – 1976).

³² Nome artístico de Odair José Araújo.

³³ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927 – 1994).

³⁴ Elza Gomes da Conceição (1930 – 2022)

Rogério Skylab, após gargalhadas generalizadas do auditório, o compositor e apresentador Ary Barroso (1903 – 1964) quis saber qual era o seu “planeta” de origem, ao que Elza Soares respondeu que era o “planeta fome”.

Nessa percepção são identificadas no cenário musical brasileiro duas canções ou tipos de canções que se contrapõem e representam os dois *Brasis*; uma canção à margem, subterrânea, e outra oficial, hegemônica³⁵. Concorde-se mais uma vez com o que diz Pollak sobre memórias. Interessante é saber que

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (Pollak, 1989, p.4).

O aspecto de oralidade que representa o caráter da canção popular vem reafirmar o que se diz. Sendo a canção uma prática oral, reproduzida comumente de forma oral, repetida nos bares, concertos e ambientes familiares e informais, facilmente guardada na memória³⁶, questiona-se o porquê da não escuta e estudo dessa canção à margem, reconhecida neste trabalho como uma canção que se apresenta de forma menos evidente no cenário cultural.

Ao considerar o cenário musical brasileiro da época da Tropicália – anos finais da década de 1960/início de 1970 -, cabe lembrar que além dos tropicalistas, cantores outros como Chico Buarque (1944 -), Geraldo Vandré (1935 -), Elis Regina (1945 – 1982), Edu Lobo (1943 -), também eram consolidados como autênticos intérpretes e compositores da música popular brasileira. Convém apontar que de forma simultânea outros cantores eram ouvidos pela maioria dos brasileiros. É preciso deslocar ao local de *canto-fala* desse outro Brasil, além das instituições. Os discos e rádios de porteiros, empregadas domésticas, motoristas e outros trabalhadores da época tocavam mesmo era Paulo Sérgio (1944 - 1980), Waldik Soriano (1933 -2008), Odair José, Nelson Ned (1947 – 2014), Agnaldo

³⁵ Utiliza-se a princípio esses termos “oficial” e “hegemônico” com fins de concordar com Pollak (1989), quando faz referência às memórias subterrâneas que integram as culturas minoritárias. No entanto, no decorrer desta tese a tradição não representante das culturas minoritárias, assim como a canção que não se encontra à margem do cenário cultural e *mainstream*, quando trazidas terão em destaque a sua presença marcante no cenário na qual se encontram.

³⁶ Afinal, não é comum notar pessoas lendo a letra de uma canção ao cantá-la ou mesmo escrevendo a letra com fins de registro na memória.

Timóteo (1936 – 2021), Lindomar Castilho (1940 -), Claudia Barroso (1932 – 2015), Benito di Paula (1941 -), Dom & Ravel³⁷, e demais artistas, retratados pelos representantes do Brasil oficial, neste trabalho entendido como o Brasil melhor consumido pela classe média, como “bregas³⁸” ou “cafonas”. Como já dito, vivia-se no país um contexto político de ditadura civil-militar e a canção popular brasileira tal como foi concebida era reconhecida pelo seu engajamento de oposição ao regime militar. Mas como observou Nelson Rodrigues, na Passeata dos Cem Mil não estava presente

um único e escasso preto. E nem operário, nem favelado, e nem torcedor do Flamengo, e nem barnabé, e nem pé-rapado, nem cabeça-de-bagre. Ali, estavam os filhos da grande burguesia, os pais da grande burguesia, as mães da grande burguesia. Portanto, as elites (Rodrigues *apud* Araújo, 2013, p.37).

Uma escuta atenta da época demonstra que as canções que representavam o público majoritário, de certo modo também denunciavam o autoritarismo, a segregação social, entre outros temas. Muito se discute o final da década de 1960 e início da década de 1970 na música popular brasileira, mas pouco se fala dos cantores com maior vendagem de discos, mais ouvidos, representantes, como diz Aldir Blanc (1946 – 2020), de um *Brasil que nunca foi ao Brasil*. Sabe-se com Araújo (2013), que o período brasileiro do regime militar, marcado por forte repressão, coincide com o da expansão da indústria fonográfica. Segundo o autor, foi entre 1970 e 1976 que a indústria do disco cresceu em faturamento no Brasil 1.375%. A venda de LPs e compactos na época passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades, e o consumo de toca-discos aumentou, entre 1967 e 1980, em 813%. Dessa forma, através de sambas, boleros e baladas, a música popular brasileira foi sendo firmada como canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira, em sua maioria vivendo em precárias condições, sem escola, saúde e informação, distando assim de uma outra camada, de classe média em sua maioria branca, residente dos grandes centros urbano-industriais. Em tempo pode-se citar o economista Edmar Bacha que, à época, criou o termo *Belíndia*, ao se referir aos dois *Brasis* coexistentes: um atrelado à Bélgica, “país enérgico e progressista, mas meio

³⁷ Dupla formada pelos irmãos Eustáquio Gomes de Farias, o Dom (1944 – 2000) e Eduardo Gomes de Farias, Ravel (1947 – 2011).

³⁸ É curioso saber que em 01 de julho de 2021, conforme reportagem da Folha de Pernambuco, foi sancionada a lei que reconhece o *brega* como patrimônio imaterial do Recife.

perturbado racialmente” e outro à Índia, “a vasta Índia de todas as grandezas e todos os horrores” (Callado, 1994).

Coincidência em relação aos termos à parte, duas interpretações da canção *Índia*, ocorridas no ano de 1973, servem para elucidar o que foi dito até aqui. A preferência por essa canção como exemplo, composição de José Asunción Flores (1904-1972) e Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), em sua versão para o português de José Fortuna (1923 – 1983), tem a ver primeiramente com sua relação de proximidade com a Tropicália³⁹ e, por se tratar de uma canção paraguaia é significativo considerá-la junto ao cenário musical brasileiro, tendo em vista que as práticas culturais latino-americanas se assemelham em vários aspectos, isso devido aos processos semelhantes de colonização e escravização.

A propósito, as duas interpretações da canção *Índia* apresentadas são a da cantora Gal Costa⁴⁰, gravada no disco *Índia* (gravadora Philips/Phonogram), e a do cantor Paulo Sérgio⁴¹, registrada no disco *Paulo Sérgio Vol. 7* (gravadora Beverly). É sabido que a versão que fez sucesso, foi mais ouvida e consumida pela maioria do povo brasileiro no início da década de 1970 foi a do cantor Paulo Sérgio e não a da tropicalista Gal Costa. Até mesmo o humorista Chacrinha, nome artístico de José Abelardo Barbosa de Medeiros (1917 – 1988), em sua coluna no jornal *A Notícia*, no ano de 1973, constatava o fato ao escrever que Paulo Sérgio, com *Índia*, dominava “as paradas de todo o Brasil” (Chacrinha, 1973 *apud* Araújo, 2013, p. 184). Mas em pesquisa recente, buscando novas referências, constatou-se que quase nada se fala da interpretação do cantor Paulo Sérgio. Em artigo recente para a coluna *Pop & Arte* do jornal *O Globo*, intitulado “Mariene de Castro dilui paixão sensual de *Índia* em gravação sem luminosidade”, o jornalista Mauro Ferreira descreve várias interpretações da canção como as de Cascatinha & Inhana, Francisco dos Santos, Ana Eufrosina da Silva, Gal Costa, Mariene de Castro e Tim Bernardes. Da interpretação de Gal Costa, ocorrida em 1973, o jornalista a denomina como “antológica gravação de sete minutos” e ainda acrescenta outra versão da canção *Índia* registrada por Gal Costa no ano de 1979 (disco *Gal Tropical*).

A versão de Paulo Sérgio, remontando ao gênero *iê-iê-iê*, tem uma estrofe cantada em espanhol por um grupo de vozes. Soa natural a interpretação e o diálogo com o idioma, não transparecendo um apelo exótico. Possivelmente a tradição latino-americana – gênero

³⁹ Além de estar situada próxima ao período no qual ocorreu o movimento (ano 1973), uma das versões apresentadas é da tropicalista Gal Costa.

⁴⁰ Gal Maria da Graça Penna Burgos Costa (1945 – 2022).

⁴¹ Paulo Sérgio de Macedo (1944 – 1980).

guarânia - fosse de maior assimilação do grande público brasileiro, estando intrínseca à trama cultural brasileira e não causasse estranheza aos ouvidos. Mesmo sendo pouco conhecido até a presente data, o cantor Paulo Sérgio despontou no mercado musical em 1968 com o seu primeiro LP, e alcançou rapidamente naquele ano a marca de 300 mil cópias vendidas (Araújo, 2013). Para grande parte da opinião de artistas e público, o cantor até rivalizava com Roberto Carlos⁴².

A gravação de Gal Costa apresenta em sua sonoridade um caráter de diversidade que vai ao encontro da proposta estilística da canção da Tropicália. Sobre essa versão Araújo (2013) diz:

Com a participação de músicos como Dominginhos e Toninho Horta, direção musical de Gilberto Gil e arranjo do maestro Rogério Duprat, a gravação de Gal mereceu toda a pompa que uma gravadora multinacional oferece aos seus artistas de maior prestígio. Para as fotos do luxuoso álbum de capa dupla foi convidado o badalado fotógrafo Antônio Guerreiro, que realizou um trabalho ousado para a época: na capa o close de uma minúscula tanga vermelha cobrindo a parte baixa de um belo corpo feminino – o da própria Gal Costa, vestida de índia, e em mais duas poses na contracapa, com suas coxas, umbigo e seios à mostra num cenário tropical (Araújo, 2013, p. 183).

⁴² Nome artístico de Roberto Carlos Braga (1941 -).



Figura 1: Capa do disco Índia, de Gal Costa (gravadora Philips/Phonogram).

Fonte: Google Imagens.



Figura 2: capa do disco Paulo Sérgio Vol. 7, de Paulo Sérgio (gravadora Beverly). Fonte: Google Imagens.

Em artigo do jornalista Carlos Leal para a coluna Ilustríssima do jornal Folha de São Paulo, no qual o disco e espetáculo Fa-Tal/Gal a Todo Vapor é retratado, há um trecho no qual Caetano Veloso diz que “a virada tropicalista se provou necessária para nós desde 1966, Gil e eu lideramos – e Gal provou, em 68, que podia ir de João Gilberto a Janis Joplin em ‘Divino Maravilhoso’ e, mais longe ainda, no ‘fa-Tal’ do começo dos 70” (Veloso, *apud* Leal, 2021).

Tendo em vista apresentar na tese os pontos de interseção do movimento Tropicália ou Tropicalismo com a Música Popular Brasileira ou MPB, cabe pontuar que, mesmo tendo sido encenado de forma simbólica o enterro do movimento Tropicália, conforme narra Caetano Veloso em seu livro Verdade Tropical, o movimento é lembrado

como ainda existente naquele ano. Melhor, ainda persiste sua proposta pois, no dia 02 de junho de 2021, Caetano Veloso publicou em sua rede social Instagram o seguinte comentário: “tenho sentido uma coisa muito forte quando toco ‘Tropicália’. É como se a música falasse sobre o que está acontecendo, sobre o Brasil como ele realmente é”. Percebe-se assim uma constante reafirmação da proposta tropicalista, até no ato de rememorar períodos políticos de exceção, o que implica em estabelecer diálogo com a MPB, que buscava à época da Tropicália, também pensar o Brasil pela canção popular.

Ao se referir à MMPB – Moderna Música Popular Brasileira -, termo pelo qual a MPB era denominada à época da Tropicália, Galvão (1976), no calor do momento, precisamente no ano de 1968⁴³, escreve sobre um projeto de canção com duas faces. Para a autora, havia uma proposta nova dentro de uma tradição, de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata. Dessa forma, a proposta dessa canção oficial

No plano musical, implica numa volta 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.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (Galvão, 1976, p. 93).

Acrescenta-se aqui que o título deste capítulo, *Narciso em férias*, é homônimo ao documentário no qual Caetano Veloso relata, de forma detalhada, sua prisão ocorrida no ano de 1968, seus dias de cárcere e exílio. Lançado em 07 de dezembro de 2020, com direção de Renato Terra e Ricardo Calil, e produção de Paula Lavigne, esposa do compositor, o documentário, além de biográfico, busca ser um espelho do Brasil dos anos finais da década de 1960 e dos anos iniciais da década de 1970.

Entende-se assim, que a canção popular brasileira tal como é conhecida, está alicerçada em uma tradição, sendo esta por vezes o fundamento de um processo de conscientização. Nisso se percebe a proposta da Música Popular Brasileira ou MPB, que se caracteriza por uma “intencionalidade informativa e participante” (Galvão, 1976, p. 94). Ao buscar “pensar o Brasil”, firma-se em compromisso com a realidade cotidiana e presente. Um compromisso que “leva-a a adotar a desmitificação militante, derrubando

⁴³ Artigo disponibilizado na coletânea Saco de Gatos: Ensaios Críticos, da autora, publicado no ano de 1976.

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).

Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas); ou o próprio objeto da narração é colocado diretamente ao ouvinte, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpõe a dor do narrador ante o objeto narrado. (...) As canções da MMPB são de muita boa qualidade, tendo em decorrência, maior força de convicção e mensagens mais sutis. Estamos longe, aqui, tanto da grosseria e titilação do ié-ié-ié nacional, como do escapismo óbvio da produção intimista. E, ao nível do óbvio, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos delas (Galvão, 1976, p.94).

Extensa é a citação, mas necessária, sabendo que Walnice Nogueira Galvão escreveu o artigo da citação – MMPB: UMA ANÁLISE IDEOLÓGICA – no fervor da época, em 1968. Curioso no artigo é quando a autora diz que essa canção é mais “sofisticada e de melhor qualidade”, “incomoda um pouco, não serve para buates e situações análogas”, e mais, que seu público tem o gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus pares, intelectuais, artistas, publicitários, jornalistas e outros. É um público, segundo a autora, que tem preocupação social, econômica e política, e que responde bem a alusões à injustiça e à igualdade social. Um público, bem sabido, de classe média. E é esse público, conforme lembra Araújo (2013), que identifica a “tradição” e a “modernidade” ou processos de modernização na música popular ao seu gosto. E se não consegue encontrá-los, chama de brega o artista que não se enquadrou na “tradição” ou na “modernidade” (Araújo, 2013, p. 352).

E por falar em consciência e inconsciência na música popular brasileira, que é a proposta deste capítulo, há de se discorrer nos próximos tópicos sobre a construção pela tradição, convenções, debates e ideologias, dos gêneros citados como colunas que alicerçaram a Música Popular Brasileira, a saber, o samba, a bossa-nova e a MPB. Frisasse que o reconhecimento do outro tipo de canção brasileira, por vezes esquecida, acrescenta e traz consistência à pesquisa. Como exemplo, ao se falar do bolero nas canções brasileiras, artistas como Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e

Claudia Barroso, mais que os cantores do samba-canção, eram seus verdadeiros intérpretes.

Ao se atentar para a construção de uma tradição ou cânone na música popular brasileira, que se institucionalizou como MPB, é preciso trazer ao texto uma consideração que faz Chico Buarque, quando diz que a canção é um fenômeno do século XX. Nesse sentido que o artista propõe, de considerar a erosão de uma tradição, chama a atenção o caráter estilístico da canção tropicalista. Sua pluralidade intencional, promotora do diálogo entre os diferentes - gêneros, estilos -, reconhecendo-os tal como são em seus contextos, sem hierarquizá-los nem dicotomizá-los, revela um processo contrário àquele que formatou a canção popular brasileira. Ao narrar o processo de composição de *Paisagem útil*, Caetano Veloso diz:

Paisagem útil foi composta basicamente em ritmo de marcha-rancho (um tipo de marcha de Carnaval arrastado e solene que era a base de suntuosos desfiles – os “ranchos” – num tempo em que as escolas de samba ainda eram blocos modestos e desorganizados) com uma melodia que mais parecia uma colcha de retalhos de frases musicais da tradição sentimental brasileira (quando um ano depois vim a gravar esta canção imitei os estilos vocais de conhecidos cantores de serestas), e uma letra que era a descrição, em imagens fortemente visuais, do parque do Aterro do Flamengo (...), destacando o efeito de quase ficção científica dos seus traços modernistas, mas sem perder de vista a atmosfera urbana dos veículos em velocidade e dos habitantes atarefados, culminando com a visão (de fato documental) de um anúncio luminoso da Esso (Veloso, 2008, p. 112-113).

Napolitano (2007) retoma o descrito por Caetano ressaltando que

O procedimento básico era fazer com que elementos estéticos filtrados de diversas tradições culturais, no sentido amplo da palavra – modernismo, canções românticas do rádio, ideologia nacionalista, bossa nova etc.-, convergissem numa obra provocativa, **na qual estes “retalhos” de citações apareciam de forma aparentemente desordenada, na medida em que eram colocados em série, e não em hierarquia estável e organizada, como nas canções de MPB** (Napolitano, 2007, p. 132, grifo meu).

O autor citado pontua que a proposta da canção tropicalista era a de rescindir com uma pretensa coerência interna de um discurso nacional-popular. Mesmo reconhecida como representante da canção canonizada como Música Popular Brasileira, a proposta da

canção tropicalista diferia em parte daquilo que vinha sendo institucionalizado, ou seja, a Tropicália buscava desnudar o discurso nacional-popular como um elemento ideológico e estético, entre outros. A saber:

Na visão de Caetano e outros críticos, ao ser submetida ao mercado esta cultura política deixava de funcionar como uma ideologia emancipadora para se transformar numa ideologia conservadora que, ao ser consumida, ajudava a mascarar as contradições internas das categorias tomadas como absolutas: a “nação” e o “povo”, para ele categorias cerceadoras da liberdade de criação e mistificadoras da crítica cultural (Napolitano, 2007, p. 132).

Com essas considerações convém apresentar o entendimento desenvolvido na pesquisa sobre o que se denomina “tradição”. Lopes (2016), em busca de conceituar o termo, diz que a palavra “tradição” é dona de uma condição polissêmica consideravelmente ampla e intrigante. O autor afirma que sua utilização, de uma forma geral, cumpre uma função sintática de partícula que define o passado. No entanto, diante de uma pesquisa sobre a palavra, com vários autores consultados, Lopes (2016) considerou que não há uma definição clara sobre o que é “tradição”. Mesmo assim,

Há uma definição implícita de tradição que gostaríamos de ressaltar em todos os usos e que nunca aparece em lugar nenhum claramente formulada: a tradição para os autores estaria ligada a uma ideia de algum traço cultural que teve origem no passado e que é repassado à frente de maneira não-reflexiva, por meio de uma reprodução *ipsis litteris*. Observa-se que há uma contradição quando se aplica o conceito de tradição para um grupo intelectual, por exemplo, visto que, aparentemente, este não compartilharia ideias não refletidas. Neste sentido em específico, a tradição aparece no sentido de acúmulo de conhecimentos (Lopes, 2016, p. 2019).

Dessa forma, alguns pontos foram estabelecidos na pesquisa para a conceitualização de “tradição”. Primeiro, a tradição como reafirmação do passado vem contrapor ao que se denomina modernidade ou processos de modernização. Essa tradição, que representa uma “memória subterrânea”, à margem, e estabelece relação com as minorias ou excluídos, foi denominada na pesquisa de “tradição ancestral”. Convém ressaltar que a tradição ancestral, quando apropriada por setores da classe média e elite,

é firmada como uma tradição predominante, mais presente no cenário cultural, o que faz com que se torne um símbolo nacional. Assim, o samba, antes uma manifestação coletiva e à margem, tornou-se um gênero representante da musicalidade brasileira.

A importância que se dá à tradição, nesta pesquisa concebida em duas tradições – “tradição ancestral”, à margem e tradição mais presente na trama cultural brasileira, que veio a se institucionalizar como MPB -, vem do fato do movimento Tropicália trazer para a canção tropicalista uma proposta de diálogo entre essas tradições. Dentre outras peculiaridades estilísticas, a canção tropicalista apresentou um caráter iconoclasta, que veio criticar a busca por estabelecer uma ou outra tradição no cenário musical da época. Um elemento estilístico da canção tropicalista, que não deixa de fazer menção à tradição, pode ser citado, que é a paródia. Segundo Napolitano (2007),

A paródia deveria ser a figura dominante na obra, calcada, paradoxalmente, num sentimento difuso de nostalgia. Em outras palavras, a paródia era uma forma de incorporar materiais culturais das “tradições nacionais-populares” (o plural é proposital) num duplo sentido: a) como percepção de que estes materiais eram cada vez mais diluídos na modernização industrial e urbana, cuja dinâmica era dada mais no plano internacional do que no plano nacional; b) como portadora de uma nostalgia da identidade nacional perdida, ou talvez nunca encontrada. Esse paradoxo, oscilando entre o humor e a melancolia, podia ser visto como o combustível da crítica tropicalista contra as figuras de linguagem centrais da cultura engajada da esquerda nacionalista: a mimese e a hipérbole (Napolitano, 2007, p. 132-133).

Assim, considerando que o movimento Tropicália teve como proposta, entre outras, estabelecer o diálogo entre as tradições presentes na trama cultural brasileira, cabe nesse primeiro momento apresentar o gênero samba como representante de uma tradição.

Para qualquer conhecedor da cultura brasileira, uma resposta é certa quando se tem a pergunta: qual é o gênero musical que representa o Brasil? Sabendo que o leitor deste trabalho já a respondeu, vamos a ele: o samba!

1.1 – *Desde que samba é samba, é assim!* O início da tradição musical popular brasileira

O samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor, o grande poder transformador
Caetano Veloso

A canção *Samba a dois*, do compositor e cantor Marcelo Camelo (1978 -), lançada pela banda Los Hermanos no ano de 2003 como primeira faixa do disco *Ventura*, traz em seus primeiros versos um questionamento relacionado ao gênero em questão. Após a parte introdutória de guitarra, que se complementa nos compassos seguintes com baixo, bateria e efeitos de sintetizador, ecoa a voz do cantor, que pergunta: “quem se atreve a me dizer, do que é feito o samba, quem se atreve a me dizer?” (Camelo, 2003). E saber que já tendo passado mais de um século do registro do primeiro samba, a questão ainda perdura! Ainda que talvez o compositor Marcelo Camelo esteja discorrendo sobre o amor, como se percebe nos versos seguintes, há de se considerar e atentar para o sentido dos versos iniciais apontados.

A propósito, a primeira canção popular registrada com a indicação do gênero samba, neste caso precisamente sendo denominada no registro “samba carnavalesco”, foi *Pelo telefone*, composição de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga (1890-1974) e Mauro de Almeida, conhecido também no meio artístico pelo apelido O Peru dos Pés Frios (1882-1956). O requerimento do registro da canção na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Seção de Direitos Autorais, data de 06 de novembro de 1916, sendo o registro concedido em 20 de novembro daquele ano, e o manuscrito da partitura (figura 3) definitivamente registrado no dia 27 (Tinhorão, 2010). Posteriormente ao registro, em data próxima, foram realizadas três gravações pela gravadora Casa Edison, sendo duas apenas instrumentais (Banda Odeon e Banda do Primeiro Batalhão da Polícia da Bahia). A gravação de enorme repercussão, que foi sucesso no carnaval brasileiro de 1917, teve como intérprete Manuel Pedro dos Santos (1870-1944), o Baiano, sendo a voz do cantor acompanhada na gravação por cavaquinho e violão. Mesmo tendo sido registrada por Donga, a autoria da canção é repleta de controvérsias. Sabe-se com Rosa (2014) que “foi na casa de Tia Ciata (...), cujo nome era Hilária Batista de Almeida, que, durante uma

noitada musical, os participantes criaram, de forma coletiva, o samba *Pelo telefone*⁴⁴ (Rosa, 2014, p. 136). O autor ainda conta que

Entre os *habitués* dessas reuniões de samba na casa da Tia Ciata, estavam Caninha, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Buci Moreira. (...) Logo os outros autores reivindicaram a autoria e, assim, estava instaurada uma das maiores polêmicas da História da Música Brasileira (Rosa, 2014, p. 136).



Figura 3: Capa de partitura de Donga. Fonte: Google Imagens.

⁴⁴ Sendo o gênero samba “fruto da polca temperada pelo lundu e o maxixe”, é pontual destacar a influência feminina nesses gêneros originários. A propósito, o maxixe foi criado com as populações negras da cidade Nova, mas consagrou-se nos cabarés do baixo meretrício carioca (Napolitano, 2007). Alguns relatos da segunda metade do século XVII e século XVIII, fazendo menção ao ritmo e coreografia das primeiras danças urbanas, em sua maioria dão atenção à performance feminina. Podem ser citados, como exemplos, um relato do poeta Gregório de Matos (“ao som de uma guitarrilha, que tocava um colomim, vi bailar na Água Brusca, as mulatas do Brasil: Que bem bailam as Mulatas, que bem bailam o Paturi!”), e uma descrição do poeta Antônio Gonzaga (“a ligeira mulata em trajes de homem, dança o quente lundum e o vil batuque (...), moça que levanta a saia/e voando na ponta dos dedinhos,/pega no machacaz de quem mais gosta,/ a lasciva umbigada, abrindo os braços”) (Tinhorão, 2010, p.77).

Já sabendo do fato, cabe a vez interpretá-lo em outros aspectos. Primeiramente pode se considerar que o registro da canção serviu para ampliar a consciência dos compositores quanto ao seu exercício, assim como assegurou que uma atividade antes amadora e/ou recreativa se profissionalizasse e fosse aproveitada em sua forma mais comercial. Naves (2010), observando que os anos iniciais do século XX foram marcados pela transitoriedade entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, cita o samba *Pelo telefone* como delimitador dos processos de modernização. Para a autora, a canção passou a ter uma marca – Donga – e ser um objeto de valor.

Um olhar atento no cenário do surgimento da canção e no qual, como prática musical, ela era comumente reproduzida, revela algo maior. Quando se escuta Caetano Veloso cantar os versos da canção de sua autoria, *Desde que o samba é samba*, fica imagético à canção o retrato da casa da Tia Ciata daquele início do século XX. As casas das “tias”, como eram reconhecidas e tratadas as mulheres baianas negras que se destacavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro, eram “os locais mais seguros para as reuniões da gente das comunidades mais pobres (...) e funcionavam até inícios da década de 1920 como verdadeiros centros de diversão popular” (Tinhorão, 2010, p. 292). A canção de Caetano diz que

A tristeza é senhora

Desde que o samba é samba é assim

A lágrima clara sobre a pele escura

A noite, a chuva que cai lá fora

Solidão apavora

Tudo demorando em ser tão ruim

Mas alguma coisa acontece

No quando agora em mim

Cantando eu mando a tristeza embora

O samba ainda vai nascer

O samba ainda não chegou

O samba não vai morrer

Veja o dia ainda não raiou

O samba é o pai do prazer

O samba é o filho da dor

O grande poder transformador (Velooso, 1993, grifo meu)

Assim, foi na casa da Tia Ciata, um casarão burguês construído ao tempo do II Império no século XIX, situado à Rua Visconde de Itaúna, número 17, vizinho da Praça Onze de Junho, Rio de Janeiro, capital da República, centro político, econômico e cultural do país, que se visualiza a dor e o prazer dos que ali frequentavam. Conseguindo melhores proventos que os companheiros com a venda de doces e algumas comedorias feitas na hora, as tias, além de acolher os menos favorecidos – recém-chegados, órfãos das vizinhanças, entre outros -, e apaziguar suas dores, eram as promotoras de festas em suas casas. O tratamento de “tia”, segundo Tinhorão (2010),

Constituía uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro (Tinhorão, 2010, p. 292).

Uma pequena África⁴⁵ é então estabelecida naquele território brasileiro da capital federal, considerando, além do citado, que as várias camadas sociais representantes da comunidade negra do Rio de Janeiro compunham o cenário habitual das casas. Artesãos, pequenos funcionários públicos, militares de baixa patente, boêmios, repórteres de jornais, entre outros profissionais, eram presença marcante em seus amplos cômodos. João da Baiana, frequentador assíduo da casa da Tia Ciata, em entrevista concedida à revista *Veja*, realizada pelo pesquisador José Ramos Tinhorão em 28 de julho de 1971, retrata a arquitetura da casa e a relaciona às camadas sociais que ali se faziam presentes. O sambista conta que

⁴⁵ Denomina-se assim esse espaço geográfico por ser um dos maiores redutos da população negra do Rio de Janeiro no início do século XX. Entende-se, todavia, que aquele território era um novo lugar formatado a partir das experiências vivenciadas pelos negros escravizados que foram “libertos”. Cabe também lembrar que o Rio de Janeiro possuía, desde o século XVIII, uma das maiores populações negras do país. Tal como a cidade de Salvador, sua condição de porto e de entreposto de africanos transformara a cidade em centro de distribuição de mão de obra escrava (Tinhorão, 2010).

Os africanos alugava aquelas casas com três, quatro ou cinco quartos, duas e três salas. Aí, durante as festa, os velho ficavam reunidos na sala da frente cantando partido alto, e as mulhé dançava o miudinho, que era só tremendo as cadera. Os novos ficavam nos quartos cantando samba corrido. E no quintal ajuntava o pessoal que gostava de batucada (Baiana, 1971 *apud* Tinhorão, 2010, p. 294).

A pequena África representada por aquele espaço é mais uma vez validada ao ser retratada pelo compositor. São várias as expressões musicais, mas sempre remetendo ao samba, à tradição africana (partido alto, miudinho, samba corrido, batucada). Por sua vez, é pontual observar que as “tias” e suas famílias eram oriundas da Bahia, estado reconhecido como a maior fonte de afro-brasilidade. A cidade de Salvador, até os dias atuais, é considerada a cidade mais negra fora do continente africano; a “capital da negritude” (Silva, 2021). Pode-se acrescentar ainda, com Velloso (1990), que a casa da Tia Ciata, tal como as casas de outras “tias”, é um exemplo de resistência cultural. A autora relaciona a ideia de território à questão de identidade. Para ela, a territorialização revela como o homem entra em ação com o seu meio e nele imprime as suas marcas. “Somos feitos de espaço”, diz a autora (Velloso, 1990, p. 207). As casas das tias, portanto, estabeleciam a sua diferença em relação aos outros espaços da capital federal. Afinal, naquele início do século XX, o Rio de Janeiro vivenciaria em suas estruturas urbanas o período conhecido como *Belle Époque*. Inspirado na reforma feita em Paris no século XIX, entre 1853 e 1870, o prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) estabeleceu uma série de medidas visando “modernizar” a cidade. Sendo um engenheiro por formação acadêmica, a reforma urbanística preponderou na proposta de Pereira Passos, e com ela, as ruas foram ampliadas, praças construídas e cortiços demolidos. É bom lembrar a tentativa contumaz de esquecimento, de apagamento, de silenciamento, dos negros e da questão escravocrata, tão pertinente à nação. Ainda mais, é correto afirmar que os negros no Brasil sempre foram invisíveis. Quando o Estado brasileiro, na pessoa do monarca D. Pedro II, após a delimitação do território, foi organizar a nação, pensou-a “branca, ocidental e cristalina”⁴⁶ (Nazareno, 2008, p. 177). Após mais ou menos trezentos e cinquenta anos de escravidão, caberiam no processo de branqueamento da sociedade os indígenas, mas não os negros! “Em realidade, los negros no fueron olvidados, pues para

⁴⁶ O autor citado comenta que D. Pedro II, com o objetivo de conferir uma ideia de nação, criou os Institutos Históricos e Geográficos do Brasil em cada uma das regiões do país. Dessa forma, as regiões teriam condições de oferecer informações sobre os seus diversos aspectos de vida (Nazareno, 2008).

olvidarse hay que pensarlo primero; los negros fueron borrados de la historia como si jamás hubieran existido. La esclavitud fuera una mácula que tendría que ser quitada de la historia de Brasil” (Nazareno, 2008, p. 177).

Pereira Passos tinha por objetivo tornar o Rio de Janeiro uma “Europa Possível”. Contrapunha ao seu projeto uma cidade de base escravista. Sabe-se que em meados do século XIX, a população escrava chegava a representar mais da metade da população do Rio de Janeiro (Dias, 1985 *apud* Velloso, 1990). E é certo que os cortiços demolidos não seriam residências da elite. Em tal perspectiva, diante dos números de negros, pode-se falar que em uma pequena África – casas das tias - ou Pequena África (Moura, 1995) - trechos, bairros e territórios habitados pelos negros baianos da capital da República na época -, a insurgência cultural se fazia. Existiria o samba tal como hoje é firmado e reconhecido como gênero, sem as casas das “tias”? Sem a pequena ou Pequena África? Sem os negros baianos? O que se denomina tradição ancestral não seria aquilo que tentou-se apagar a qualquer custo, esquecer, mas, como resistência sobreviveu e passou assim a ser denominado? Um outro nome a não ser “tradição ancestral” caberia, questiona-se? Pois, cabe novamente lembrar com Araújo (2013), que no cenário cultural da época da Tropicália era o público de classe média e elite quem identificava os artistas ou produção musical, nomeando-os e relacionando-os à tradição ou modernidade.

Catherine Walsh (2017), de forma sensível e metafórica, contrapondo outros modos de pensar e atuar ao dominante, reconhece que é nas rachaduras do chão e em seus arredores que nascem, crescem e moram as pequenas esperanças. Desses locais outros, periféricos, rebeldes, desafiadores, não convencionais, que não deviam existir, que insistem em desafiar o **concreto**, surge a vida, que neles passa a habitar e de lá a se posicionar politicamente, eticamente, epistemicamente e estrategicamente. “En las fisuras de abajo (...), se construyen y caminan formas de estar-hacer-ser-sentir-pensar-saber-vivir muy otras”, diz Walsh (Walsh, 2017, p. 31). Desse modo primeiro, o samba como tradição brasileira e gênero é refletido neste trabalho: uma insurgência! O local do qual brotou, ou pelo menos saiu para ser registrado, era uma rachadura na estrutura arquitetônica e social da capital da República; um ato transgressor, indesejado, que não “devia estar ali”. Velloso (1990) relata que a reforma urbanística de Pereira Passos, em suas modificações radicais, atingiu a zona portuária da capital e suas imediações, trechos ocupados pelos negros baianos. A maioria destes deslocou-se então para a Cidade Nova, ao longo da avenida Presidente Vargas, e transformou os casarões construídos pela burguesia do século XIX em habitações coletivas. A autora conta que foi então nas proximidades das

ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do largo de São Francisco que a “sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria” (Velloso, 1990, p. 210).

Fato curioso é que a “baianada”, como o grupo de negros daquele território se autodenominava, sendo acolhida pelas tias quando de sua chegada da Bahia, constituía uma rede de solidariedade de fortes vínculos, com expressões próprias, que os distinguiam do restante da cidade. Assim, uma “África possível” contradizia e se opunha à “Europa Possível” do prefeito Pereira Passos. A propósito, foi esse grupo que compôs a maior parte dos rebeldes que participaram da Revolta da Vacina (1904). Torna-se importante dizer, como aponta Velloso (1990), que essa união e energia participativa era transposta para a criação das próprias organizações, ranchões, cordões e festas.

Portanto, sabendo que sempre há uma tentativa de silenciamento da questão escravocrata do Brasil, e que o negro foi ignorado na constituição da nação, quando apenas é contado que na data de 27 de novembro de 1916 foi registrado o primeiro samba, e nada mais se diz, percebe-se mais uma vez uma tentativa de esquecimento. É importante conceber o registro de *Pelo telefone* como um ato de resistência; uma forma de ter preservada e guardada aquela memória musical tão vívida, de não a deixar ser apagada e esquecida, de ter em documento o samba que se fazia na casa da Tia Ciata ou mesmo nas casas das “tias”. Conforme os relatos de quem a frequentava, a exemplo o de João da Baiana, percorrido anteriormente, o que se tocava eram “batuques”, “miudinho”, “partido alto”. Mas o manuscrito da partitura foi escrito por um músico popular negro –, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha –, para piano, um instrumento de origem europeia. Nisso se vê uma via de mão dupla, de negociação, mas com o intuito de se fazer registrar aquele samba. Como será visto mais adiante, em outros gêneros, o que se denomina tradição brasileira pode ser reconhecido como aquilo que um dia tentaram silenciar, calar, mas que, como vida que brota na rachadura do concreto, surgiu, tomou forma e cresceu. Como afirma, Pollack (1989), essa “memória coletiva subterrânea” é zelosa em guardar suas lembranças em estruturas de comunicação informal.

Por outro lado, cabe ressaltar que foi a invisibilidade dos afro-brasileiros que lhes garantiu a existência e fez com que a sua cultura permanecesse viva. No exílio social, esquecidos, a sua forma de ler o mundo, através de suas danças, músicas, comidas, sexualidade, epistemes, não foi apagada. O mesmo não ocorreu com os indígenas, que tiveram uma atenção “desastrosa”, por parte do Estado (Nazareno, 2008).

Portanto, tem-se neste trabalho, que o que se apresenta como tradição é fruto de enfrentamento; é tudo o que sobreviveu a uma tentativa de silenciamento, podendo se estabelecer como uma “tradição ancestral”, à margem, ou uma tradição mais evidente, que atende aos interesses da classe média e elite brasileiras. Assim, não se enquadrando ao ideal proposto no projeto da modernidade, mas não silenciado, o ato de sobrevivência é denominado de “tradição ancestral”. Ainda mais, entende-se com Vargas (2007) que a tradição tem como traço “a relação marcante com a comunidade que a produz, e não a estabilidade de suas formas” (Vargas, 2007, p. 98). Como já discutido, por vezes o termo, quando invocado, vem para contrapor à ideia do que é moderno, ou que pretende ser. Não servindo à ideia de modernidade que é estabelecida, ou seja, nela não se enquadrando, recorre-se ao termo “tradição” e chama-se o que quer de tradicional.

Mas um samba registrado, gravado, tocado e cantado em estúdio, com toda a tecnologia de captação e reprodução sonora, disponibilizado em todas as mídias por uma gravadora de grande porte, e tendo como intérpretes em sua maioria homens brancos em atuações individuais e não coletivas, pode ainda ser denominado tradição, questiona-se? Qual tradição?

Parto desse pressuposto neste trabalho, tendo em vista os processos de modernização e branqueamento pelos quais o gênero samba passou. Sempre bastante percorrido em suas fases, momentos, compositores, cantores, estrutura musical - divisões e acentuações rítmicas, assim como sendo o início de uma tradição que mais tarde se firmaria e seria reconhecida como Música Popular Brasileira, o samba, como gênero e tradição, com sua voz devida, deve ser escutado do lugar que primeiro cantou. Para melhor entendê-lo, deve-se ir além do redito em pesquisas; deve-se aprender a desaprender o que sempre foi contado. Não descartando, mas promovendo um diálogo entre as “vozes presentes”, dos pesquisadores, “para resgatar os ausentes” (Pimentel da Silva, 2017).

Fica claro o que se diz quando Pimentel da Silva (2017), citando Fleury (2003), fala de uma interculturalidade ou proposta intercultural que busca compreender os sentidos que as ações assumem no contexto de seus respectivos padrões culturais. Ou seja, para entender o outro – aqui exemplificado pelo gênero samba - é necessário que se deixe interpelar pelos sentidos das ações e pelos significados constituídos naquele contexto do outro (Pimentel da Silva, 2017). É necessário, então, olhar para dentro das casas das “tias” para de lá trazer o samba. Respondendo à questão apresentada na canção *Samba a dois*, do cantor Marcelo Camelo, que dá início a este tópico, já se sabe até aqui

que, pelo menos o primeiro samba registrado (documentado), foi feito da alegria e da dor de negros baianos. Por isso, com todo o escrito, é preciso também nas próximas linhas ir à Bahia, ao Recôncavo Baiano, ao Nordeste brasileiro, haja vista as práticas africanas estarem ali enraizadas⁴⁷. Talvez tenha sido essa a surpresa que Gil teve quando de sua visita ao Nordeste, fato esse que foi o motor da Tropicália; quando o cantor descreveu a Caetano Veloso a banda de pífaros de Caruaru e a equiparou aos Beatles, à Jefferson Airplane, a Jorge Bem Jor, a Luís Gonzaga. Quando Gil fala de misturá-los, iguala-os e deixa entrever o que Marilena Chauí diz quando observa que as ciências sociais e a filosofia encaram a cultura popular pelo prisma das dicotomias, e não levam em consideração o caráter necessariamente ambíguo e contraditório dos objetos sociais. Para a autora, no Brasil o popular é encarado “ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação” Cabe então, considerá-lo “ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar” (Chauí, 1986, p. 123).

Caetano veloso, em *Força estranha*, fala de uma força incontida, que dá voz – “voz tamanha”, grandiosa -, que leva a cantar. Justifica que tal força estranha que, incontrolável, insiste em levar a cantar, é decorrente da vida, que “é amiga da arte”. E se é! Assim, todo o trajeto do samba que um dia veio a ser registrado com o nome *Pelo telefone* pode ser visualizado, se deslocando antes da Bahia para o Rio de Janeiro, com aqueles que vinham batalhar pela sobrevivência, se aportando nas casas das “tias”, e sempre como voz tamanha impossível de ser silenciada. “A vida é amiga da arte”! Sendo, as práticas musicais são insurgentes, rebeldes. Assim foi com o cateretê e com o cururu, conhecidos ritmos básicos da música caipira, que são fruto dos indígenas, quando estes começaram a cantar como os europeus e a tocar instrumentos como viola, flauta e cravo (Faour, 2021). Também com o maracatu, quando da influência africana em Pernambuco entre os séculos XVI e XVIII. Com o lundu, o maxixe e a polca. Sempre em vias de mão dupla, percebe-se a negociação e a resistência. Fato é que o esquecimento nunca cessa.

⁴⁷ Conforme aponta Ribeiro (2015), os primeiros engenhos de açúcar surgiram no Brasil antes de 1520 e se dispersaram rapidamente por todos os pontos da costa habitados por portugueses. Concentraram-se nas terras de massapé do Nordeste e do Recôncavo baiano, e ali fincaram as bases da civilização do açúcar, “cujas expressões urbanas floresceram nas cidades-porto de Olinda-Recife, em Pernambuco, e de Salvador, na Bahia (Ribeiro, 2015, p. 206). Considerando que os povos africanos vieram para o Brasil com função única e primeira de serem escravizados, e que, já em 1584, segundo avaliação do padre José de Anchieta, a população de negros contabilizava 14000 escravizados, considera-se neste trabalho essas regiões como *gênese* da cultura africana no Brasil.

Em comemoração de seu aniversário em 07/08/2020, Caetano Veloso promoveu ao lado de seus filhos, Zeca, Tom e Moreno Veloso, uma apresentação ao vivo pelo canal Globoplay. Em determinado momento da apresentação, Caetano e Moreno fizeram uma performance remetendo a uma roda de samba do Recôncavo Baiano. Tal se evidencia pela forma de Caetano dançar e, mais ainda, por Moreno estar executando dois instrumentos típicos do Samba de Roda do Recôncavo Baiano: prato e faca.

Diga se antes que o disco de Caetano Veloso que bateu recordes de devolução, *Araçá Azul* (1972)⁴⁸, teve a participação significativa de dona Edith Oliveira, mais conhecida como dona Edith do Prato, que fazendo jus ao seu nome, participou do disco cantando e tocando prato e faca. A crítica especializada em música da época teceu elogios ao disco, reconhecendo-o como uma provável retomada à Tropicália. Agora, representada pela revista *Rolling Stones*, a crítica se esqueceu do samba do recôncavo baiano e escreveu que Moreno Veloso, na falta de instrumentos musicais, improvisou um número com prato e faca. Caetano Veloso repudiou a publicação da revista e, além de citar artistas do ambiente do samba de roda que fizeram uso do prato e faca, como Edith do Prato, dona Canô (sua mãe) e João da Baiana, trouxe também para sua rede social Instagram, a fim de exemplificar, pequenos trechos de vídeos com filmagens de roda de samba do Recôncavo Baiano⁴⁹.

Ainda há pouco, no início deste capítulo, foi falado sobre uma consciência e/ou inconsciência na música popular brasileira. E mais, no decorrer do capítulo, comentou-se que a tradição ancestral, tal como é denominado o substrato (Pollack, 1989) sobrevivente, pode se manter e ser resistência. Firma-se agora que essa tradição, como resistência, a partir de negociações, pode ser também apropriada na constituição de uma outra tradição, essa forjada, canonizada, servida ao gosto da classe média e/ou elite. Nesse aspecto, de caráter educativo, de pensar e instituir um modo de ser e até mesmo impô-lo através de uma prática cultural – a canção popular -, se revela um processo de consciência na música popular brasileira. O contrário seria a inconsciência. Assim, o lundu, o maxixe e depois o samba, mesmo “sem saber” a que se serviriam, ainda como fruto de resistência, seriam

⁴⁸ Conforme relato de Caetano Veloso em seu livro autobiográfico *Verdade Tropical* (Veloso, 2008), o disco foi gravado em São Paulo, no estúdio Eldorado, em apenas uma semana. Foi concebido de forma experimental, tendo como ideia central a improvisação, tanto nos arranjos das canções quanto na forma de interpretá-las. A inconveniência intencional do disco foi o motivo do recorde de devolução, haja vista o público ouvinte do cantor ter como referências os discos anteriores *Transa* e *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, esse último um registro de um show ocorrido no Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador.

⁴⁹ Após a observação de Caetano Veloso, a reportagem foi atualizada e o editor publicou uma nota de retratação com o título *Erramos: prato-e-faca, a tradição e Moreno Veloso*.

utilizados, na justificativa de serem os primeiros, para forjar a construção de uma música popular brasileira. É curioso quando se nota que as bibliografias, ao discorrerem sobre a música popular brasileira, não excluindo delas dissertações e teses, em sua maioria pautam os gêneros por uma ordem cronológica na qual vêm em sequência o samba, a bossa-nova, a Tropicália e a MPB. Da MPB em diante não se diz nada e não há prosseguimento, o que traz a indagação se os grandes “momentos” musicais cessaram no cenário cultural brasileiro. Interessante ainda é pensar, nesse sentido, que nessa última tradição, tal como foi forjada e criada, se reconhece uma interculturalidade funcional (Pimentel da Silva, 2017). Representando um discurso oficial, o diálogo proposto, de validação de uma outra tradição – samba, polca, maxixe -, serve apenas como estratégia para dar continuidade ao que se instituiu como hegemônico ou predominante. Como se verá adiante, a Tropicália, mesmo buscando pensar o Brasil pela canção popular, contrapôs esse projeto de canção, trazendo o distante, “exótico”, diferente, para perto, em convivência afetiva.

Já sabendo que o samba é um produto de um contexto social, coletivo e não individualizado, e que pode ser reconhecido como um ato político, cultural, epistemológico, é a vez de enxergá-lo como uma atitude de resistência. Talvez ainda uma outra história do samba não foi contada por não ter havido esse reconhecimento. Provavelmente, muitos pesquisadores, musicólogos, na rigidez de seus métodos de pesquisa, ficaram distantes do samba, prezando mais a regra sujeito-objeto do que sendo um agente participativo. Desse modo, é preciso que o pesquisador se desloque em escuta, dança e escrita à Bahia, ao Recôncavo Baiano, para de lá enunciar o samba de uma outra forma. Tal como o compositor Denis Brean que não era baiano, este pesquisador vai com ele cantando em bom som:

Dá licença, dá licença, meu senhor

Dá licença, dá licença pra yô-yô

Eu sou amante da gostosa Bahia, porém

Pra saber seus segredos

Serei baiano também

Dá licença, de gostar um pouquinho só

A Bahia eu não vou roubar, tem dó (*Bahia com H*, Denis Brean)

CAPÍTULO 2: O RIO DE JANEIRO CONTINUA LINDO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS DO RECÔNCAVO BAIANO EM SUA RELAÇÃO COM O SAMBA DO RIO DE JANEIRO E A HERANÇA MUSICAL DOS TROPICALISTAS GILBERTO GIL E CAETANO VELOSO

Na terra em que o mar não bate, não bate o meu coração
(Gilberto Gil, Caetano Veloso)

2.1 – A Bahia já me deu régua e compasso: a herança musical de Gilberto Gil e Caetano Veloso em suas primeiras obras e o diálogo com o samba

O título deste capítulo toma de empréstimo um verso da canção *Aquele abraço*, composição do tropicalista Gilberto Gil. Lançada no mês de agosto de 1969 pela gravadora Philips como *single*⁵⁰ e terceira faixa do lado A do álbum Gilberto Gil, também conhecido como Cérebro Eletrônico, dado o contexto político brasileiro da época, os versos desse samba podem ser interpretados como uma carta de despedida. Conforme Gil relata no documentário Gilberto Gil Antologia – Vol. 1 (1968/87), de Lula Buarque de Hollanda⁵¹, a ideia da composição surgiu numa Quarta-Feira de Cinzas, quando o cantor, saindo da prisão em fevereiro daquele ano de 1969, se deparou com as ruas ainda enfeitadas e com o clima festivo, de final de festa de carnaval, da cidade do Rio de Janeiro. O ímpeto e inspiração para compor veio da observação de que, apesar do clima repressivo instaurado pela ditadura civil-militar no período, a cidade do Rio de Janeiro continuava sendo a cidade de sempre⁵². Gil ainda explica no documentário a origem da expressão

⁵⁰ De acordo com os serviços de *streaming* Apple Music/Itunes e Spotify, um *single* comporta de uma a três faixas e não pode exceder o tempo de trinta minutos de execução sonora. A Apple Music/Itunes ainda estabelece para cada faixa do formato um tempo máximo de 10 minutos. Entende-se, portanto, que um *single* naquele contexto de gravadoras da segunda metade do século XX, seria o que se denomina pelos artistas e músicos “música de trabalho” ou “material de divulgação”.

⁵¹ Parte do documentário citado está disponível no canal do Youtube do cantor, sob o título Gilberto Gil – Clipe “Aquele Abraço 50 anos”.

⁵² No documentário citado, o cantor descreve que a letra da canção busca “descortinar aquilo que agrada aos olhos”. Os versos em sua maioria fazem referência à cidade do Rio de Janeiro, e não deixam de remeter

“aquele abraço”, que dá título à canção e se repete em seus versos. “Aquele abraço” era uma forma de cumprimento comumente utilizada pelos militares do quartel no qual o artista esteve preso. Após sua saída da prisão, ao assistir o programa da TV Globo *Oh, Que Delícia de Show*, mais tarde denominado *Alô, Brasil! Aquele Abraço!*, o cantor novamente se deparou com a expressão, dessa vez sendo utilizada pelo Humorista Lilico – Olívio Henrique da Silva Fortes -, que na verdade era, para sua surpresa, uma criação do artista para o respectivo programa televisivo.

À parte o breve apontamento, em tempo questiona-se: se o samba à época do lançamento da canção *Aquele abraço* já havia se estabelecido como gênero representante da nacionalidade brasileira, e acrescenta-se também, *gênero-nacional-carioca*, pois é contumaz conceber sua origem no seio musical do Rio de Janeiro e não na Bahia, o que pode ser comprovado até pelos versos da canção citada, o que fez Gil retornar à Bahia naquele provável fim de movimento Tropicália⁵³ e dali requerer suas origens, pois foi a Bahia quem lhe “deu régua e compasso”? O trânsito da Bahia ao Rio de Janeiro; das formas musicais, de Gil, fica mais evidente quando o cantor diz ao iniciar a canção, antes mesmo de cantá-la, que “este samba vai pra Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso”. Da Bahia (Dorival Caymmi) ao Rio de Janeiro (João Gilberto), ao movimento Tropicália (Caetano Veloso), o trajeto de Gil (e por que não do samba?), como se nota, parece ser percorrido, sendo narrado pelos versos da canção.

O interesse pela canção *Aquele abraço* como nota introdutória deste capítulo vem dos vários aspectos nela observados, políticos, poéticos e musicais, estilísticos e performáticos, circunstanciais, que se relacionam com a Bahia, com o gênero samba, com o Rio de Janeiro e com o movimento Tropicália, que é tema deste trabalho. Esses aspectos observados despertaram um olhar atento acerca da relação que o samba, como tradição da Música Popular Brasileira, veio a estabelecer com o movimento Tropicália, o que

ao samba, podendo ser destacados entre eles “o Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo (...), alô, alô, Realengo, alô torcida do Flamengo (...), alô, moça da favela, todo mundo da Portela, alô banda de Ipanema”. Os versos iniciais da canção – “o Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo” (a cidade do samba?) - levam a crer que Gil esteja de fato reafirmando a tradição de pertencimento do gênero samba à cidade do Rio de Janeiro, o que implica em não desconsiderar a Bahia como berço do samba, haja vista que foi a “Bahia quem deu régua e compasso”.

⁵³ Em julho de 1969, após o show de despedida no Teatro Castro Alves (Salvador – BA), no qual a canção *Aquele abraço* foi apresentada pela primeira vez, os tropicalistas Gil e Caetano partiram para o exílio em Londres. Caetano Veloso, em seu livro autobiográfico *Verdade Tropical*, retrata o fim do Tropicalismo ao dizer que “nossa prisão e nosso exílio representaram um corte real na continuidade do nosso trabalho” (Veloso, 2008, p. 482). Ainda no ano de 1968, no programa televisivo apresentado pelos tropicalistas na rede Tupi intitulado *Divino, Maravilhoso*, o enterro do tropicalismo foi encenado, fato confirmado por Caetano no livro citado, e em entrevista concedida por Tom Zé ao jornalista José Teles do canal UOL.

também por sua vez direcionou a pesquisa à escuta da herança musical dos tropicalistas, nesta parte do trabalho representados por Gil e Caetano, por terem sido os dois artistas os deflagradores da ideia de se instituir um movimento como a Tropicália⁵⁴, e deles também ser o maior número de composições e interpretações, assim como as composições mais representativas e lembradas do movimento⁵⁵, o que não vem invalidar e diminuir a importância dos outros participantes.

Neste trabalho foi concebido que o movimento Tropicália se estabeleceu, dentre outros fatores, pelo diálogo entre as tradições presentes na trama cultural brasileira. A questão da existência de tradições foi levantada pelo tropicalista Tom Zé em seu álbum de estreia, *Grande Liquidação*, em 1968. Na quinta faixa do lado B, *Quero sambar meu bem*, o tropicalista ressalta, ao descrever seu desejo de sambar, o conflito entre essas tradições, onde uma é denominada de “tradição embalsamada”⁵⁶. Nota-se que esta seria a tradição do samba que veio a ser estabelecida nas décadas de 1960 e 1970 como Música Popular Brasileira.

Interessa, a princípio, a busca pela compreensão dessa tradição, consolidada como o gênero samba, a bossa nova⁵⁷, e depois a MPB.

Portanto, este capítulo busca apontar, de formas crítica e breve, o processo pelo qual o samba passou até ser estabelecido e canonizado como “a tradição” da música popular brasileira, no Rio de Janeiro, tal como Napolitano (2007), entre outros autores apresenta. Ou seja, o processo pelo qual o samba, como gênero, passou de tradição subterrânea, que subsiste, à tradição forjada⁵⁸.

⁵⁴ Em 1967, aceitando um convite do *Teatro Popular do Nordeste* de percorrer o sertão pernambucano, Gil realizou uma série de shows em Recife e na oportunidade conheceu a Banda de Pifaros de Caruaru e as cirandas de Nazaré da Mata. Calado (1997) discorre que voltando da viagem, “mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais. **‘A gente precisa fazer alguma coisa, Caetano! Vamos falar com o pessoal!’**” (Calado, 1997, p. 98, grifo meu).

⁵⁵ Canções *Domingo no parque* (Gilberto Gil), *Tropicália* (Caetano Veloso), *Alegria, alegria* (Caetano Veloso), *Panis et Circensis* (Caetano Veloso e Gilberto Gil), entre outras.

⁵⁶ “Quero sambar, meu bem, quero sambar, também, não quero é vender flores nem saudade perfumada (...), mas eu não quero andar na fossa cultivando tradição embalsamada”.

⁵⁷ Compreende-se, nesta pesquisa, que a bossa nova é um samba modernizado e embranquecido. Cabe trazer, como suporte da afirmação, um depoimento da filósofa e escritora Sueli Carneiro. Sendo entrevistada pelo rapper Mano Brown em um episódio do programa *Mano a Mano*, disponível no serviço de *streaming* Spotify, a filósofa conta que João Gilberto em suas entrevistas, quando questionado sobre o que cantava, respondia sempre que “cantava samba”. De acordo com Sueli Carneiro, foi o empresário de João que lhe disse para não mais dizer que “cantava samba”, mas sim “bossa-nova”. Carneiro não deixa a vez ao dizer que dessa forma a bossa-nova era “um produto rebatizado pelos brancos e que destituía a origem da gente preta”.

⁵⁸ Uma prática musical denominada por Abreu (2017) de “canção escrava” – canções e invenções musicais de africanos escravizados nas Américas -, o samba se estilizou e se definiu como representante da identidade brasileira. Fala-se, dessa forma, de uma instrumentalização do gênero para fins políticos. Os versos da

Antes de discorrer esse processo é preciso fazer no texto a distinção entre gênero e estilo musical. Tendo considerado na parte introdutória desta pesquisa que a Música Popular Brasileira – MPB –, como um segmento da música popular urbana em sua totalidade, veio a ser formatada a partir de legitimações estabelecidas por representantes de um *Brasil Oficial*, neste trabalho concebido como o país que não retrata a realidade social e cultural da maioria brasileira, entende-se que os gêneros e estilos musicais que estão abrigados sob a *égide* da sigla MPB também convergem para o mesmo sentido apresentado no capítulo anterior, que é o da existência de uma consciência ou inconsciência, ou seja, de um caráter educativo. Sendo assim, ao se falar de *gênero musical*, cabe distingui-lo de *estilo musical*. Entende-se com Fernandes (2010) que um *gênero musical* é uma “manifestação musical portadora de um conjunto específico e integrado de eventos não-estritamente musicais, no caso, princípios de delimitação formal codificada, uma história minimamente sistematizada, narrada ou escrita por agentes nativos e críticos, locais de reprodução e produtores específicos. Esses atributos sinalizariam a distinção de um grupo de obras, de seus criadores e criadores de criadores daqueles correspondentes aos outros gêneros presentes no campo musical. Neste sentido, o *gênero* não seria definido apenas em razão de elementos pertinentes à obra, decifráveis pelos intérpretes iniciados em sua leitura. (...) *Estilo musical*, por outro lado, referir-se-ia à classificação de manifestações musicais carentes de algum dos registros sugeridos; um *estilo*, em suma, pode vir ou não a se tornar um *gênero*, como ainda pode estar contido em um *gênero*, agregador mais abrangente” (Fernandes, 2010, p. 14). Nessa compreensão, com o intuito de melhor analisar as canções deste capítulo e dos seguintes, amplos recursos de análise poderão ser utilizados na pesquisa quando se tratar de um gênero musical, aqui retratado pelo samba. A propósito, ainda antes da canção *Pelo telefone* ser registrada como “samba” por Donga e Mauro de Almeida, a nomenclatura “samba” servia para designar uma dança, canção ou mesmo festa (Tinhorão, 2010). Nina Graeff (2015), consoante ao que diz Tinhorão (2010), acrescenta com outros autores como Kibik (2004) e Wulf (2007), que não há nos idiomas de origem africana termos para designar música e dança isoladamente. Provavelmente foi essa a dificuldade encontrada pelos “construtores” do gênero em estabelecê-lo, haja vista o que se denomina “samba”

canção *Agoniza mas não morre*, do cantor e compositor Nelson Sargento (1924-2021), buscam retratar o discorrido: “samba, negro, forte, destemido, foi duramente perseguido, na esquina, no botequim, no terreiro, samba, inocente, pé-no-chão, a fidalguia no salão, te abraçou, te envolveu, mudaram toda a sua estrutura, te impuseram outra cultura, e você nem percebeu”.

ter recebido também outras nomenclaturas, de outros gêneros e estilos musicais, como se verá. Portanto, quando se fala “samba” neste trabalho, reconhece-se toda a dinâmica e amplitude que o termo abarca. Pauta-se, porém, em alguns elementos de aspectos rítmicos, performáticos, de instrumentação, entre outros, para efeito de classificação do gênero.

Quando se escuta as primeiras gravações das canções de Gilberto Gil anteriores ao movimento Tropicália⁵⁹, apresentadas a seguir, toma-se nota de que o gênero samba, ora como temática da letra, ou mesmo como estilo musical, dada as diferenças de nomenclatura, e a Bahia, preponderam e são percebidos como influências primeiras de Gil, mesmo que o artista acrescente em sua herança musical outras influências musicais como João Gilberto, Luiz Gonzaga e Bob Marley⁶⁰.

⁵⁹ “Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delinear, decidi que **no festival de 67** nós deflagraríamos a revolução (Veloso, 2008, p. 160, grifo meu).

⁶⁰ O que vem afirmar a presença marcante da africanidade e tradição na herança musical do cantor. Retomando a parte na qual Gil dedica a canção *Aquele abraço* a João Gilberto, cabe destacar que João Gilberto exerceu influência musical direta nos tropicalistas, tanto em Gil quanto em Caetano Veloso e Tom Zé. Enquanto há consenso de veras em relação a João Gilberto ser o bossanovista maior, enxergo-o neste trabalho como um sambista, situado na bossa nova talvez apenas pelo aspecto temporal e circunstancial, fato reafirmado pela filósofa Sueli Carneiro, já citada no texto, quando descreve uma entrevista concedida por João Gilberto. Se a bossa nova representa a classe média carioca, tanto por parte de artistas como de ouvintes, o baiano de Juazeiro (BA) foge à classificação, pois no tempo anterior ao “exercício” bossanovista, vivia de favores, como bem retrata Ruy Castro (2016) no livro *Chega de Saudade*. Sua conhecida batida rítmica, que será em parte apresentada, assim como a defasagem na forma de combinar a voz e os acordes, é pautada por síncope – ênfase ou acentuação em tempo ou pulso fraco - bastante percebidas no samba e nos estilos musicais que a ele se relacionam, e o músico ainda cria síncope sobre as síncope – *samba do samba*, no *samba?* Testemunha o dito o próprio João Gilberto, quando afirma que “tirei (o ritmo) dos requebros das lavadeiras de Juazeiro (Bahia)” (Cabral, 1997, p. 131 *apud* Graeff, 2015, p. 132). Pode ser citado ainda nesse sentido, uma importante observação sobre a forma de interpretação de João Gilberto feita por Caetano Veloso, que diz que encontra na gravação da canção *Caminhos cruzados*, realizada por João Gilberto, “um dos melhores exemplos de música de dança”. Caetano ressalta: “eu de fato gosto de sambar ao som dessa gravação, e toda vez que o faço sinto a delícia do que é sambar e do que é saber que João Gilberto está me mostrando o samba-samba (...)” (Veloso, 2008, p. 37). À frente, outras referências que sustentam João Gilberto como sambista serão apresentadas. Retomando a questão da herança musical de Gil, cabe trazer pela fotografia (figura 4) o texto escrito pelo cantor no encarte do clássico álbum *Kaya N’gan Daya*, lançado em 2002, no qual Gonzaga e Marley são citados como referências musicais.



Figura 4: Contracapa do encarte do disco Kaya N'gan Daya⁶¹. Fonte: CD da coleção particular do pesquisador.

A escuta da canção *Beira-mar*, composição de Gilberto Gil em parceria com Caetano Veloso e um de seus primeiros registros fonográficos, faixa do álbum duplo *Retirante*, vem atestar o que se diz ao trazer em seus versos o reconhecimento à Bahia e ao samba de forma evidente. Chama a atenção o fato de *Beira-mar* ser uma das primeiras composições do cantor, e uma das primeiras parcerias feita com Caetano Veloso. Além dos versos iniciais, citados na epígrafe deste capítulo – “na terra em que o mar não bate, não bate o meu coração” – outros versos merecem ser destacados. O mar cantado na canção se encontra com outro mar - *mar mundo* -, “de onde só se avista”, “de um certo ponto de vista”, “o mar da ilha de Itaparica”. Nos versos decorrentes a estes o compositor canta que “a Bahia é que é o cais” e que:

É por isso que é o azul
Cor da minha devoção
Não qualquer azul, azul

⁶¹ Kaya N'gan Daya é uma expressão de celebração, o mesmo que “cair na gandaia”, que significa “se alegrar, festejar, comemorar ou celebrar”. O cantor Gil faz uso poético, em tom de brincadeira, do termo “kaya”, que na gíria popular significa maconha ou erva. Talvez o artista buscasse frisar, ao utilizar o termo na expressão, uma associação comumente feita do gênero reggae com a maconha.

De qualquer céu, qualquer dia

O azul de qualquer poesia

De samba tirado em vão

É o azul que a gente fita

No azul do mar da Bahia

É a cor que lá principia

E que habita em meu coração (*Beira-mar*, Gilberto Gil e Caetano Veloso, grifo meu).

De acordo com a poesia da canção, o samba não pode ser “tirado em vão” e é no “azul do mar da Bahia” que ele principia.

Tal como essa canção, outras composições e registros fonográficos de Gil do início de sua carreira, em sua maioria são sambas ou fazem menção ao gênero, seja pela poesia ou na recorrência de elementos musicais significativos do estilo musical, tanto aqueles de aspectos rítmicos quanto os de instrumentação e performance. Podem ser citadas como escuta primeira de reconhecimento desses elementos musicais as canções recolhidas do álbum *Retirante*⁶² (álbum duplo).

A propósito, a ilustração da capa escolhida para o álbum *Retirante* é significativa e imagética ao cantado na canção *Beira-mar*, recolhida no álbum.

⁶² O álbum duplo *Retirante* reúne 32 canções gravadas entre 1962 e 1966, antes distribuídas em cinco compactos simples. Conhecido no meio artístico de Salvador (BA) da época como Beto, Gil, além de compor jingles e tocar em gravações de jingles para a gravadora JS Discos, também participava de gravações de outros artistas como músico convidado. Parte dessas canções citadas serão analisadas de forma breve adiante. Comprova-se a influência musical do cantor citada anteriormente – João Gilberto, Luiz Gonzaga, Bob Marley – em sua escolha dos instrumentos musicais, que são o violão (João Gilberto, Bob Marley) e o acordeom (Luiz Gonzaga).



Figura 5: Capa do álbum duplo Retirante. Fonte: Google Imagens.

Concorda-se aqui, ao observar a capa do álbum imagética ao mar, à Bahia, ao samba, com Naves (2010), que ao descrever a estética da canção tropicalista e tentar defini-la, enumera as várias possibilidades de análise que se estendem além dos elementos poético-musicais. A autora cita como elementos integrados à canção tropicalista, além de música, letra e arranjos, outros elementos como imagem artística, capas de discos, cenários e palco. Entende-se neste trabalho que o mesmo se estende à canção popular que não seja a tropicalista, pois além de ser um artefato poroso, quando circunscrita ao cenário urbano, a canção prescinde de registro, veiculação, divulgação e crítica, o que não deixa de implicar na formatação de um gênero musical. Como se verá no decorrer do capítulo, o samba antes mesmo de ser registrado e gravado no Rio de Janeiro, já aparecia em capas de partituras no final do século XIX. Portanto, tem-se atenção também, ao retratar o samba, às práticas musicais urbanas anteriores à irradiação⁶³ regular no país e aos registros fonográficos, que levam o nome do gênero. Pode-se acrescentar ainda com Abreu (2017), que estabelecem relações com a música popular, espaços sociais, músicos, maestros, tipógrafos, arranjadores das partituras, ilustradores, empresários de editoras,

⁶³ Data de 07 de setembro de 1922 a primeira transmissão de rádio no Brasil, que ocorreu em ato comemorativo do centenário da Independência. Realizada na cidade do Rio de Janeiro e tendo à frente da programação Edgar Roquette-Pinto, na ocasião foi transmitido o discurso do presidente Epitácio Pessoa. A partir de uma antena instalada no morro do Corcovado, foi concebida então na referida data a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

tipografias e empreendimentos teatrais, musicais e da indústria fonográfica, anunciantes de jornais e intelectuais preocupados com a música popular; “e, claro, o público em geral que comparece aos espetáculos e compra os subprodutos, as partituras e as canções gravadas” (Abreu, 2017, p. 127).

Portanto, a escuta e a análise das canções do álbum duplo *Retirante* vêm evidenciar de forma marcante o quanto o gênero samba está presente na formação e herança musical de Gilberto Gil. A maioria das canções estão pautadas pela recorrência de elementos estilísticos que remetem ao gênero. No álbum *Retirante VOL. I*, a poesia evoca o samba (*Serenata do teleco-teco*, *Vontade de amar*), o carnaval (*Vem, colombina*; *Coça, coça lacerdinha*; *Ensaio geral*; *Decisão (amor de carnaval)*) e a Bahia (*Povo petroleiro*). Mesmo aquelas canções que não trazem o samba, o carnaval ou a Bahia como temática de sua letra, apresentam elementos musicais e estilísticos do gênero ou aqueles circunscritos a ele como a marchinha⁶⁴ e a marcha-rancho⁶⁵, gêneros musicais que possuem íntima proximidade com o carnaval e com o samba. Algumas canções do álbum têm acompanhamento único do violão. Quando há outras instrumentações, essas são de percussão ou de instrumentos de sopro agrupados em orquestras de metais, o que remete novamente ao samba, à marchinha e à marcha-rancho. Chama a atenção nesta parte da pesquisa a questão da presença marcante do violão na canção popular brasileira e principalmente no samba, que a ele é imagético⁶⁶. Antecipa-se aqui parte de um próximo

⁶⁴ Conforme Severiano (2008), de compasso binário, a marchinha possui um ritmo vivo e saltitante, melodias alegres e ao mesmo tempo sentimentais e letras brejeiras e maliciosas. Invadiu o carnaval brasileiro na década de 1920 e passou dessa época em diante a dividir a hegemonia da canção carnavalesca com o samba. Segundo o autor, é uma invenção de compositores de classe média, ligados ao teatro de revista carioca. Teve por inspiração as marchas portuguesas trazidas pelas companhias teatrais e ritmos americanos como o one-step e o Charleston. Também denominado “marcha de rancho” por alguns autores como Tinhorão (2010), o estilo começaria a ter sua parte melódica mais valorizada a partir do início do século XX, “com a fundação de um rancho carnavalesco que marcava a passagem da criação dos núcleos de trabalhadores não classificados baianos para os da baixa classe média carioca ligada ao funcionalismo público” (Tinhorão, 2010, p. 288).

⁶⁵ Um outro tipo de marcha carnavalesca, a marcha-rancho é caracterizada por melodias singelas, nostálgicas e sentimentais, executadas em andamento lento. Segundo Severiano (2008), o estilo musical teve inspiração no lirismo dos desfiles de ranchos cariocas, que por sua vez pertenciam originalmente à tradição folclórica natalina da Bahia. O “rancho” na Bahia consistia na reunião de um grupo de pastores, pastoras, mestres-salas e porta-bandeiras que, com vistosas vestimentas, percorriam um trajeto em direção a um presépio, objeto de homenagem. Acompanhados por pequenas orquestras, os grupos desfilavam dançando e cantando músicas próprias para a ocasião, pediam dinheiro e eram atendidos pelos moradores das casas pelas quais passavam (Severiano, 2008). Tinhorão (2008) ainda aponta que o andamento lento da marcha-rancho é decorrente da adaptação feita pelas orquestras em sua forma de tocar à lentidão dos desfiles cariocas, ocasionadas pelas “complicadas alegorias montadas sobre carroças” que “balouçavam perigosamente com a trepidação das rodas de aros de ferro sobre o leito irregular das ruas” (Tinhorão, 2010, p. 290).

⁶⁶ A escuta do cancionário popular brasileiro vem atestar o que se diz. Quanto ao gênero samba, escapa ao dito o cantor e compositor sambista Uday Vellozo MT (Benito di Paula, 1941 -), que tem o piano como instrumento principal e dá primazia ao instrumento em suas performances.

tópico deste capítulo que discorre sobre o Samba de Roda apenas para observar que, tal como a percussão presente no gênero, a recorrência ao violão no samba não deixa de ter relação com a Viola Machete, Viola Africana (Graeff, 2015) ou Viola de Samba (Malaquias, 2019), como é conhecido o instrumento encontrado em uma das variações do Samba de Roda da Bahia denominado Samba Chula ou Samba de Viola. Lima (2008), citado por Malaquias (2019), descreve a peculiaridade do instrumento em relação aos outros tipos de viola. Segundo o autor,

É o Instrumento que melhor representa a constante dinâmica dos processos de transculturação ocorridos nessa região do Brasil, a partir do encontro e da transformação de culturas de diversas procedências. Marcadamente, passou a ser um instrumento de utilidade fundamental nas manifestações sonoras desenvolvidas por comunidades em que os afrodescendentes são maioria – neste caso, algumas modalidades do samba de roda, como o samba chula, samba corrido e o barravento. Veio, então, a configurar-se como um elemento cultural conceitualmente “indispensável” para a performance de alguns grupos de samba do Recôncavo Baiano, fazendo aqueles que conseguem dominar a sua prática – os violeiros – terem um destaque simbólico ou hierárquico dentro das comunidades em que vivem (Lima, 2008 *apud* Malaquias, 2019, p. 41-42).

Concordando com Lima (2008) quanto ao instrumento melhor representar a dinâmica dos processos de transculturação de uma determinada região da Bahia, fato constatado é que o Samba Chula tem afinidade com culturas musicais do sertão nordestino. É um estilo de samba que evidencia encontros acirrados, onde na viola figura o boiadeiro. Conforme aponta Vianna Filho (2008), citado por Graeff (2015), “se nas lavouras do Recôncavo Baiano trabalhavam predominantemente escravos africanos, as bandeiras e a criação de gado do sertão se prestavam da mão de obra indígena. A figura do boiadeiro com sua viola remeteria historicamente ao índio ou ao caboclo, e não ao negro (Vianna Filho, 2008 *apud* Graeff, 2015, p. 55). Localizada em uma região de intenso trânsito, essa prática musical conhecida como Samba Chula veio a ser encontrada na fronteira do Recôncavo Baiano com o sertão baiano (Graeff, 2015). Ainda que a Viola Machete recorra em sua origem ao índio ou ao caboclo em trânsito nessa região, quanto à sua forma de execução Cássio Nobre (2008, 2009) lembra que as “afinações abertas” utilizadas nas violas do Recôncavo são as mesmas utilizadas por guitarristas e violonistas

dos EUA que executam estilos musicais de matriz africana, como o blues, por exemplo, o que vem destacar mais uma vez a influência africana no samba. O autor aponta que

A viola foi assimilada também pelos africanos trazidos como escravos para a região do Recôncavo Baiano, e acabou sendo ali incorporada às suas tradições musicais de forma tão peculiar que é possível dizer que estes criaram uma forma africanizada de expressar a antiga maneira portuguesa de tocar este instrumento. (...) O modo como o ritmo e articulação das frases melódicas são executadas pelas violas neste estilo de samba pode ser comparado ao modo como os povos da língua *bantu* expressam a sua musicalidade, ainda na atualidade. Através de um processo transcultural ocorrido durante séculos de convivência, africanos e brasileiros fizeram nascer novos estilos musicais, a exemplo dos sambas brasileiros, o qual seguramente teve no Recôncavo um dos seus primeiros redutos (Cássio Nobre, 2009, p. 1).

Oliveira Pinto (2001), reafirmando a origem bantu do samba, “seja ele o samba das escolas de samba, ou o samba tradicional de roda da Bahia”, demonstra que a herança bantu se mostra de várias formas, sendo a linha rítmica uma delas. Padrões rítmicos idênticos se estabelecem tanto em Angola, onde é conhecido como *kachacha*, como no samba. A partir de suas pesquisas etnomusicológicas, o autor citado aponta que a configuração ou estrutura do padrão rítmico idêntica nos dois países é ressignificada em relação ao seu novo meio musical, sendo alterada a acentuação dos pulsos ou tempos elementares, e acrescenta que

o samba-de-viola tocado no pequeno machete do Recôncavo Baiano exemplifica isso bem. Quando tocados solo, os diferentes padrões do repertório do samba de viola evidenciam a marcação de tal modo, que cada ouvinte ou dançarino o encontra automaticamente para si, apenas ouvindo, participando. Aqui a marcação está implícita na música. Tocá-la com um tambor apenas dará maior evidência ao que já ocorre na violinha de samba (Oliveira Pinto, 2001, p. 94).

O autor ainda denomina esses padrões rítmicos de *time-line* e afirma que, como elemento musical estável, “essas fórmulas *time-line* sobreviveram na diáspora e também nas migrações ocorridas no interior do continente africano”. Dessa forma, esses padrões rítmicos são mantidos em diferentes estilos musicais de origem africana, o que traz certa confusão quando se tenta nomenclaturar um determinado estilo musical, relacionando-o

a apenas um padrão rítmico, haja vista o mesmo padrão rítmico também compor outros estilos e gêneros musicais. Pois quando se fala em samba, deve-se pensar em práticas musicais antes executadas – cantadas, tocadas e dançadas - por negros e seus descendentes, escravizados ou não, nos espaços urbano e rural, da Bahia e do Rio de Janeiro. As nomenclaturas dos estilos musicais se sobrepõem e se confundem de tal forma que alguns autores, como Napolitano (2007), ao se referir ao lundu, polca e outras formas musicais antecessoras do gênero samba, apontam que “a busca de uma rigorosa definição musicológica para esses gêneros seminais da tradição musical urbana no Brasil ainda desafia musicólogos, historiadores e etnomusicólogos” (Napolitano, 2007, p.10). Outro autor, Fernandes (2010), exemplifica ainda mais a “confusão” terminológica, de nomenclatura com certas composições que “ora poderiam ser chamadas de polcas, ora de tango, tango brasileiro, ora de maxixe, batuque”, e traz a exemplo o compositor e pianista Ernesto Nazareth⁶⁷, que em uma mesma obra, nas primeiras folhas a intitulava *Tango para mão esquerda*, e nas folhas seguintes, *Polca para mão esquerda*. Diga-se ainda, com Martha Abreu (2017), “que não há desafio maior do que estabelecer as origens, características e diferenças entre fados, tangos, lundus e maxixes” (Abreu, 2017, posição 2395). Sandroni (2012), também não deixa escapar a vez sobre o assunto ao se referir às formas musicais executadas no final do século XIX e início do século XX, destacando que “a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos (e todas as combinações desses nomes), **era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”** (Sandroni, 2012, p. 83, grifo meu). Percebe-se que a exclusividade de nomenclatura só tinha a valsa, por ter o compasso ternário. O “sincopado” citado por Sandroni (2012), leva por último a Mario de Andrade, que, falando da “síncope característica” da música popular brasileira, a define como “essência indefinível”.

Nota-se que o que parece ser imprecisões de nomenclatura das formas musicais nada mais é do que a ocorrência de equivalências rítmicas em forma de sínopes tendo que ser renomeada em espaços sociais distintos. A denominada “síncope característica” por Mário de Andrade, estava presente tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, locais primeiros de escravizados recém-chegados ao Brasil; estava presente no que se denominou batuque, lundu, chula, jongo, maxixe, tango, polca, samba, choro e seus

⁶⁷ Ernesto Júlio de Nazareth (1863 – 1934).

estilos musicais “derivados”; está presente na interpretação de João Gilberto e nas canções de Dorival Caymmi (1914 – 2008), assim como na forma musical da canção *Aquele abraço*⁶⁸ que dá título a este capítulo e até mesmo nas canções tropicalistas⁶⁹. Não é objetivo deste trabalho debater a questão referente à etimologia das nomenclaturas encontradas. Preza-se aqui, através de uma escuta musical de gravações de época e de partituras, dentre outros recursos, a análise e reconhecimento dessa “síncope característica” e de outros elementos musicais recorrentes nas práticas musicais que vieram compor o samba. Voltando à questão, desta vez especificamente ao “samba⁷⁰” e “bатуque”, pode-se dizer com Graeff (2015), que

A origem cronológica do fenômeno – e não do termo – “samba” é difícil de determinar. Diversas fontes referem-se à existência de expressões culturais africanas e afro-brasileiras que encontram correspondência com o samba de roda praticado ainda hoje, que, no entanto, foram denominadas de outra forma. Batuque, fado, lundu, maxixe, batucada, samba, entre outros, nomeiam manifestações coreográfico-musicais de influência africana descritas em diferentes contextos históricos, geográficos e culturais por autores de diversas procedências – viajantes, folcloristas, observadores, músicos, etc. -, e, apesar de sua pouca documentação, são tratadas até hoje como fenômenos circunscritos em conceitos fechados. É possível, todavia, que essas terminologias dissessem respeito a acontecimentos culturais semelhantes, que ao longo do tempo – e de acordo com o contexto do observador – foram recebendo variadas denominações (Graeff, 2015, p. 22-23).

A Autora ainda cita Edson Carneiro (1974), que diz quanto à semelhança dos termos:

⁶⁸ A melodia da canção *Aquele abraço* que dá título a este capítulo, é organizada de forma rítmica tal como as melodias presentes no Samba de Roda, cujas frases melódicas não começam no *beat* (“tempo forte”) mas sim na segunda ou quarta pulsação (Graeff, 2015). Se considerarmos que a canção é um samba em compasso binário, e dividirmos cada tempo do compasso em quatro partes - colcheias, na concepção musical de tradição europeia; pulsos elementares, para pesquisadores das práticas musicais africanas como Oliveira Pinto (2001), Graeff (2015), entre outros -, a melodia da canção começa na quarta colcheia ou pulso elementar, o que também é recorrente na embolada, outra forma musical de origem africana muito presente no Nordeste brasileiro.

⁶⁹ Convém destacar, conforme relata Caetano Veloso, que a canção *Tropicália* que dá nome ao movimento, foi concebida “pensando num velho samba de Noel Rosa chamado “Coisas nossas” (Veloso, 2008, p. 178). No refrão da canção, a rítmica com acentuações no tempo fraco – “síncope característica” – está presente, e os versos do refrão, imagéticos ao samba, ganham força nessa rítmica (“viva a bossa”, “viva a Bahia”, “viva a mulata”, “viva Ipanema”, “viva a banda, Carmem Miranda”). *Domingo no parque*, de Gil, canção ganhadora do segundo lugar no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, ocorrido em 1967, outra canção representativa do movimento Tropicália, que será analisada adiante, traz também em sua forma musical elementos rítmicos e melódicos presentes em rodas de capoeira e no gênero musical baião.

⁷⁰ No caso citado, a autora entende-o como um fenômeno (festa, dança, música), e não estilo musical e/ou gênero musical.

Não há, presentemente, uma palavra de aceitação universal para designar, em conjunto, as danças populares nacionais – tecnicamente bailes – derivadas do *batuque* africano. Englobadas, nas notícias mais antigas, sob o nome genérico de batuques, assim mesmo no plural, já nos fins do século XIX passaram a ser conhecidas como samba (Carneiro, 1974 *apud* Graeff, 2015, p. 23).

Mas o que seriam essas equivalências rítmicas, que se mostram insistentes e tão evidentes nas práticas musicais brasileiras, denominadas por alguns autores como “síncope característica” (Mário de Andrade), Linha Rítmica ou *time-line*⁷¹ (Oliveira Pinto, 2001), Padrão Ritmo-Melódico (Graeff, 2015), DNA Matricial (Letieres Leite, 2020), entre outros termos?

O compositor Gilberto Mendes, em artigo datado de 1968, recolhido por Augusto de Campos (2003) no livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, exemplifica essas equivalências rítmicas ou “sincopado” presentes no samba, e descreve três fases rítmicas características pelo qual o gênero passou. Apoiado a princípio no trabalho de pesquisa realizado por Mário de Andrade, a primeira fase descrita por Mendes apresenta aquilo que Mário de Andrade denomina de “uma coisa tão brasileira”, que é percebida no tango na Argentina, e no Brasil está presente nos “tanguinhos de Levy, de Nazaré” (Mendes, 1968 *apud* Campos, 2003, p. 139).

Já a segunda fase é caracterizada por uma maior elasticidade encontrada em uma permanente pulsação em semicolcheias (“é o samba de morro carioca, variando-as entre cuíca, tamborim e frigideira”), em cima de uma percussão fundamental. Segundo Mendes (1968), esses ritmos já eram existentes no chorinho, mas executados “de um modo marcado, quadrado”. A terceira fase apresentada por Mendes (1968), “foi extraída por João Gilberto, que isolou e remontou certos elementos para a criação de sua famosa “batida” de violão, nos acordes, característica da marcação básica da BN” (Mendes, 1968 *apud* Campos, 2003, p. 139-140).

As três fases podem ser visualizadas na figura abaixo (figura 6), representando consecutivamente os compassos I, II, III, (IV e V) a fase I, fase II, estrutura rítmica folclórica e a “batida de João Gilberto” (fase III).

⁷¹ Conforme Oliveira Pinto (2001), o termo *time-line* foi cunhado por Joseph K. Nketia em 1970, sendo utilizado para descrever uma forma característica de pulsações presentes nas práticas musicais de origem africana. É uma sequência de batidas estruturadas e repetidas em um ciclo de pulsações. No decorrer do capítulo o termo será exemplificado.



Figura 6: Fases e estruturas rítmicas presentes no samba. Fonte: Campos, 2003.

Ocorre que outros elementos, além das “equivalências rítmicas” percebidas, que em sua maioria apontam para “o andamento vivo” que estimula “o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”” (Sandroni, 2012, p. 83), também se mostram recorrentes nas práticas musicais de origem africana, tais como a forma de cantar, tocar e dançar, a instrumentação, a melodia das canções com pequenos espaços mélicos mas rítmicos⁷², melodia essa que segue uma linha rítmica estabelecida na forma musical, que pode ser conduzida pelos instrumentos musicais, quando presentes, palmas e até mesmo danças. Para melhor descrever esses elementos sonoros encontrados nas músicas afro-brasileiras, Oliveira Pinto (2001) assim os caracteriza: Pulsação mínima (ou pulsação elementar), marcação (*beat*), linha rítmica ou ritmo guia (*time-line-pattern*), flutuação de motivos rítmicos, melodias tímbricas, sequência de movimentos organizados, cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos), rede flexível da trama musical, regras do conjunto, oralidades do ritmo, cor do som e sonoridades. A time-line e esses outros elementos serão retomados no próximo tópico deste capítulo, que retrata o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia e suas variações. Toma-se nota do caráter de oralidade imanente à essas práticas musicais. Graeff (2015) destaca que a formação de padrões rítmicos-melódicos é uma necessidade em tradições orais. Nota-se nesse sentido que a tentativa do registro desses elementos sonoros citados por Oliveira Pinto (2001) em partitura; escrita musical de tradição europeia, pode se revelar quase impossível⁷³. Dessa forma, a necessidade do conhecimento europeu em classificar aquilo que conhece é confrontada com a intraduzibilidade da tradição oral.

⁷² Novamente a melodia da canção *Aquele abraço* pode ser trazida a exemplo, que apresenta um pequeno espaço mélico em sua parte inicial e tem a quarta colcheia ou pulso elementar do tempo acentuada.

⁷³ Nota-se que tal como com a música, situação similar ocorre com a linguística, quando se classifica as línguas por meio da morfologia (Mattos e Cyrino, 2021).

Martha Abreu (2017), em trabalho de pesquisa sobre as “canções escravas”, assim por ela denominada as canções e invenções musicais de africanos escravizados nas Américas⁷⁴, demonstra através de ilustrações encontradas em capas de partituras ou coletâneas destas, jornais ou outros meios de divulgação de obras, a tentativa dos editores, músicos e ilustradores, exprimirem e representarem a forma de execução de uma peça musical de origem afro-brasileira. Ocorre que as ilustrações servindo de aparato sugestivo à forma de execução da peça, em tentativa de endossar o estilo musical registrado na partitura, não deixava de vir endossada também pelo preconceito e racismo, onde os negros, associados aos estilos musicais e gêneros populares, eram representados de forma grotesca e estereotipada, como se vê na imagem abaixo (figura 7).



Figura 7: Capa da partitura *Dona Carola*, tira a roupa do varal, composição de José F. de Freitas e Orlando Vieira. Fonte: Abreu, 2017.

Com essas observações, é possível retomar o álbum duplo *Retirante* de Gil e também a *Viola Machete*, que além de apresentar esses aspectos rítmicos apontados

⁷⁴ “Músicas, danças, ritmos e gêneros produzidos, encenados, representados e ilustrados em ambientes urbanos, artísticos e comerciais” (Abreu, 2017, p. 115).

quando tocada no Samba Chula, tem a ver com a herança musical de Gil e com sua maneira de executar o violão, que tal como o instrumento utilizado no Samba de Roda, costuma marcar o *beat* ou tempo forte⁷⁵ (Oliveira Pinto, 2001).

As faixas que compõem o álbum *Retirante Vol. II* também são em sua maioria samba ou marcha-rancho, não se enquadrando no gênero e no estilo musical apenas a canção *Retirante*. Nota-se no repertório que a relação da Bahia com o Rio de Janeiro, do samba com o carnaval é estabelecida. A presença do violão solo é marcante, sendo acrescentada a ele como instrumentação apenas a percussão – tamborim –, e na faixa *Serenata do teleco-teco*. A forma de execução do violão, intimista, muito próxima à de João Gilberto, vem destacar a influência do baiano de Juazeiro nas canções *Minha senhora*, *Ninguém dá o que não tem* e *A última coisa bonita*. Essa última canção tem a batida do violão similar à de João Gilberto, sendo sua introdução coincidentemente muito próxima à da canção *Wave*, composição de Tom Jobim, faixa primeira do álbum Antônio Carlos Jobim: *Wave*, gravada tempos depois, no ano de 1967. A melodia também possui muita proximidade com a canção *A felicidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Percebe-se que a relação que Gil estabelece com a bossa nova tem muito a ver com o instrumento violão, o que remete a João Gilberto e à sua forma de tocar deslocando a acentuação rítmica.

A herança musical de Caetano Veloso também pode ser revelada a partir de suas primeiras composições e gravações, e como a do cantor Gilberto Gil, dá atenção ao gênero samba. O primeiro registro fonográfico de Caetano, intitulado *Caetano Velloso* (figura 8), lançado pela RCA Victor em 1965, é um compacto simples com duas canções – *Samba em paz*, *Cavaleiro* –, que são sambas e trazem elementos poéticos e musicais imagéticos ao gênero. A exemplo da canção *Beira-mar* citada, Caetano vem reafirmar o gênero pela poesia e pelos elementos musicais significativos, principalmente os de estrutura rítmica, que caracterizam o estilo musical. Na canção *Samba em paz*, os versos “o samba vai crescer quando o povo perceber que é o dono da jogada”, “o samba vai vencer, pelas ruas vai correr”, e “o mundo vai mudar e o povo vai cantar um grande samba em paz”, vêm

⁷⁵ Mais uma vez a canção *Aquele abraço* pode ser apresentada como exemplo. Em sua introdução, o primeiro e o segundo tempo de cada compasso binário (2/4) têm o violão articulado como marcação, ou seja, bem no início ou “na cabeça” do tempo, como os músicos populares usam dizer. Mesmo marcando cada tempo de cada compasso em seu pulso forte, percebe-se no violão de Gil uma “flutuação rítmica”, que demonstra microtemporalidades indefinidas (OLIVEIRA PINTO, 2001). Os vocalizes agudos de Gil, sempre repetidos em shows e discos, também tem a ver com o canto responsorial encontrado em variações do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia (GRAEFF, 2015), e é uma prática comum em estilos musicais de matriz africana dos EUA como o Gospel.

comunicar a primazia que o cantor, como compositor concede ao gênero. Na canção *Cavaleiro*, o samba de roda é trazido no verso “sou eu, sete sambas de roda”. É salutar apontar que o referido compacto é ofuscado na discografia de Caetano Veloso, sendo sempre retratado como primeiro registro fonográfico o álbum Domingo, feito em parceria com Gal Costa. Em busca nas páginas e canais oficiais do cantor nos serviços de *streaming* Deezer, Spotify e Youtube não foi encontrada a referida gravação.



Figura 8: Capa do compacto simples Caetano Veloso. Fonte: Google Imagens.

A análise do álbum Domingo, lançado em 1967 pela gravadora Philips, vem confirmar ainda mais a influência e presença marcante do gênero na formação musical de Caetano Veloso. Com arranjos de Dori Caymmi, Francis Himme e Roberto Menescal, o álbum é composto por 12 faixas, tendo como compositores Caetano Veloso - *Coração vagabundo*, *Onde eu nasci passa um rio*, *Avarandado*, *Um dia*, *Domingo*, *Nenhuma dor* (em parceria com o poeta Torquato Neto), *Remelexo* e *Quem me dera* -, Torquato Neto – *Nenhuma dor*, *Minha senhora* e *Zabelê* (parcerias com Gil), Edu Lobo – *Candeias* – Sidney Miller – *Maria Joana* - e Gilberto Gil. Das oito composições de Caetano Veloso, cinco trazem em seus versos o samba, a Bahia e o mar. Retratado pela crítica como o “trabalho mais bossa-nova” de Caetano Veloso, com grande influência de João Gilberto,

a análise das canções apontam que talvez a concisão na forma de cantar - canto contido, falado - de Caetano Veloso e Gal Costa, e os arranjos intimistas de aspecto camerístico e jazzísticos, ainda que a harmonia das canções não apresente dissonâncias, com destaque para solos de flauta transversal e cordas, remetem a isso. Uma escuta apurada faz perceber que estão presentes em algumas canções como *Coração vagabundo*, *Onde eu nasci passa um rio*, *Quem me dera* e *Avarandado*, elementos musicais característicos do samba, como a estrutura rítmica anterior à batida de violão de João Gilberto pela qual a bossa-nova ficou conhecida, a estrutura harmônica não jazzística do violão e das composições, assim como o violão em semelhança na forma de execução à viola machete (*Onde eu nasci passa um rio*), tão presente nos sambas de roda do Recôncavo da Bahia. Em tempo cabe lembrar novamente que a batida de violão de João Gilberto, dada a origem do músico e o que ele diz, dentre outras afirmações, ao descrever a relação de seu ritmo com as “lavadeiras de Juazeiro”, pode ser interpretada como uma resignificação de samba. Ainda mais, no referido álbum, quem executa o violão é Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi.

Na análise do álbum Domingo retoma-se novamente o artigo do compositor Gilberto Mendes (1968), recolhido por Augusto de Campos (2003) para compor o livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, no qual o compositor descreve a notação das fases e estruturas rítmicas presentes no samba (fase I – primeiro compasso; fase II – segundo compasso; estrutura rítmica folclórica – terceiro compasso; fase III ou “batida de João Gilberto” – compassos IV e V).



Figura 9: Fases e estruturas rítmicas presentes no samba. Fonte: Campos, 2003.

Retomando a análise do álbum Domingo, a canção *Coração vagabundo* foge da estrutura rítmica da fase III (batida de João Gilberto), e tem a rítmica do violão marcada na fase I. Em outras canções como *Avarandado*, *Onde eu nasci passa um rio* e *Quem me dera*, fica evidente a fase II, com a percussão marcando as semicolcheias e o violão

seguindo a segunda marcação rítmica, conforme demonstra a figura. Na fase III (“batida” de João Gilberto) encontram-se as canções *Um dia*, *Candeias* e *Remelexo*.

A análise da poesia, estruturas harmônica e rítmica, arranjos e orquestração das canções, assim como da interpretação dos cantores, serve como contraponto ao que de forma contumaz se afirma quanto à herança musical de Gil e Caetano; que tiveram influência da bossa-nova através de João Gilberto. Não se tem neste trabalho o intuito de contradizer o que tem sido afirmado, mas esta pesquisa intenta demonstrar que a estética do violão de João Gilberto se aproxima do samba, ressignificado em suas mãos pela harmonia e ritmo. Concebe-se ainda que a grande admiração que Caetano Veloso e Gilberto Gil demonstram por João Gilberto tem a ver com a estreita aproximação dos cantores com o samba, nesse caso um gênero representante da tradição da Música Popular Brasileira. Assim, os tropicalistas perceberam em João Gilberto o samba de uma outra forma, ou seja, em sua ressignificação. Tal já pode ser constatado em uma entrevista concedida por Caetano Veloso à Revista *Civilização Brasileira*, ainda em 1966, na qual ele, ao propor a “retomada da linha evolutiva” na música popular brasileira, cita a música produzida por João Gilberto; uma música que tem “contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e **tem samba**” (Veloso, 1966 *apud* Campos 2003, p. 63, grifo meu).

Certo é que o samba se instituiu tradição da música popular urbana brasileira, tradição consolidada, ou seja, “gênero musical”, conforme o entendimento dado ao assunto por Fernandes (2010), a partir da gravação e registro da canção *Pelo telefone*, que é considerada o limite demarcatório, o início do gênero. Questiona-se afinal quais atores foram e são os construtores dessa ideia.

Alguns autores como Nicolau Netto (2009), Sandroni (2012), Ortiz (2012), Faour (2021), dentre outros, apontam que a consolidação do samba como símbolo nacional ocorreu pela ação cultural promovida pelo Estado Novo da Era Vargas a partir da década de 1930. O “samba-exaltação” de Ary Barroso⁷⁶ é reconhecido como o feito musical popular “que agradou muito à ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, em voga a partir de 1937”. Importante consideração é a de Ortiz (2012), que diz que “ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra” (Ortiz, 2012, p. 43). Nesse pensamento, após

⁷⁶ Faour (2021) ressalta que o compositor Ary Barroso não teve intenção de colaborar com o regime “até porque tinha convicções políticas divergentes – tanto que em 1946 se elegeu vereador pela UDN, partido de oposição ao do ex-presidente. Por outro lado, criou um filão que de certa forma reforçava o caráter nacionalista-patriótico estimulado pelo governo (Faour, 2021, p. 91).

apresentar algumas práticas musicais do Recôncavo Baiano, que possivelmente tinham proximidade com algumas práticas do Rio de Janeiro, deve-se contar como o samba veio a se estabelecer como gênero na cidade do Rio de Janeiro.

Afinal, sabe-se que no Brasil, o samba é o gênero que melhor representa a tradição, ou melhor, as tradições apontadas no decorrer deste capítulo: uma que subsiste, conforme Pollak (1989) e Vargas (2007) afirmam, que é substrato, e a consolidada⁷⁷; o samba já estabelecido como tradição da música popular brasileira no Rio de Janeiro no início do século XX. Interessa saber, portanto, pela escuta e análise das obras iniciais de Gil e Caetano, que os tropicalistas reafirmavam como tradição os “sambas”, tanto o do Recôncavo Baiano, pelas citações e até mesmo estruturas estilísticas, quanto o do Rio de Janeiro, o que vai ao encontro da proposta de diversidade apresentada pela Tropicália, que era possibilitar o diálogo entre diferentes manifestações musicais sem hierarquizá-las.

Com essas considerações, tendo certificado que na formação e herança musical dos tropicalistas Gil e Caetano estão presentes de forma marcante elementos estilísticos do gênero samba, tanto o circunscrito ao Rio de Janeiro como o do Recôncavo Baiano, recorre-se de forma breve ao Samba de Roda, trazendo-o em *diálogos* com o samba do Rio de Janeiro.

2.2 – O Samba de Roda na Roda de Samba: diálogos tropicalistas

Tendo já considerado com o cantor Gilberto Gil que foi a Bahia quem “deu régua e compasso”, e sabendo da relação que o Samba de Roda estabelece com o Recôncavo Baiano, tem que se fazer ainda com Graeff (2015) e outros autores um outro apontamento, que é o de distinguir o “Samba de Roda” da “Roda de Samba”. A propósito, sabe-se que o gênero samba, como tradição da música popular brasileira, se insere no debate proposto pelo movimento Tropicália, que era o de pensar o Brasil através da canção popular.

Em 1967, não concordando com a valorização do “primitivo” na música popular brasileira, Caetano disse a seguinte frase: “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (Caetano, 1967 *apud* Sovik, 2018, p. 113). Sobre a Bahia, o artista acrescenta: “ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas

⁷⁷ Aquela que se apropria da tradição que subsiste

também lanchonetes e hot dogs” (Ibidem). No ano anterior, em 1966, Caetano participou de um debate coordenado pela Revista Civilização Brasileira cujo tema era *Que caminho seguir na música popular brasileira?*⁷⁸ Na discussão, Caetano propõe a “retomada da linha evolutiva” na música popular brasileira, e cita o samba como fio condutor da canção brasileira. Em suas palavras

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez (R.C.B., n. 7 – maio de 1966 *apud* Campos, 2003, p. 63).

Graeff (2015), ao analisar as estruturas musicais e coreográficas do gênero samba, traça uma relação entre as duas práticas musicais citadas na epígrafe deste tópico, a que denomina “Samba de roda na roda de samba”. A autora destaca que na Roda de Samba, isto é, no samba tradicional carioca⁷⁹, o Samba de Roda se faz presente, observação que mais uma vez aponta para a questão considerada por vários autores já citados, que é a de o samba baiano ter dado origem ao gênero carioca através da migração de baianos para o Rio de Janeiro no final do século XIX. Com os apontamentos do tópico anterior deste capítulo, uma observação mais atenta leva, portanto, a considerar que a relação de proximidade tem mais a ver com a influência africana sobre os ritmos do samba, haja vista “os mesmos padrões rítmicos de tradições culturais principalmente angolanas” serem percebidos tanto na Bahia quanto no Rio de Janeiro (Graeff, 2015, p. 134). Os termos que se referem a gêneros e estilos musicais citados, como batuque, tango, maxixe,

⁷⁸ Disponível no acervo digitalizado da obra de Caetano Veloso, organizado por Evangelina Maffei. Debate coordenado por Airton Lima Barbosa. Outros participantes do debate foram: Flávio Macedo Soares (crítico), Nelson Lins e Barros (crítico), José Carlos Capinam (poeta), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora) e Ferreira Gullar (poeta).

⁷⁹ Também denominado por Lima (2013) de “samba carioca urbano industrializado”. O autor assim o denomina argumentando que a nomenclatura “diz respeito às transformações históricas, sociológicas, econômicas, tecnológicas e políticas ocorridas, em particular, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, no final do século XIX e início do século XX” (Lima, 2013, p. 124).

lundu, entre outros, parecem preceder o termo “samba” na designação de práticas musicais brasileiras, mas, segundo Graeff (2015),

Essa precedência não significa necessariamente a inexistência do nome “samba” em períodos anteriores, e sim sua ausência nas fontes de que se tem conhecimento. Talvez os sambadores e sambistas usassem o termo “samba” há séculos, sendo esse tardiamente empregado apenas por seus observadores, que antes o denominavam batuque, batucada, maxixe, lundu, etc. Além disso, os próprios músicos referem-se às suas formas musicais de diversas maneiras (Graeff, 2015, p. 126).

Quanto ao termo “samba”, Tinhorão (1991) diz que o termo se aplicava a qualquer estribilho batucado de feição africana. Lopes e Simas (2021) afirmam que “esses refrões ou coros vinham da Bahia, das fazendas do Sudeste, do agreste nordestino (...). Eram **difundidos principalmente a partir de comunidades como a da “Pequena África” carioca**” (Lopes e Simas, 2021, p. 11, grifo meu). Percebe-se que essas práticas musicais de diferentes regiões, denominadas por alguns autores como Abreu (2017) de “canções escravas”, tinham semelhanças, mas foi no Rio de Janeiro que foram difundidas e passaram a ser estilizadas. Quanto ao aspecto estilístico pelo qual o samba veio a ser definido, Lopes e Simas (2021) afirmam que

O repertório do nascente gênero pouco se distinguia daquele do lundu e do maxixe, popularizados, como gêneros de canção e dança, pelo teatro, antes de tudo. Mas, por força de sua relação com a música carnavalesca de cortejo, como antes foi a marcha, o samba foi, nas décadas seguintes, assumindo características mais definidas. Assim, aos poucos ganhou em cadência rítmica, melodia, harmonia e letra, bem como em diversidade estilística. E isso certamente pela atração que exerceu sobre compositores profissionais dos ambientes do rádio e da indústria fonográfica, recém-constituídos (Lopes e Simas, 2021, p. 11).

O compositor e sambista Donga, a quem como visto, se atribui o registro e gravação do primeiro samba, *Pelo telefone*, em entrevista concedida a Sodré (1998) afirma o seguinte: “o samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se **estilizou**” (Donga *apud* Sodré, 1998, p. 70, grifo meu). Ao discorrer sobre uma Roda de Samba de sua época, o músico e compositor cita que as pessoas “sapateavam, com acompanhamento de flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, além de prato e faca (...). Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés” (Donga *apud* Sodré, 1998, p. 70). Pelo depoimento do músico, nota-se

que a instrumentação utilizada nas rodas de samba da época lembra ou está agregada à mesma utilizada em uma roda de choro dos tempos atuais. Importante obra que serve como registro dos aspectos estilísticos desse universo musical do Rio de Janeiro de final do século XIX e início do século XX é o livro de memórias (figura 9), intitulado O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos, de Alexandre Gonçalves Pinto, mais conhecido no cenário musical da época pela alcunha “o Animal”⁸⁰ (Fernandes, 2010). O personagem, um carteiro e músico diletante, tece elogio aos sambistas, a quem também denomina “chorões”. Ao relembrar e descrever a instrumentação utilizada nos choros, diz que “os verdadeiros choros eram constituídos de **flauta**, violões, e **cavaquinhos** (...)” (Pinto, 1936, p. 11, grifo meu). Publicado em 1936, na década de 1930; década que se considera que dá-se atenção “com intenção” ao que é o samba⁸¹ (Fernandes, 2010), o livro deixa em evidência que o samba e o choro, ou melhor, o que seria estilizado e mais tarde definido como samba e choro, se cruzam e se confundem também em um mesmo espaço social da época.

⁸⁰ O bandolinista e pesquisador Pedro Aragão, autor da Tese “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o *Choro*”, ao ser entrevistado pelo canal Blog IMS, comenta o livro citado e diz que os instrumentistas do Rio de Janeiro de início do século XX, gozando de grande popularidade em festas, “normalmente tocavam em troca de comida e bebida, conforme se deduz das descrições verdadeiramente pantagruélicas de banquetes ao longo do livro. O próprio Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha “o Animal”) é descrito como um ‘grande general no comer e no beber’”. Pelo comentário do entrevistado, deduz-se que o apelido “o Animal” advém da forma “*pantagruélica*” de comer e beber de Alexandre Gonçalves Pinto.

⁸¹ De acordo com Fernandes (2010), isso após o advento do rádio e no calor da popularização de programas radiofônicos, que segundo o autor, foram instâncias que possibilitaram o aparecimento do grande público.

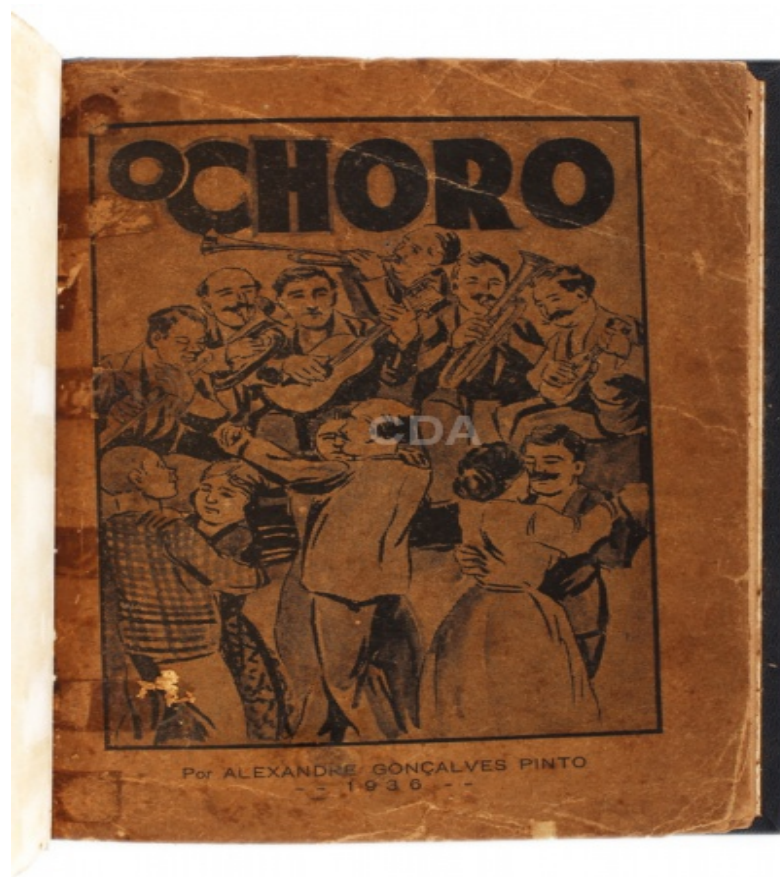


Figura 10: Capa do livro Choro: Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos, de Alexandre Gonçalves Pinto. Fonte: Catálogo das Artes⁸².

Pode-se dizer, afinal, que as manifestações populares urbanas do Rio de Janeiro de início do século XX serão resumidas em torno das nomenclaturas choro, quando predominantemente instrumental, e samba, quando versificada, na era do disco. Dessa forma “lundu”, “maxixe”, “batuque”, “batucada”, se “excluem” do cenário musical, dando vez ao samba e ao choro. Ainda de acordo com Fernandes (2010), o choro se instituiu gênero tal como ficou conhecido só a partir da concepção da série “choros” do compositor Heitor Villa-Lobos⁸³. Importa ainda citar com o autor, para exemplificar esse entrecruzamento de estilos e indefinição das práticas musicais, que na produção musical em discos de 78, 46 e 33 rotações por minuto do conhecido “chorão” Pixinguinha, no período que compreende os anos de 1914 a 1961, se contabiliza 38% de choros e 21% de sambas, assim nomenclaturados por Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha). Cabe lembrar que o compositor, arranjador e instrumentista dava preferência à música

⁸² Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GBPDUG/>.

⁸³ Cabe trazer outros autores que abordam o assunto, como Henrique Leal Cazes, que em sua obra Choro: do quintal ao Municipal (2021), pontua a importância do trabalho de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, para o surgimento do gênero, a partir de 1910.

instrumental. Isso vem comprovar que a multiplicidade de estilos musicais existentes até então passava a ter um denominador comum: samba e/ou choro. A observação do livro de memórias de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, e o depoimento de Donga a Sodré (1998) faz então perceber que choro e samba, assim como “chorões” e “sambistas”, no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, poderiam ser caracterizados, respectivamente, como os mesmos estilos musicais e personagens.

Quanto ao samba, nota-se que houve uma delimitação espacial simbólica para o seu “nascimento”, um “berço”, que foi a casa da Tia Ciata. Mas ainda segundo Animal, o samba não teria apenas a casa da Tia Ciata como local de origem. O autor destaca em seu livro que desde o final do século XIX, ao menos três outros locais poderiam ser considerados o “berço”, tanto do choro quanto do samba: a casa de Manoel Vianna, “onde habitaram os nossos primeiros paes” (Pinto, 1978, p. 50 *apud* Fernandes, 2010, p. 126), a casa de Durvalina, a casa do Paschoal, entre outras. Há uma lacuna na historiografia sobre as festas e rodas musicais ocorridas em outras casas do Rio de Janeiro no período. Ribeiro (2019), ao se referir à sambista Clementina de Jesus, destaca que a artista participou das rodas musicais “mais relevantes do Rio de Janeiro no início do século XX, que acabaram construindo de maneira autônoma uma relação entre o samba e a identidade nacional” (Ribeiro, 2019, p. 102).

Os locais onde essas manifestações musicais ocorriam eram a Cidade Nova, a região da Praça Onze e do Estácio de Sá, o que vem comprovar outra vez “que a indistinção entre as manifestações populares era latente” (Ribeiro, 2019, p. 126). Assim, Animal em suas memórias na década de 1930, década que se considera que dá-se atenção “com intenção” ao que é o samba, frisa-se, se propôs a um projeto não tão fácil, que era o de delimitar e separar estilisticamente choros e chorões em um cenário musical onde

Lundu, samba, jongo (...) eram estilos que poderiam às vezes se organizar ao redor da modinha, não cabendo de forma imediata na designação “choro” enquanto reunião de estilos, mas sim no sentido de festa. Mesmo assim, torna-se evidente aqui o difícil papel do organizador do qual Animal sem querer tinha se auto incumbido: **as classificações de tais estilos seguiriam no mais das vezes critérios de localização territorial ou social e de personagens que capitalizavam uma posição no âmbito artístico em vez de limites musicológicos propriamente ditos, conforme os que vieram a ser adotados** (Fernandes, 2010, p. 125, grifo meu).

Outro personagem do Rio de Janeiro da época, de nome Francisco Guimarães (188? -1946), conhecido pelo apelido de Vagalume, também testemunhou e retratou como cronista do Jornal do Brasil e n'A Tribuna, entre outros, o ambiente musical, locais e personagens da Capital Federal dos anos iniciais do século XX. Vagalume, na mesma década de 1930, em 1936, publicou um livro – Na roda do samba (figura 10) – no qual pretendeu biografar o gênero musical samba. O cronista tinha estreita relação com os considerados “primeiros cultores das manifestações populares que viriam a desaguar no samba”, dentre eles, aqueles que frequentavam a casa da Tia Ciata como Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Pixinguinha e Mauro de Almeida.

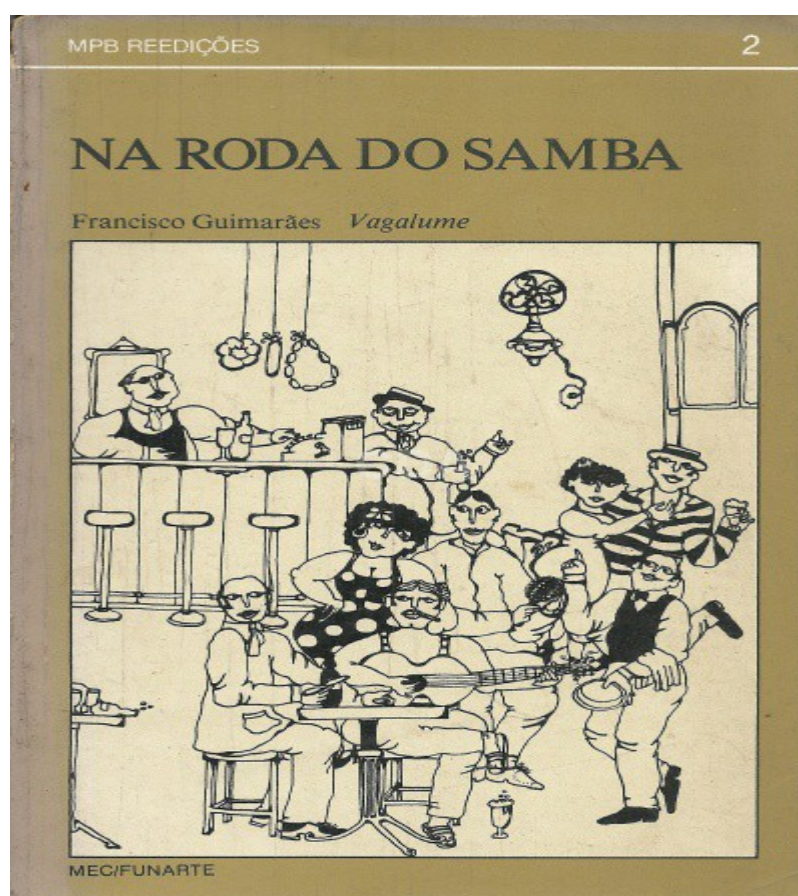


Figura 11: Capa do livro Na Roda do Samba, de Francisco Guimarães. Fonte: Catálogo das Artes⁸⁴.

Sendo testemunhas de um mesmo recorte de tempo – final do século XIX/primeiras décadas do século XX -, partícipes daquelas manifestações musicais, os dois autores – Vagalume e Animal – têm seus livros em forma de testemunhos da época

⁸⁴ Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDDecBcU/>.

trazidos para este trabalho. Foi Vagalume quem primeiro escreveu que o samba “puro” é o do morro e o samba “desvirtuado” aquele que é executado nas rádios (Fernandes, 2010). E foi ele também que em seu livro destacou que o samba veio do Recôncavo, Salvador, e aportou no Rio de Janeiro. Esse autor era defensor das formas “puras” que vieram da Bahia e se instalaram nos morros do Rio de Janeiro. Donga era contrário a essa afirmação, de que o Samba do Recôncavo da Bahia se estabeleceu nos morros cariocas. De acordo com o sambista, “não tem nada disso. Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar. Onde houvesse festa nós íamos” (Donga *apud* Vianna, 2012, p. 7). Fato é que os dois personagens concordam que a Bahia é a referência primeira e local de origem do samba.

Donga, em seu depoimento a Sodré (1998), constatava que foi no Rio de Janeiro que “o samba estilizou”. Quando se fala “o samba”, percebe-se que os vários estilos situados no cenário musical do Rio de Janeiro do período que compreende os anos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX se homogeneízam e são congregados em um gênero musical, que passa a ser denominado “samba”. Entretanto, nota-se com alguns autores como Vianna (2012) e Sovik (2018), que no período citado, os estilos musicais convergindo para um único estilo – samba – tinha relação com a ideia de mestiçagem que estava sendo instituída no país. Vianna (2012), de forma crítica, aponta que “o brasileiro nasce quando começa a mestiçagem”, e ainda afirma que a imagem do Brasil e a identidade brasileira surgiram no momento em que o “paradigma mestiço, divulgado principalmente por Gilberto Freyre⁸⁵, tornava-se hegemônico no debate sobre a identidade brasileira” (Vianna, 2012, p. 130). Ainda no final do século XIX,

o debate intelectual brasileiro já associava a questão da identidade (e da pouca unidade) nacional ao problema do “atraso” do Brasil, que era comparado à Europa, ponto de referência principal para o pensamento evolucionista dominante na época. A pergunta a ser respondida não escondia um certo derrotismo: por que somos atrasados? (...) Nossa identidade já estaria contaminada por uma misteriosa “doença”, fosse ela climática ou racial, que nos colocaria em desvantagem diante do resto do mundo. (...) O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro. Os intelectuais da virada do século XIX, pensando dessa maneira, só podiam olhar com desprezo para as manifestações culturais (como os ritmos negros pré-samba) que décadas depois seriam transformadas em símbolos nacionais e motivo de orgulho e zelo preservacionista para o “povo brasileiro” (Vianna, 2012, p. 63).

⁸⁵ Gilberto de Mello Freyre (1900 – 1987).

O autor destaca que os defensores do mestiço como símbolo nacional tinham que escolher entre as várias “mestiçagens” ocorridas no Brasil aquela que melhor se enquadrasse nos projetos de criação de uma identidade nacional. Cita como exemplo de intelectuais que se propunham à questão, Euclides da Cunha, que tinha preferência pelos sertanejos caboclos do interior contra os mulatos do litoral, e Affonso Celso, que recusava citar entre os mestiços do Brasil o mulato. Adiante se verá no texto que o “mulato”, dentre todas as “mestiçagens”, foi a escolhida para representar o brasileiro. Cabe ao texto as considerações levantadas por Damatta (1986) sobre o termo “mulato”. O autor cita o Conde de Gobineau, cônsul da França, amigo e interlocutor intelectual de D. Pedro II como o “pai, ou melhor, o verdadeiro genitor de um dos valores mais caros ao preconceito racial de qualquer sociedade hierarquizada (Damatta, 1986, p. 32). Em seu livro significativamente intitulado *A Diversidade Moral e Intelectual das Raças* (1856), o Conde de Gobineau previa que o Brasil levaria menos de 200 anos para se acabar como povo. Segundo Damatta (1986),

Simplesmente porque ele via com seus próprios olhos, e escrevia revoltado a seus amigos franceses, o quanto a nossa sociedade permitia a mistura insana de raças. Essa miscigenação e esse acasalamento é que o certificavam do nosso fim como povo e como processo biológico. Seu problema, conforme estou revelando, não era a existência de raças diferentes, desde que essas “raças” obviamente ficassem no seu lugar e naturalmente não se misturassem. (...) E é precisamente isso, conforme sabe (mas não expressa) todo racista, que implica a ideia de miscigenação, já que ela importa contato (e contato íntimo, posto que sexual) entre pessoas que, na teoria racista, são vistas e classificadas como pertencendo a espécies diferentes. Daí a palavra “mulato”, que vem de mulo, o animal ambíguo e híbrido por excelência; aquele que é incapaz de reproduzir-se enquanto tal, pois é o resultado de um cruzamento entre tipos genéticos altamente diferenciados (Damatta, 1986, p. 32).

O autor acrescenta que, “no seu horror ao *mulatismo* e ao contato íntimo e amoroso entre os tipos humanos”, Gobineau não estava só.

Teóricos como Buckle, Couty e Agassiz – para ficarmos com aqueles que foram influentes entre os teóricos do racismo no Brasil -, também exprimiram esse medo da mistura e trataram a nossa população como um todo potencialmente degenerado de híbridos incapazes de criarem alguma coisa forte ou positiva (Damatta, 1986, p. 32).

Este trabalho traz essa discussão por ela estar intimamente relacionada à definição do samba como gênero musical brasileiro, que “expressa” a identidade brasileira. Não perdendo de vista neste tópico a proposta tropicalista, cabe novamente trazê-la. Sovik (2018) lembra que o Tropicalismo expressava uma estrutura de sentimento que problematizava a relação da cultura com a política. A autora entende a condição de indefinição racial denominada “mestiça” como um entrelugar⁸⁶, *lugar* esse que deu voz à canção tropicalista. Segundo Sovik (2018), o movimento Tropicália, a partir da canção brasileira, trouxe a aceitação de uma situação de entrelugar pois “propunha uma música popular que não era rock nem Bossa Nova, nem de direita, nem dedicada a ser brasileira, nem algo além disso” (Sovik, 2018, p. 32).

Essa situação de “entrelugar”, defendida por Sovik (2018) para a canção tropicalista, pode ser entendida nas palavras de Caetano Veloso, que durante a turnê do disco *Fina Estampa*, sendo entrevistado, disse que canta em espanhol “para sentir o que é estar na pele do outro” (Caetano Veloso, 1994-1997 *apud* Sovik, 2018, p.27)⁸⁷.

Bhabha (1998) diz que “o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 20). Sendo a canção tropicalista uma canção “nem de direita, nem dedicada a ser brasileira” (Sovik, 2018, p. 32), e considerando que os tropicalistas têm um olhar voltado à questão racial brasileira, compreendendo-a a partir da mestiçagem, começam-se a apontar no texto os pontos de intersecção da Tropicália com a Música Popular Brasileira. Outras questões sobressaem, a saber, como o gênero samba, outrora “canções escravas” (Abreu, 2017), se estilizou e se definiu como representante de uma tradição e da identidade brasileira.

⁸⁶ Bhabha (1998) entende que as situações de “‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 1998, p. 20). Não seria o “entrelugar” o local propício a florescer uma postura de resistência? Não seria senão “las fisuras de abajo” onde “se construyen y caminan formas de estar-hacer-ser-sentir-pensar-saber-vivir muy otras”? (Walsh, 2017, p. 31). Não seria a “linguagem da fresta” - “o buraco quente”, “a casa da mãe joana” – retratada na canção *Pé do meu samba*, de Caetano Veloso?

⁸⁷ Com o discutido no texto, entende-se que o entrelugar é um lugar racializado, destinado aos não brancos, o que não vem a ser exatamente o caso de Caetano Veloso. Todavia, quanto à questão racial, Caetano reafirma em entrevista ao jornal Estado de Minas, em 16 de junho de 2015, que “Gil é um mulato suficientemente escuro para ser chamado de negro até na Bahia; eu sou um mulato suficientemente claro para ser chamado de branco até em São Paulo”. Percebe-se na fala do tropicalista um olhar para a questão mestiça e possivelmente uma tentativa de se posicionar em uma situação de entrelugar. A mesma fala foi reproduzida por Gilberto Gil em data recente – 13 de julho de 2023 -, em entrevista ao Podcast Mano a Mano.

A canção tropicalista se propôs a responder qual é o papel do outro excluído social e etnicamente. No disco *Tropicália 2*, lançado em 1993, vinte e cinco anos após o disco manifesto do movimento Tropicália, o rap melódico *Haiti*, composição de Gilberto Gil (música) e Caetano Veloso (letra) expressa o interesse dos tropicalistas pelas questões raciais. A questão da mestiçagem é retomada só que em um contexto outro que aquele de conciliação sincrética (Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda)⁸⁸. A listagem de categorias raciais sujeitas à violência trazida na canção fica evidente nos versos “quase brancos tratados como pretos”, “quase brancos pobres como pretos”, “pretos, pobres e mulatos”, “quase brancos quase pretos de tão pobres”.

Concorda-se com Sovik (2018) que o movimento Tropicália é referência necessária para a discussão do discurso identitário brasileiro. Cabe apontar que essa canção emblemática do disco *Tropicália 2 – Haiti* - é um rap – rap melódico -, que tem seu surgimento no Brasil confundido com o do funk, este um estilo identificado como a trilha sonora das favelas, que segundo Sovik (2018), teria deslocado o samba. Os dois locais que despontam como origem do samba carioca – morro e cidade –, também são levantados como locais originários do rap e funk. Sendo relevante o assunto cabe trazer Chico Buarque, que em 2004 afirmou que via no rap um fenômeno que seria “o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou” (Chico Buarque; Barros e Silva, 2004 *apud* Sovik, 2018, p. 108). O rap é uma das linguagens do hip-hop, que se soma ao grafite e à dança. Ocorre que o hip-hop no Brasil dá primazia ao rap, diferentemente dos EUA onde as três linguagens ocorrem simultâneas, o que vem comprovar a força que exerce a canção brasileira no cenário cultural. Questiona-se se a canção mais emblemática do disco *Tropicália 2* ser do estilo rap tem a ver com uma ressignificação do samba dada pelos tropicalistas. Seria, em sua representatividade, o rap e o funk um novo samba brasileiro? De certa forma, percebe-se que sim, pois Lopes e Simas (2021) afirmam que

O samba tão marginal quanto atraente e sedutor era o samba urbano carioca, recém-nascido no bairro do Estácio. Percebida, na década de 1930, em todo o seu potencial motivacional e aglutinador, essa música acabou por ser utilizada como a trilha sonora preferencial das ações do governo – mais ou menos da mesma forma que, por volta da década de 2000, o hip-hop e o funk transnacionais passaram a sonorizar as ações pró-cidadania nas comunidades excluídas e carentes dos guetos e periferias (Lopes e Simas, 2021, p. 12).

⁸⁸ Teorizada nas obras *Casa-Grande & Senzala* (Gilberto Freyre), *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil* (Darcy Ribeiro), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda).

Nesse sentido, Naves (2001) destaca que a estética da canção tropicalista opera com peculiaridades estilísticas e cita entre elas a ressignificação de elementos culturais, o cultivo da tradição, estilização e atualização de gêneros.

Retomada a questão da mestiçagem, “conceito que na linguagem comum conota a convivência sem polarizações” (Sovik, 2018, p. 67), e tendo destacado a proposta do movimento Tropicália, vale escutar o que o tropicalista Caetano Veloso tem a dizer sobre o assunto. Ao participar do Programa Roda Viva da TV Cultura, em 20/12/2021, o artista foi questionado pela jornalista Adriana Couto, sobre a questão da mestiçagem. Segue abaixo a transcrição da entrevista:

Adriana Couto: quando você foi questionado sobre a sua ancestralidade, você tentando fazer esse mapeamento, e aí você diz assim “meu pai era mulato (...)”. Hoje essas terminologias soam pejorativas, a gente tem outros, outras formas de falar. Muitas vezes a pessoa sim, é de um casamento inter-racial, mas ela diz “eu sou negra, eu não sou mulato” (...) No recenseamento, o cara do senso chega pra você e diz assim “Caetano, sua autodeclaração”.

Caetano Veloso: Sou pardo. Tem uma música no meu disco que fala isso. Agora a primeira palavra que aparece no *Meu coco* é mulato. “Somos mulatos, híbridos e mamelucos, e muito mais cafuzos do que tudo mais”. Isso até eu dediquei, essa primeira canção a Jorge Mautner, que é um eterno defensor, idealizado da miscigenação brasileira (...) Ele sabe bem por que, né? Ele é judeu, de origem austríaca, cujos pais tiveram que fugir da Europa, do Nazismo. Então ele é (...) O amor dele, pelo que ele viu no Brasil ninguém vai apagar (...) E nunca mudou quanto a isso. Ele acha um deslumbramento essa coisa do Brasil, miscigenação. **Muito por outro lado, a miscigenação virou um mito de beleza brasileira que atrapalha certas coisas que precisam ser feitas. Certas estatísticas precisam ser enfrentadas e também atos do cotidiano, né, coisas que precisam mudar.** Então tem muita gente que decide modificar a terminologia que a gente pode ou não pode (...) enfim, definir que terminologia que a gente pode ou não pode usar a respeito de raça. Então, eu não sou obrigado a concordar com todas as coisas. Acho que essa movimentação, em grande parte americanizada é muito útil ao Brasil. Se o Brasil souber aproveitar, porque eu sou antropófago. Então o Brasil tem que saber comer e metabolizar isso. Não se deixar dominar por isso. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, eu não vejo qual é o problema de mulato. Eu falei mulato porque é uma palavra que eu (...). Meu pai era mulato, a pessoa que eu mais adorava, respeitava. (...) Então mulato (...), tem gente que diz que é tirado de mula. Mas qual é o problema das mulas? Eu não tenho nada contra as mulas!

Vê-se que o artista aborda a questão da mestiçagem além do conceito de convivência pacífica, sem polarizações, quando diz que “a miscigenação virou um mito de beleza brasileira que atrapalha certas coisas que precisam ser feitas. Certas estatísticas precisam ser enfrentadas e também atos do cotidiano, né, coisas que precisam mudar”.

Caetano na entrevista ainda cita a canção *Meu coco*, música-título do disco de 12 faixas, lançado pela Uns Produções/Sony Music em 21 de outubro de 2021. A questão racial instiga o compositor desde sempre. Tratando da questão racial e relacionando-a à sua produção musical, que não perde de vista a proposta tropicalista, ainda em 06 de abril de 2002 o artista concedeu entrevista à pesquisadora Liv Sovik, na qual disse que “essas coisas é que me interessam e que eu não vejo serem mexidas direito. Porque o Brasil termina somando uma porção de particularidades, tem muita gente que odeia essa ambição da gente de o Brasil ser original” (Caetano Veloso, 2002 *apud* Sovik, 2018, p. 68). Entende-se tal perspectiva na letra da canção *Meu coco* já citada, quando o compositor escreve que “somos mulatos, híbridos e mamelucos, e muito mais cafuzos do que tudo mais”. A crítica jornalística feita sobre o disco se refere à canção como um “samba assentado sobre o arsenal percussivo de Marcio Victor (timbal, talk drums, timbales, atabaque, derbak, shake, balde, tamborim, aro, alfaia, surdo virado e surdo), mas entortado pelo sinuoso e estonteante arranjo de sopros orquestrados por Thiago Amud”. O crítico Mauro Ferreira, da coluna Pop & Arte do jornal Globo.com, prossegue dizendo:

“A palavra bunda é o português dos Brasis”, sentencia o compositor em verso da música-título de álbum que faz ode à mestiçagem do país ora dissonante. “Com Nara, Bethânias e Elis/Faremos mundo feliz”, vislumbra o artista, sem perder de vista a referência máxima no universo musical (“João Gilberto falou/E no meu coco ficou”) e a autoreferência, feita através de alusões às letras das músicas *Irene* (1969) e *Um índio* (1976) (Ferreira, 2021).

Nessa crítica de Mauro Ferreira sobre a canção *Meu coco*, não foram destacados outros versos da canção como “ubirajaras mil, carimã, sapoti”, “virá que eu vi, virá, virá, virá que eu vi”, “irene ri, rirá, Noel, Caymmi, Ary”, “tudo embarcará na arca de Zumbi e Zabé”, onde o processo de colonização, a constituição da nação brasileira e o samba são refletidos.

Segundo Vianna (2012), foi Gilberto Freyre, com o livro *Casa-grande e Senzala* quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço⁸⁹. Dele vem a definição do brasileiro como uma combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de

traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia da nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço (Vianna, 2012, p. 64).

Ainda de acordo com o autor, a publicação de *Casa-grande e Senzala* foi recebida como um grande acontecimento no cenário intelectual dos anos 1930. Testemunharam a seu favor Jorge Amado (“foi uma explosão, um fato novo, alguma coisa como ainda não possuíamos”), Monteiro Lobato (“qual o cometa de Halley, irrompeu nos céus de nossa literatura o *Casa-grande e Senzala*”), Antônio Cândido (“impacto libertador”), Gilberto Amado (“distabuação”), Antônio Rizério (“desrecalque”), entre outros. Vianna (2012) destaca que essas não eram opiniões solitárias e que a maior parte dos comentadores de *Casa-grande e Senzala* dá destaque para o seu caráter de ruptura com a proposta de reflexão sobre a cultura brasileira que vinha sendo feita até o lançamento do livro⁹⁰.

Para Vianna (2012), “a identidade devia ser descoberta para ser curada”. Foi nessa concepção de mestiçagem, voltada à “unidade da pátria”, que o samba foi definido e estilizado. Foi durante as décadas iniciais do século XX que os “mulatos”, assim denominados, e o urbano, passaram a ser, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. Assim, “no campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais” (Vianna, 2012, p. 70). Singular é saber um fato pouco lembrado que se relaciona ao narrado até aqui. Em 1926, em sua primeira visita ao Rio de Janeiro, Gilberto Freyre participaria de uma “noitada de violão” na qual “o cordial Brasil mestiço” se reuniria. Sobre o acontecimento e sua passagem pelo Rio de Janeiro, Freyre registrou em seu diário:

⁸⁹ No prefácio da primeira edição de *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre afirma que dos problemas brasileiros nenhum o inquieta tanto como o da miscigenação. Segundo o seu biógrafo Diogo de Melo Menezes, talvez Freyre tenha sido o primeiro a empregar o termo “miscigenação” no Brasil (Vianna, 2012).

⁹⁰ Livro lançado na década de 1930, em um contexto no qual ocorre a revolução (Era Vargas), que tinha como um dos objetivos inserir o Brasil na modernidade. Nesse contexto, as teses de Gilberto Freyre cumprem papel fundamental.

Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiantemente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com **os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga** (Freyre, 1975, p. 189 *apud* Vianna, 2012, p. 19, grifo meu).

De um lado, os participantes eram provenientes de “boas famílias brancas”: o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), o compositor erudito Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o pianista e compositor Luciano Gallet (1893-1931) e o promotor Prudente de Moraes Neto (1904-1977). Do outro lado, “mestiços”, negros e pobres do Rio de Janeiro: Pixinguinha (1897-1973), Donga (1890-1974) e Patrício Teixeira (1893-1972); aqueles que definiam a música que seria, a partir da década de 1930, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro.

Nesse encontro, que foi planejado, estavam presentes músicos de tradição erudita, músicos populares e os intelectuais que buscavam definir o Brasil⁹¹. Sendo planejado, o pretenso aspecto de reunião informal ou fato corriqueiro tentava fazer acreditar em uma harmonia existente. A roda com os “brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício e Donga” representava bem o que se almejava pelos outros participantes intelectuais; um Brasil mestiço, com o gênero samba ocupando o lugar pacificador, elemento definidor da nacionalidade.

Descobre-se afinal que foi uma estrela mais internacional que a música popular brasileira produziu, talvez só comparável aos cantores João Gilberto e Antônio Carlos Jobim, os criadores da bossa nova, quem “inventou” uma imagem do Brasil, agregando-a à identidade brasileira. Foi Carmem Miranda, uma portuguesa de nascimento que nunca conseguiu obter um passaporte brasileiro, com suas bananas e balangandãs quem contribuiu para definir o brasileiro no exterior, atrelando à sua figura o gênero musical samba. Vianna (2012) diz que a “invenção” foi coletiva, tendo a colaboração de muitos artistas, incluindo, por exemplo, o compositor Dorival Caymmi (1914-2008), que foi quem ensinou a coreografia baiana a Carmem Miranda. Não escapou do tropicalista Caetano Veloso o fato, que em 2017 escreveu para o relançamento de sua autobiografia - Verdade Tropical - um artigo intitulado “Carmem Miranda não sabia sambar”.

⁹¹ Gilberto Freyre, com 26 anos de idade e o jovem Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros publicados na década de 1930 *Casa-grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936).

Com essas breves considerações sobre o samba do Rio de Janeiro – Roda de Samba – e seu processo de estilização, retorna-se neste tópico à Bahia, ao Samba de Roda, não esquecendo de ter um olhar tropicalista, com a atenção devida aos excluídos. A propósito, levanta-se primeiramente a questão do porquê da casa da Tia Ciata e sua figura ter sobressaído na consolidação do samba, pois os mesmos frequentadores de sua casa participavam de outras rodas musicais em outras casas, como já citado anteriormente. Seria a figura da mulher, desde o Samba de Roda na Bahia, e depois no Rio de Janeiro, um aporte para o samba? Cabe lembrar que tal como Donga (1890 – 1974) e o Peru de Pés Frios (1882-1956), compositores de *Pelo telefone*, Tia Ciata é lembrada, talvez até mais que os “compositores”. Sendo uma figura feminina – Tia Ciata - a referência determinante para o início do samba, a partir dessa consideração inicial é possível tecer adiante algumas observações sobre a relação da mulher com o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, mas antes questiona-se: o que é essa prática musical denominada Samba de Roda?

Manifestação popular presente em todo o Estado da Bahia, com maior frequência nos 20 municípios do Recôncavo Baiano – “que, com seus movimentos corporais, na correlação entre o passo “miudinho” e requebro das cadeiras, associado a versos simples, ritmo e vozes instrumentais envolventes tornou-se Patrimônio Imaterial do Brasil” (Queiroz, 2019, p. 74), o Samba de Roda se distingue do samba carioca – Roda de Samba - através de dois pontos fundamentais. Segundo Sandroni (2010), no Samba de Roda a organização da dança é feita em círculo, não circunstancialmente, haja vista que é essa posição que define a manifestação musical ser um “samba de roda”. O autor também aponta outra característica do Samba de Roda, que é o canto responsorial⁹² mais próximo do canto coletivo, que geralmente se associa à música africana e afro diaspórica.

Mesmo sendo duas manifestações musicais distintas, mas com nomenclaturas próximas, o que induz às vezes à certa confusão, Graeff (2015) vê proximidades e semelhanças estilísticas em ambas as manifestações musicais, confirmando que o Samba de Roda está presente na Roda de Samba” (Graeff, 2015, p. 15). Provavelmente a necessidade em estabelecer a distinção entre as duas práticas musicais vem do que é contumaz observado: que as duas manifestações, além de recorrerem ao gênero musical “samba”, também recorrem a uma coletividade: a roda⁹³. O sentido comunitário, de

⁹² Canto coletivo no qual o cantado por uma voz solista é repetido pelo grupo com ou sem variações.

⁹³ Segundo Werneck (2007), “a roda, esta movimentação interativa, relacional, pode ser vista também nas formas públicas de dança e canto, com ou sem umbigada, onde havia a participação de mulheres e de

agregar, que a palavra “roda” carrega para as duas manifestações musicais – Samba de Roda e Roda de Samba -, se completa quando se sabe que o samba “testemunha a expressão singular de uma musicalidade corporificada no coletivo que não segue uma lógica musical reducionista (música = instrumento/partitura/sala de concerto) (Doring, 2019, p. 28). Portanto, com a autora citada é possível observar que é no Samba de Roda, onde a mulher participa como sambadeira (dançarina), cantora e tocadora, que o sentido comunitário do samba se mantém e é nele que as mulheres tiveram e ainda continuam a ter voz.

Doring (2019), observando o papel significativo das mulheres, tanto no Samba de Roda quanto na Roda de Samba, destaca que na construção histórica do samba brasileiro

as mulheres participaram como compositoras, cantoras, poetisas, dançarinas e instrumentistas nas rodas de samba, mas ao longo da disputa por reconhecimento e espaço na sociedade patriarcal, as mulheres sambistas cuida(va)m dos filhos, dos espaços, da comida e indumentária e sobretudo, do bem-estar desses homens. Quando o processo histórico afirma o samba carioca como samba autoral e gênero musical, o afastamento do contexto comunitário se conclui, e as mulheres negras permanecem, na sua grande maioria, no fundo: na cozinha e no decorativo (Doring, 2019, p. 23).

Nessas considerações, pode-se acrescentar com Werneck (2007) que

foi ao longo do movimento de negociação das formas de expressão negras com a sociedade branca e do processo de hibridização que esta negociação requisitou, que a modernização cultural implicou também num movimento de destituição dos poderes das mulheres negras e seu afastamento das possibilidades de manejo das diferentes técnicas envolvidas na realização do samba (Werneck, 2007, p. 124).

Dessa forma, ao abordar o Samba de Roda e o papel significativo, de contribuição das sambadeiras, que agrega à prática musical um sentido de coletividade, pode-se acrescentar com Santanna (2019), que “limitar a participação da mulher no samba, segundo o senso comum, unicamente nos requebros e meneios é reduzir e minimizar sua importância também como protagonista na construção deste símbolo de brasilidade, resistência e negociações” (Santanna, 2019, p. 12).

homens” (Werneck, 2007, p. 124). Rufino (2013), citado por Campelo Filho diz que “a roda ilustra papéis importantes e fundantes dos princípios de organização de concepção e da vivência afrodescendente. Na roda resgatamos um dos maiores princípios africanos, a oralidade” (Rufino 2013 *apud* Campelo Filho, 2022).

Na coletânea de artigos recolhidos por Santanna (2019) no livro *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*, que aborda o papel da mulher no gênero samba, uma entrevista realizada por Doring (2019) entre os sambadores do Recôncavo Baiano sobressai. O entrevistado João do Boi relata que “toda vida teve o negócio do prato no samba com a faca, as mulher pega o prato, segura na boca do prato, aquilo ali é que mesmo que um pandeiro, a marcação boa!” (João do Boi *apud* Doring, 2019, p. 25).

Graeff (2015) aponta que o Samba de Roda é uma roda de dança acompanhada por canto e percussão, que ocorre de forma espontânea, sem uma ocasião específica para acontecer. Dessa forma, ao observar a fala do sambador João do Boi - sambador do Recôncavo Baiano -, que afirma que “**toda vida** teve o negócio do prato no samba com a faca, **as mulher pega o prato (...)**” (grifo meu), fica evidente que o prato e a faca⁹⁴, como instrumentos de percussão utilizados no Samba de Roda e na Roda de Samba, são contribuição feminina, pois “no samba, acontecimento espontâneo, empregam-se os instrumentos musicais – ou mesmo objetos – que estiverem à disposição no momento da roda” (Graeff, 2015, p. 38). Entende-se assim que vem, portanto, da cozinha, da mulher, o ato de percutir o prato com a faca, prática tão presente no samba. Ainda mais, a autora, ao destacar a hierarquia de instrumentos utilizados com maior frequência nas Roda de Samba, lista em segundo lugar, após as palmas - instrumento primeiro de percussão (percussão corporal) -, o pandeiro. Mas o sambador João do Boi, entrevistado por Doring (2019) acrescenta e diz, quanto ao prato e a faca utilizados como percussão, que “aquilo ali é que mesmo um pandeiro, a marcação é boa!”.

Trazer o “Samba de Roda na Roda de Samba” é importante pois, além de revelar o processo de “branqueamento” pelo qual o samba passou, revela também a forma que as mulheres foram esquecidas e excluídas no gênero samba, denominado por Lima (2013) de “trama”. O autor diz que

Tal música é uma ‘trama’ em que os tambores negro-africanos não são protagonistas, é uma ‘trama’, ao contrário, que faz submergir um engenhoso, auto-reflexivo e contínuo programa de reinvenção de África e da condição negro-africana no Brasil. A tradução deste programa como ‘mediação-transcultural’, seja no ‘espírito do carnaval’, no ‘espírito do samba nacional’ ou do ‘baiano cordial e mestiço’ sublima horrores e desigualdades sociais generalizadas, que, se não são explicitadas na vida pública e particular nacionais como ódio racial, acabam sendo consenso pacífico e absolutizante entre agentes e pensadores sociais que mutuamente correspondem posições de

⁹⁴ Que como instrumento percussivo passa a ser denominado neste trabalho prato-e-faca.

enunciação, um determinado quadro de pensamento e agenda político-cultural (Lima, 2013, p. 135).

Graeff (2015), em pesquisa de campo realizada na última década no Recôncavo Baiano, e tendo como referência comparativa outras pesquisas realizadas nas décadas de 1970 e 1980 (Carneiro, 1974; Waddey, 1981; Andrade, 1989 *apud* Graeff, 2015, p. 38), observou que o prato-e-faca, constantemente referido como instrumento característico do samba, teve função de destaque até a década de 1970, sendo tocado atualmente no samba de roda apenas por mestres mais velhos. Na hierarquia de instrumentos utilizados com maior frequência, a autora também observou que o pandeiro ocupa o segundo lugar⁹⁵, vindo após as palmas, sendo que, segundo a autora, uma roda de samba pode se desenvolver sem a presença do pandeiro, compondo-se de canto, dança e palmas mas, na atualidade, em rodas de samba “sérias”, o pandeiro tem presença obrigatória. Confirma-se assim, na importância do pandeiro no samba – no Samba de Roda e na Roda de Samba -, o valor outrora significativo do prato-e-faca, que veio a ser substituído pelo pandeiro, o que não deixa de remeter à figura da mulher sendo substituída e perdendo seu papel de significância no samba, haja vista, mais uma vez, como revela a entrevista com o sambador João do Boi, que “aquilo ali” - o prato-e-faca -, “é que mesmo que um pandeiro, a marcação boa!”.

Ainda com essa consideração que traça um paralelo entre o Samba de Roda e o samba carioca, demonstrando o papel relevante da mulher no gênero, a sambista Clementina de Jesus, em depoimento prestado a Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin, no Museu da Imagem e do Som, citado por Ribeiro (2019), ao revelar as rodas musicais mais conhecidas do Rio de Janeiro de início do século XX, cita a casa da Tia Ciata como lugar de destaque, local esse onde, segundo a artista, tinha “três dias de festas: a véspera, o dia e mais um ou dois dias, e cada dia uma comida diferente”, e revela ter ouvido a canção *Pelo Telefone* **ser cantada várias vezes por Tia Ciata, “até ser descoberta”** (Jesus, 1967 *apud* Ribeiro, 2019, p. 102, grifo meu). Tal depoimento vem comprovar outra vez que a figura da mulher, representada ali pela Tia Ciata, regia a roda, as festas, as comidas e até a canção considerada pela historiografia da música popular brasileira como o primeiro samba registrado por dois homens.

⁹⁵ O prato-e-faca encontra-se em sétimo lugar ao lado dos instrumentos de percussão reco-reco, triângulo, afoxé/xequerê e ganzá.

Observadas as diferenças e similaridades entre as duas manifestações musicais apontadas, ao se pensar no trânsito dos batuques da Bahia ao Rio de Janeiro, pensa-se então que o samba saía da Baía de Todos os Santos e se plasmava na Baía de Guanabara. Segundo Queiroz (2019), o Samba de Roda é uma manifestação popular encontrada em todo o Estado da Bahia, com maior frequência nos 20 municípios do Recôncavo Baiano⁹⁶. Registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2004 como Patrimônio Cultural do Brasil, e Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005, o Samba de Roda está preservado pelas comunidades locais do Recôncavo e integrado à vida social dos municípios que o compõem (Queiroz, 2019).

O Recôncavo Baiano (figuras 11 e 12) com seus 20 municípios compreende uma extensão territorial que circunda a Baía de Todos os Santos, na entrada da qual situa-se a capital do Estado, Salvador (Queiroz, 2019; Sandroni, 2010).

⁹⁶ Que são: Cabaças do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Felipe, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passe, Sapeçu, Saubara e Varzedo.

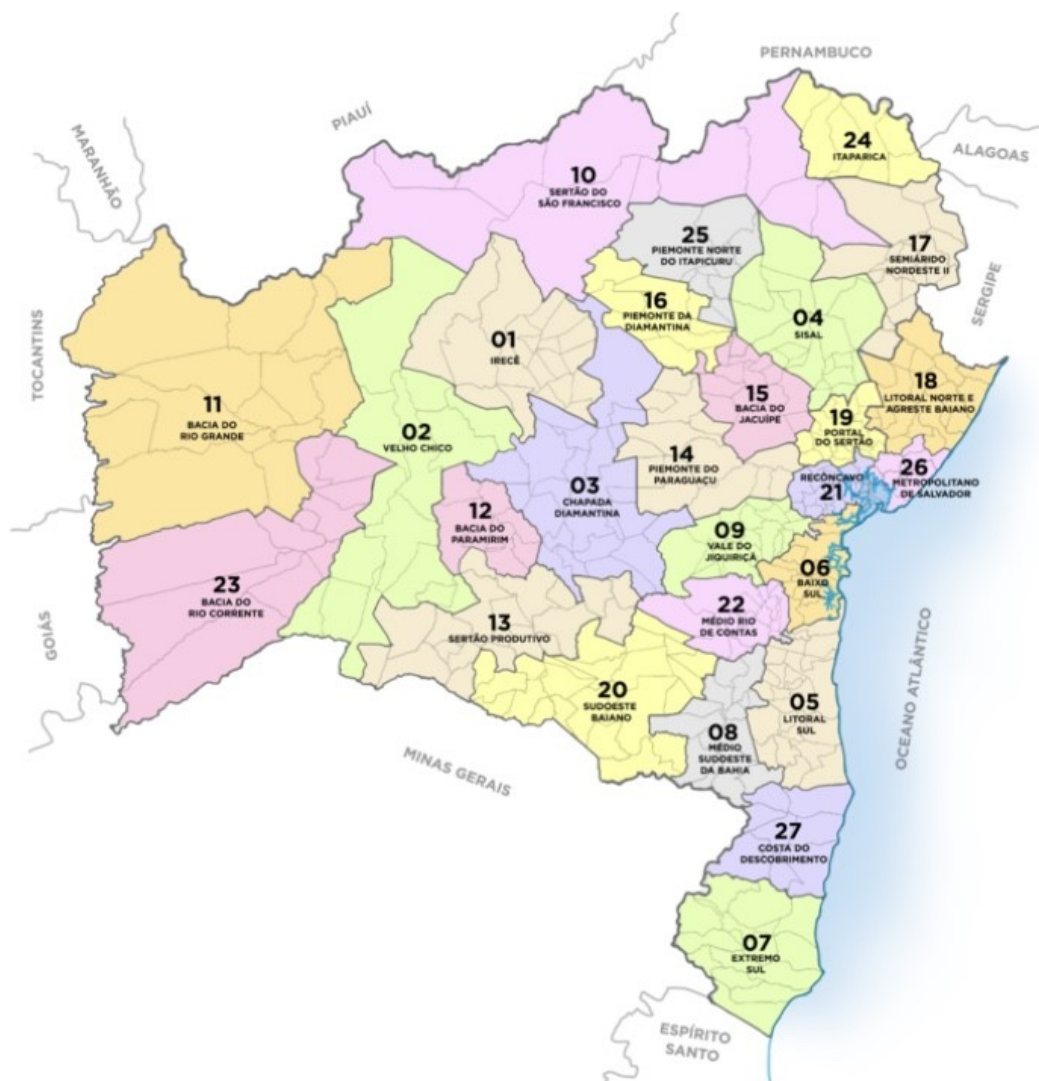


Figura 12: Mapa da Divisão Territorial da Bahia. Fonte: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=314>.

21 | Recôncavo



Figura 13: Mapa do Recôncavo da Bahia. Fonte:

http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/01_divisao_territorial_2/21_reconcavo.pdf.

Como um dos primeiros espaços da ocupação portuguesa no Brasil, a região foi a maior produtora de cana-de-açúcar e fumo da colônia. Segundo Sandroni (2010), que foi o coordenador da candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade⁹⁷, instituída pela Unesco, a geopolítica do Recôncavo é dominada por duas cidades principais, que são Santo Amaro da Purificação e Cachoeira. A primeira dista de Salvador apenas 70 quilômetros e é conhecida nacionalmente por ser a cidade de nascimento do tropicalista Caetano Veloso e Maria Bethânia. Salvador, como porto e entreposto comercial de africanos, se transformaria no século XVIII na cidade mais rica e socialmente diversificada do Brasil

⁹⁷ O Samba de Roda foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN em 2004 e Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005 (Queiroz, 2019). Fato que não pode ser esquecido é que foi o tropicalista Gilberto Gil, quando ministro da cultura, que propôs o samba como candidato brasileiro à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade (Sandroni, 2010).

colonial. A justificativa ocorre pelo fato de a cidade, ao contrário dos dois outros mais importantes entrepostos litorâneos - Recife e Rio de Janeiro -, não se voltar economicamente apenas para fora, escoando a produção destinada ao mercado internacional, mas também para o interior, para o Recôncavo, representado “pelo golfo que se abria à sua frente sob a forma de um anfiteatro e a cuja volta se tornavam desde 1549 os centros agroindustriais dos engenhos destinados a transformar a região numa unidade geoeconômica que via na capital da colônia a sua capital particular” (Tinhorão, 2010, p.81). Nessa unidade econômico-regional, obtida pela coincidência de exploração de um mesmo produto – açúcar de cana - numa área de mais de quatro mil quilômetros quadrados, de modos e formas de produção semelhantes, que era a construção de engenhos com capital e serviços próprios, e força de trabalho escrava, se originava um sistema singular de relações socioculturais que, além de confirmar a tendência da colônia para o estreito intercâmbio entre campo e cidade, “aprofundava, no entanto, essa troca de influências com uma dinâmica e uma variedade de aspectos absolutamente original” (Ibidem).

Tinhorão (2010) aponta que a diversidade social e cultural da região tem a ver com a configuração geográfica singular da área pela qual se estendeu o cultivo da cana de açúcar necessário ao abastecimento dos engenhos, que eram os solos de massapé situados à beira-mar, por toda a curva norte-nordeste do Recôncavo. Essa configuração levou à criação de um sistema de escoamento da produção por mar até a capital, e acrescentou ao contingente tradicional dos canaviais e dos empregadores das fábricas de açúcar outros trabalhadores como mestres, marujos, saveiros, canoieiros, carregadores e mariolas. Pelos fins do século XVIII, esses trabalhadores atingiriam, segundo o cronista baiano do século XVIII Luís dos Santos Vilhena, a quantidade de vinte mil (Vilhena, 1969 *apud* Tinhorão, 2010, p. 82).

Ocorre que esses trabalhadores envolvidos com o transporte marítimo do açúcar para os armazéns de exportação da capital, em seu número excessivo, se aplicavam também a outras pequenas economias paralelas à monocultura da cana de açúcar, de produtos de subsistência e artesanais. Além da pesca e coleta de mariscos, atividade comum às populações de beira-mar, outras atividades se espalhavam pelo Recôncavo baiano. Podem ser citadas, na Vila de São Francisco, a pesca da sardinha xingó e de camarões, na Vila de Santo Amaro da Purificação, o cultivo do tabaco e a fabricação de aguardente, na Vila da Cachoeira, o cultivo do milho, legumes, tabaco e a criação de gado,

na Vila Velha, a produção de louça, na Vila de Maragogipe, a fabricação de farinha, e na Vila de Maragogipe, louças de barro e de vidro.

Tem-se que a movimentação de todas essas mercadorias era feita pelo mar. Às embarcações conjugavam-se, além dos marinheiros, outros trabalhadores náuticos especializados. Todos os tipos de trabalhadores, geridos pelo comércio e/ou emprego, tinham em comum o fluxo de intercâmbio do Recôncavo com a capital Salvador. Pelo correr do século XVII, “muitos desses trabalhadores de lavouras de beira-mar, artesãos e empregados do complexo de pequena cabotagem regional viriam a constituir em Salvador, o exemplo inicial do que se poderia chamar de camadas populares urbanas” (Tinhorão, 2010, p. 85).

Sampaio (2021) e Albuquerque (2021) descrevem que por tempo considerável a cidade de Salvador foi mais conhecida como Cidade da Bahia, “como se a conexão com o Atlântico fosse a sua melhor definição” (Sampaio, 2021; Albuquerque, 2021, p. 8). Muitas vezes descrita e retratada a partir do mar, a impressão dos que visitavam a cidade era a de “uma cidade magnífica de aspecto, vista do mar [que] está colocada ao longo da cumeeira e na declividade de uma alta e íngreme montanha” (Maria Graham, 1821 *apud* Sampaio e Albuquerque, 2021, p. 8). Vista da cidade, a baía também era notada. Registros de cronistas, desenhistas e fotógrafos descrevem “casarões coloniais da parte baixa, voltados para o mar, a encosta cheia de vegetação e o casario da parte alta de Salvador” (Sampaio e Albuquerque, 2021, p. 8). Sobre a diversidade social de Salvador, as autoras discorrem que a paisagem deslumbrante da baía

Era o cenário de um dos principais destinos de milhões de africanos escravizados que, com trabalho pesado, garantiam a riqueza das elites bem estabelecidas em diferentes cidades no mapa atlântico. Assim que pisasse no porto, qualquer viajante do século XIX passava a transitar entre a gente negra e pobre que ocupava o espaço público com seus afazeres, sociabilidades e ritmos. Em Salvador, culturas, tradições (...) constituídas em diversas sociedades africanas refaziam-se, cotidianamente, dentro dos limites configurados por relações escravistas (Sampaio e Albuquerque, 2021, p. 9).

Portanto, a diversificação das atividades laborais na segunda metade do século XIX descrita, antes restritas quase exclusivamente à mão de obra escrava, condicionou

uma singular originalidade das relações sociais, que por sua vez, permitiu uma maior troca de experiências entre os componentes das camadas ditas “mais baixas”. Dessa forma, foi essa realidade econômico-social do Recôncavo Baiano que proporcionou em Salvador a criação de novas formas de diversão entre as camadas populares, e transformou a cidade e a Bahia no primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil, **garantindo também à Bahia o título de pioneira na exportação de criações para o lazer de massa no exterior** (Tinhorão, 2010, grifo meu).

Tendo considerado o gênero musical samba e sua relação com a Bahia e o Rio de Janeiro, outrora capital do país, questiona-se com Peter Fry: “por que no Brasil os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados?” (Fry, 1985 *apud* Vianna, 2012, p. 31). Vianna (2012) responde com outros autores como Roberto Augusto DaMatta (1981) e afirma que a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não somente esconde uma situação de dominação racial como torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. E acrescenta que isso impede a desconstrução do “mito” de mestiçagem a partir da constatação da natureza “fortemente hierarquizada” da sociedade brasileira. Não havendo a necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante. Daí, a preocupação constante com a mestiçagem, síntese, sincretismo, pois tal impede “a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política (Damatta, 1981 *apud* Vianna, 2012, p. 32).

Entende-se, portanto, que mesmo havendo por parte dos produtores de símbolos nacionais e da cultura de massa a escolha de itens culturais oriundos de grupos subalternizados, a existência desses itens demonstram ser estratégias de resistência e afirmação dos conhecimentos subalternizados, sendo eles introduzidos no seio da cultura hegemônica.

Portanto, a atenção dada neste capítulo ao Samba de Roda e à Roda de Samba, aqui compreendidas como duas tradições, sendo o Samba de Roda representante de uma tradição ancestral, que resiste, e a Roda de Samba, de uma tradição consolidada como espinha dorsal da Música Popular Brasileira, uma questão sobre o trânsito ou conversão do Samba de Roda em Roda de Samba sobressai, que tem a ver com os processos de modernização, o que implica em resistências, a exemplo, do Samba de Roda. Quando Roda de Samba, no Rio de Janeiro, a partir da década de 1930 o gênero musical se

consolidou de forma embranquecida. Como Samba de Roda, a prática musical resiste, se apresentando como um ato de decolonialidade.

Sobre a modernidade e seus processos de modernização implicados no gênero samba, nesta parte exemplificado como duas tradições – Samba de Roda e gênero consolidado, para uma melhor compreensão é preciso trazer Nazareno (2017), que diz:

Quais seriam, então, as possibilidades de entendimento do que comumente se entende por modernidade, que levasse em consideração aspectos inviabilizados pelo discurso ocidental? (...) Como visto, se a colonialidade do poder é constitutiva do padrão de poder instituído a partir do início do processo que conhecemos como modernidade, a decolonialidade – **entendida como resistência política, linguística e de desobediência epistêmica – insere-se no quadro das relações interculturais e também é constitutiva da colonialidade do poder.** A interculturalidade crítica, entendida como processo social, político e epistêmico, pode ser considerada, portanto, como sinônimo da decolonialidade, pois, mesmo tendo em conta as relações assimétricas estabelecidas pelo colonizador em termos políticos, sociais e epistêmicos, não há como negar a influência recíproca exercida por parte daqueles que foram historicamente subalternizados (Nazareno, 2017, p. 45-46, grifo meu).

A exemplo do ocorrido com o gênero samba, que sofreu um branqueamento com os processos de modernização, mas ainda resiste no Samba de Roda, assunto do próximo capítulo, pode-se citar com o autor “os povos indígenas que permanecem vivos, com seus conhecimentos e suas línguas” e “são uma prova viva da decolonialidade como processo de resistência e afirmação identitária” (Nazareno, 2017, p. 46).

Uma última consideração deve ser feita, sobre o gênero samba em sua relação com a Bahia, e sobre o mito de “democracia racial”. Em um histórico de políticas racistas, sempre com o intuito de omitir e/ou embranquecer as participações negras, foi criada uma outra Bahia – sinônimo para Salvador e o Recôncavo Baiano – a partir do século XX. Segundo Doring (2019),

Na Bahia, foi surgindo a celebração da baianidade, enquanto ideia de um sincretismo negro e branco-mestiço, enaltecido por Caymmi, Amado⁹⁸, Caribé entre outros, devido ao entrosamento de intelectuais e

⁹⁸ Em sua coletânea de ensaios críticos denominada Saco de Gatos, datada de 1976, Walnice Nogueira Galvão, citando Jorge Amado como um escritor independente, que vive do seu ofício, diz que “ser escritor independente parece implicar, em certas situações históricas, numa relação mais flexível para com o Estado e mais dependente para com o mercado”. A escritora acrescenta que nos livros de Jorge Amado, “cada vez mais, há menor elaboração artística, a par da fórmula pessoal infalível que é o reforçamento da mitologia

artistas com as festas populares, aos poucos incorporando, vários modos de vida, sabores, falares e estéticas afro-baianas no consenso cultural baiano comum. A idealização e exotização do “ingrediente negro”, não impediria que as pessoas negras, continuassem sendo indesejadas pela elite branca, um fenômeno novo e antigo: “cultura negra sem negros” (Doring, 2019, p. 20)

De acordo com a autora, a Bahia não seria um caso único e sim um caso exemplar no contexto nacional e histórico, que queria (e quer) promover uma integração pelo mito da “democracia racial”, justamente utilizando práticas culturais e estéticas dos povos negros na diáspora africana. A ascensão do samba carioca como gênero musical nacional, tem a ver com o que Doring (2019) e Wernek (2007) observam que, no decorrer dos processos pela definição de uma cultura nacional, que não pode mais ignorar as culturas negras, se preservou a hegemonia eurocêntrica e sua tentativa de explicar e determinar as identidades negras. Wernek (2007) aponta que “tais iniciativas assinalam a movimentação da elite eurocêntrica no Brasil da época para circunscrever a presença negra em um modelo explicativo adequado à preservação da branquitude e à continuidade da segregação da raça negra” (Wernek, 2007, p. 8 *apud* Doring, 2019, p. 19-20).

Pode-se concluir este tópico com Lima (2013) e o sambista Clementino Rodrigues, o Riachão⁹⁹. O primeiro diz que

Enfim, se o trabalho de construção do samba como gênero musical nacional e mestiço, por um lado, ataca perigosos essencialismos em torno de construções como ‘raça’, ‘música negra’, ou ‘África’, por outro lado, tem se mostrado insuficientemente crítico em relação à permanência de estratégias de dominação e subordinação intrínsecas à música negro-africana (Lima, 2013, p. 135).

Essa citação leva a Riachão – um sambista -, à sua biografia e obra, que estão de certa forma relacionadas aos tropicalistas e à ideia de mestiçagem. Riachão era ainda adolescente quando leu nos jornais a frase “se o Rio não escreve, a Bahia não canta”. Inconformado compôs seu primeiro samba. Obteve reconhecimento nacional no período da ditadura civil-militar, no início da década de 1970, quando Caetano Veloso e Gilberto

baiana: comida de dendê e cachaça, praias e coqueiros, candomblé e mulatas, pretos e saveiros, coronéis e prostitutas, sexo e violência” (Galvão, 1976, p. 13-16).

⁹⁹ Segundo o artista, o apelido recebido, dado a pessoas briguentas, vem do fato de não aceitar sofrer ou presenciar alguém sofrendo injustiças. Segundo seus relatos, por muito tempo recusou o apelido, pois dizia viver de alegria, música e amor.

Gil, retornando do exílio, buscavam uma nova composição e a canção *Cada macaco no seu galho* serviu como escolha perfeita, sendo gravada pelos tropicalistas. De acordo com Sampaio e Albuquerque (2021), desde a guerra do Brasil contra o Paraguai, eram frequentes as charges depreciativas (figura 13), associando o negro ao macaco. As autoras dizem que essa associação depreciativa rendeu sambas, entre eles *Cada macaco no seu galho*, de Riachão, que com ironia, abordou o lugar do negro reservado na sociedade brasileira.



Figura 14: Caricatura de soldados brasileiros. Fonte: Sampaio e Albuquerque (2021).

O mesmo Gilberto Freyre, antes de cunhar a imagem do brasileiro mestiço, quando nos Estados Unidos cursando seus estudos de pós-graduação na Columbia University, descreveu com horror e desprezo os soldados brasileiros:

Vi uma vez, depois de mais de três anos maciços de ausência do Brasil, um **bando de marinheiros nacionais** – mulatos e cafuzos – descendo não me lembro se do São Paulo ou do Minas pela neve mole do Brooklin. **Deram-me a impressão de caricaturas de homens.** E veio-me à lembrança a frase de um livro de viajante americano que acabara de ler sobre o Brasil: ‘the fearful mongrel aspect of most of the population¹⁰⁰’ (Freyre, 1981 *apud* Vianna, 2012, p. 78).

¹⁰⁰ O aspecto mestiço e *assustado* da maioria da população.

Dessa forma, crítico ao preconceito e às estratégias de dominação e subordinação (Lima, 2013), Riachão, regravado pelos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso no álbum Tropicália 2, é cantado aqui no fim deste tópico:

Cada macaco no seu galho
Xô xuí Eu não me canso de falar
Xô xuí O meu galho é na Bahia Xô xuí
O seu é em outro lugar Xô xuí
Não se aborreça moço da cabeça grande
Você vem não sei de onde
Fica aqui não vai pra lá
Esse negócio da mãe preta ser leiteira
Já encheu sua mamadeira
Vá mamar noutra lugar (Riachão)

A partir dessas considerações, o próximo capítulo narrará com um olhar tropicalista o processo de branqueamento pelo qual o gênero samba passou, brevemente comentado neste capítulo. O caráter festivo e de resistência do samba, assim como os processos de modernização que implicaram em seu branqueamento, dentre fatores, também serão trazidos no capítulo. A propósito, nesse sentido, foi a bossa nova quem cantou baixinho que a batucada poderia ser resumida em “um banquinho e um violão.

CAPÍTULO 3: GELÉIA GERAL BRASILEIRA: UM OLHAR TROPICALISTA PARA O PROCESSO DE BRANQUEAMENTO DO SAMBA

*A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais lindo
E Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro*

(Geléia geral, Gilberto Gil e Torquato Neto)

A canção *Geléia geral*, sexta faixa do lado A do disco manifesto tropicalista *Tropicália ou Panis Et Circencis*, citada na epígrafe deste capítulo, toma de empréstimo para seu título uma expressão cunhada pelo poeta Décio Pignatari. Conforme relato de Augusto de Campos para o Suplemento Literário de Minas Gerais, datado de 2007, a expressão surgiu de uma resposta dada por Décio Pignatari ao poeta Cassiano Ricardo, quando, crítico ao movimento literário Concretismo, Cassiano disse ao tropicalista Décio Pignatari que os poetas concretistas “eram muito radicais¹⁰¹” em sua proposta. Ele foi prontamente respondido com a seguinte frase: “no meio da geleia geral brasileira, alguém tem de fazer o papel de medula e osso”. Adotada pelos tropicalistas compositores da canção, que também eram considerados pela crítica musical da época como radicais em sua proposta, a expressão “geleia geral” também foi título de uma coluna escrita por Torquato Neto no jornal *Última Hora*, entre os anos de 1971 e 1972¹⁰² (Câmara Brasileiro, 2009).

Augusto de Campos (2003), em *Balanço das Bossas e Outras Bossas*, pontua que a posição adotada por Gil e Caetano quanto à música popular brasileira, que culminou na

¹⁰¹ “Vocês são muito radicais. O arco não pode ficar tenso todo o tempo. Vocês vão ter de afrouxar”.

¹⁰² Torquato Neto na *Geleia Geral Brasileira*.

proposta tropicalista, os aproximava muito das manifestações artísticas de vanguarda. Ver-se-á adiante que a crítica sofrida pelos tropicalistas tinha origem em uma ala da Música Popular Brasileira de caráter “nacionalista”, o que será mais detalhado no decorrer deste capítulo. Campos (2003) diz:

Não faltarão, por certo, como não faltaram, quando surgiu a bossa-nova, quando surgiu a poesia concreta, os conselhos e as admoestações das “linhas duras” de todos os tempos para advertir contra os riscos da aventura criativa de Caetano e Gil. Há pouco, li um artigo cujo título é sintomático: “É perigoso ter alegria, alegria” (Campos, 2003, p. 156).

Percebe-se que Campos (2003) vê similaridades nas propostas apresentadas pela bossa nova, Tropicália e poesia concreta. Em João Gilberto, como se verá em citação adiante, tal como os tropicalistas Caetano e Gil, o autor também enxergava a representação maior da bossa nova.

Campos (2003), concordando com a proposta tropicalista, acrescenta que

É precisamente contra isso, contra essa espécie de temor, que a música-manifesto de Caetano Veloso manda a sua mensagem. No estágio de desenvolvimento de nossa música, a discriminação proposta pelos “nacionalistas” só nos poderá retornar à condição de fornecedores de “matéria-prima musical” (ritmos exóticos) para os países estrangeiros (Campos, 2003, p. 156).

O incômodo que o autor sentia tinha relação com o “momento em que a música popular brasileira voltara a assumir uma empostação retórica, demagógica e nacionalóide – o contrário da lição de João¹⁰³” (Campos, 2003, p. 285). É preciso explicar que esse momento ao qual o autor se refere, circunscrito à década de 1960, é aquele do surgimento de uma canção politicamente engajada, que veio a ser denominada “canção de protesto”. Essa canção teve sua origem no movimento cultural denominado CPC (Centro Popular de Cultura). Atuante no cenário brasileiro entre os anos de 1961 e 1964, o movimento se

¹⁰³ Gilberto Mendes, em artigo publicado na coletânea *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, do mesmo autor -Campos (2003), assim entende, que os “baianos, agora “capitalizados” em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez, Gilberto Gil, Caetano Veloso (...) indicam a saída para um impasse surgido com mais uma volta às “fontes da nacionalidade” (Mendes, 1967 *apud* Campos, 2003, p. 134).

caracterizou por um importante engajamento político. Em um de seus relatórios - Relatório do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes -, lê-se que o âmbito de sua ação era o de interação “com o proletariado, com a intelectualidade e com a área estudantil (principalmente universitária), objetivando atingir as mais amplas massas” (1961, p. 111). Seu objetivo principal era o de ampliar o debate sobre os dilemas sociais brasileiros utilizando múltiplas linguagens artísticas como o cinema, teatro, música e literatura. Segundo o Relatório citado, foi “a tomada de consciência, por parte dos artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar de forma mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira”, que “levou-os a criar o Centro Popular de Cultura” (1961, p. 111). Sobre esse propósito, pode-se ler no documento:

Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, **lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa e a aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura, o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo.** É também preocupação da UNE a valorização das expressões populares autênticas, sem perder de vista que sua organização e manutenção são mais importantes que o conteúdo alienado, frequentemente nelas encontrado (Relatório do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes, 1961, grifo meu).

Nota-se, portanto, que em uma proposta pedagógica, através das linguagens artísticas, o CPC – Centro Popular de Cultura - visava promover uma conscientização e mobilização social no país. Sua produção artística circulava de forma majoritária nas universidades brasileiras e chegava à população por meio de eventos organizados por estudantes e artistas.

Dentre outras propostas, foi essa, com o intuito de conscientizar a população não pertencente às elites e à classe média branca brasileira, que se inseriu na música popular brasileira da época. De caráter nacionalista, essa proposta é o objeto de crítica de Augusto de Campos, citado no início do tópico anterior. É importante ressaltar que a direção do

departamento de música do CPC ficou a cargo do bossanovista Carlos Lyra¹⁰⁴, ocorrendo nesses anos iniciais da década de 1960 uma cisão do movimento bossa nova.

Em importante entrevista à revista ComCiência - Revista Eletrônica de Jornalismo Científico -, do portal da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em 09/03/2018, o professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp José Roberto Zan diz que, havendo a cisão da bossa nova, músicos como Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Nara Leão ao aderirem ao CPC, passaram a produzir um repertório de canções com uma temática específica. O mar azul de Ipanema, imagético à canção da bossa nova, vai ser substituído por outras temáticas como a miséria do povo, o “trabalhador urbano”, o “camponês e as contradições da sociedade brasileira” (Zan, 2018). Porém, a audição dessas canções demonstra que as marcas estilísticas da bossa nova como a batida de João Gilberto, o canto contido e os arranjos ainda permaneceram na canção militante.

Como destaca Augusto de Campos (2003), essa proposta é contrária “à lição de João”. Tendo em vista discutir a proposta da Tropicália e como se dava o olhar tropicalista para a música popular brasileira, para o samba e o seu embranquecimento, que é o objetivo principal deste tópico, cabe no texto mais uma citação do autor:

A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa-nova. **A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora de inteligência latino-americana.** Como disse Caetano em sua composição Saudosismo, que é uma declaração de amor e humor a João Gilberto e uma crítica à bossa nova institucionalizada: “a realidade é que aprendemos com João pra sempre ser desafinados” (Campos, 2003, p. 285, grifo meu).

Entende-se, portanto, neste trabalho que João Gilberto e o movimento Tropicália, partindo de uma visão de que todas as culturas são importantes, desafinaram o coro dos contentes¹⁰⁵ do cenário musical brasileiro e instituíram uma “renovação” no que se

¹⁰⁴ Sugestiona-se para escuta deste compositor as canções *Canção do subdesenvolvimento* e *Marcha de quarta-feira de cinzas*, esta última em parceria com Vinícius de Moraes.

¹⁰⁵ Verso da poesia *Let's Play That*, de Torquato Neto, musicada por Jards Macalé.

convencionou denominar Música Popular Brasileira. A canção *Geléia geral*, citada como título deste capítulo, deixa entrever isso. O intuito da expressão “geléia geral”, utilizada pelos tropicalistas, era o de descrever um Brasil plural, que se apresentava como contraditório, no qual a modernidade e seus processos de modernização conviviam com a tradição ou práticas ancestrais. A observação de alguns elementos estilísticos da canção, dentre eles a letra, revela o que se diz. A modernidade brasileira e os seus processos de modernização, representados pelo “Jornal do Brasil”, “TV”, “LP do Sinatra”, “Formiplac” e “jato”, convivem com a tradição ancestral da festa e dança “bumba-meu-boi”, com o samba da “Mangueira”, onde o “samba é mais puro”, com a “Portela”, e com a “Voz do morro”. Esse (des)encontro da tradição ancestral com a modernidade e seus processos de modernização tem destaque na estrofe da canção que diz: “não vê no meio da sala, as relíquias do Brasil, doce mulata malvada, um LP de Sinatra”.

O interesse pela canção como fio condutor deste capítulo veio, a princípio, pela observação de sua letra que, além de fazer referência à modernidade e tradição ou práticas ancestrais na cultura brasileira, temas já trabalhados em capítulos anteriores, cita movimentos e linguagens artísticas com as quais os tropicalistas tiveram contato e que serviram para fundamentar a proposta tropicalista, dentre eles o movimento Modernismo¹⁰⁶ e o Romantismo¹⁰⁷. Cabe lembrar que a Tropicália foi um movimento cultural amplo que buscou pensar o Brasil pela canção popular. Sua proposta foi manifesta por várias linguagens artísticas, mas a força motriz do movimento foi a canção popular, que ganhou visibilidade nos festivais exibidos pela TV nos anos finais da década de 1960. Entende-se assim que a letra da canção *Geleia geral*, descrevendo a *geleia geral brasileira*¹⁰⁸, faz uma narrativa particular do Brasil através de sua trama cultural, que como espelho reflete o encontro/desencontro de *dois Brasís*; um que insiste em ser moderno e outro pautado pela tradição ancestral. Pode-se dizer, um Brasil oficial e um outro real, sendo que o primeiro se oficializa se apropriando do segundo, e de forma disfarçada se apresenta como tal.

¹⁰⁶ Os versos “a alegria é a prova dos nove”, “Pindorama, país do futuro”, fazem menção ao movimento. Caetano descreve que a montagem da peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez Correa, serviu-lhe para ampliar a consciência do movimento.

¹⁰⁷ “Minha terra onde o céu é mais lindo”. O primeiro verso do poema Canções de Exílio, de Gonçalves Dias, é “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”. Torquato Neto, aproveitando a elocução, *acudiu* o verso seguinte da canção, fazendo substituição de “palmeiras”, que era o que se *queria*, por “Mangueira”.

¹⁰⁸ Lúcia Lippi Oliveira (1998), citada por Naves (1998), chama a atenção para o fato ao dizer que no Brasil, “músicos, poetas, pensadores partilham da visão do país como pujança, como universo inesgotável de traços culturais arcaicos e contemporâneos, regionais e universais convivendo simultaneamente (Oliveira, 1998 *apud* Naves, 1998, orelha).

Sendo o intuito deste capítulo discorrer sobre o processo de branqueamento do gênero samba, e considerando a canção *Geleia geral* com seus elementos estilísticos, dentre outras que serão analisadas na tese, representante da proposta tropicalista – uma forma particular de pensar o Brasil e a canção sendo a condutora do debate -, chama a atenção novamente a sua letra, e os versos que remetem ao samba, que de oito estrofes existentes, em cinco faz menção ao gênero¹⁰⁹. Até os versos “a alegria é a prova dos nove” e “a tristeza é teu porto seguro”, apresentados de forma irônica, podem ser considerados imagéticos ao samba, como se verá no início do próximo tópico. Cabe neste primeiro momento compreender como o gênero samba e seu processo de branqueamento pode ser refletido pela óptica tropicalista.

Concebe-se, a princípio, que o embranquecimento do samba tem a ver com os processos de modernização, e que modernidade e colonialidade são parte constitutivas de um mesmo processo. De forma metafórica entende-se que os processos de modernização implicam de alguma forma em colonizar. Assim, o samba quando “modernizado” e embranquecido foi “colonizado”. Como se verá em um tópico deste capítulo, a partir do momento que a classe média branca necessita de entretenimento, e que o rádio, com incentivo do governo passa a ser fonte de lucro através de publicidades, o samba vai atender às demandas de quem detém esse poder (Siqueira, 2012). Se há colonizador e colonizado, acredita-se que o primeiro se coloca como superior. Quando começa a dialogar com o “inferior”, impõe-lhe algumas regras “de aceitação” que diminuem o seu poder criativo¹¹⁰, “amaciando-o” para uma “convivência pacífica” na sociedade, o que será demonstrado no decorrer do capítulo. No caso do samba, o superior - branco -, quando em contato com a prática negra, passa a lhe inculir que, sendo o “normal”, o “universal”, o samba “está errado”, que para não ser anulado terá que se “adequar”, ou seja, terá que ser embranquecido. E “pra que discutir com madame”? Madame quer até que no próximo Carnaval “cante ópera” e “que na Avenida, entre mil apertos”, que cante “concerto”¹¹¹!!

¹⁰⁹ “E Mangueira onde o samba é mais puro”, “doce mulata malvada”, “três destaques da Portela”, “um carnaval de verdade”, “da janela examina a folia”, “voz do morro”.

¹¹⁰ O samba, antes uma manifestação que era um conjunto de manifestações – festa, dança, música, capoeira e outras -, o que pode ser comprovado pelos vários espaços da casa da Tia Ciata e as práticas que ocorriam nos mesmos, passou a ser apenas uma forma canção, muitas vezes até desvinculada da dança. Os registros de gravações ocorridos a partir da década de 1930, onde se tem a presença majoritária de cantores brancos em atuações individuais, assim confirmam.

¹¹¹ *Pra que discutir com madame*, composição de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida. Recomenda-se para a escuta a gravação de João Gilberto.

Além da letra de *Geleia geral*, que faz menção ao gênero samba, a observação de outros elementos estilísticos presentes na canção, que refletem uma pluralidade, também chamaram a atenção e foram determinantes em sua escolha como título e parte introdutória deste capítulo. A diversidade de gêneros em convivência em uma mesma canção, sem o intuito de criar uma fusão de elementos musicais, demonstra que os tropicalistas manifestavam respeito pela diversidade. Elementos musicais que remetem ao rock, como a guitarra e o sintetizador, se apresentam na canção soando junto a uma rítmica de baião, demonstrando também a convivência da modernidade com a tradição ancestral. É possível escutar na canção um naipe de metais de uma banda de coreto do interior, em ritmo de marcha, com um clarinete sobressaindo que, como um passista, quando cantado os versos que fazem menção à Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, dá passagem ao samba em alguns compassos.

De acordo com Naves (2010), a canção Tropicalista vai além da conjunção dos dois elementos – música e letra – que comumente são constituintes da forma canção. Esse aspecto da canção tropicalista, denominado pela autora de “conceito unificador”, no qual “corpo, música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos” mantêm entre si uma “correspondência estreita” (Naves, 2010, p. 97), serve como referência para a análise de outras canções. Dessa forma, quando se tem um olhar atento para outros elementos estilísticos de um samba, além de sua letra e música, como acentuação rítmica, harmonia, instrumentação e arranjos, é possível observar com maior nitidez aqueles que foram embranquecidos e os que foram resistência. Um exemplo que pode ser dado, tendo o arranjo da canção como elemento de observação, é o samba exaltação *Aquarela do Brasil*, composição de Ary Barroso, interpretado por Francisco Alves. O arranjador desse samba foi o maestro Radamés Gnattali. Quando de sua presença na gravadora Victor, Naves diz que

A simplicidade dos regionais, conjuntos de acompanhamento musical que se valiam de poucos instrumentos e concebiam o arranjo apenas como uma espécie de fundo, ou base, para orientar o intérprete, foi substituída pelas orquestrações exuberantes de sopros e cordas, em que os instrumentos não eram mais utilizados para “dar o tom”, mas de maneira contrapontística, possibilitando uma relação mais complexa entre o intérprete e os instrumentos (Naves, 1998, p. 18).

Com essas considerações iniciais refletidas, após breve análise da canção *Gelêia geral* e tendo a canção como guia, entende-se, portanto, que o movimento Tropicália, em sua forma particular de pensar a Arte e Cultura brasileiras, forma essa traduzida pela canção tropicalista e seus elementos estilísticos, seria a “medula e ossos” da “geleia geral brasileira”¹¹². Ou seja, os tropicalistas, em sua forma particular de pensar o Brasil, considerando todas as culturas importantes e que essas possuem um significado pleno para todos, desafiou “o coro dos contentes”. Ao refazer uso dessa expressão do poeta Torquato Neto, salta novamente ao texto os poetas concretistas e sua relação com os tropicalistas, que também não deixa de ter relação com Oswald de Andrade, autor da expressão *A alegria é a prova dos nove*, título do próximo tópico.

Interessa citar essa relação por ela ter sido determinante na concepção da Tropicália e na forma que a proposta tropicalista se apresenta. Sobre a relação dos tropicalistas com os poetas concretistas, Campos (2003) diz que o ponto de aproximação entre os dois grupos foi Oswald de Andrade. Segundo o autor, a peça *O Rei da Vela* – “que está para Oswald assim como *Morte e Vida Severina* para João Cabral, no sentido da difusão no consumo” - trouxe o “gênio turbulento da *Semana da Arte Moderna* para mais perto do público” e o “colocou no caminho de Caetano Veloso”. Dessa forma, “Oswald, básico para os concretos, passou a sê-lo também para Caetano. (...) E a Antropofagia oswaldiana é a própria justificação da Tropicália”. Segundo Campos (2003), “Oswald contrapôs à cultura fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, a cultura “antropofágica”, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva” (Campos, 2003, p. 287).

Vê-se que a proposta é a mesma, de significado e importância devida dados à “sociedade matriarcal” e ao “processo tecnológico”, o que parece ser antagônico.

Uma importante observação de Caetano Veloso, em sua biografia *Verdade Tropical*, sobre o impacto provocado pela encenação de *O Rei da Vela* e a relação da encenação da peça, dirigida por Zé Celso, pode ser descrita:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou pra mim a revelação de que

¹¹² De forma peculiar e improvisada pode-se falar que a Tropicália “colocaria ordem na casa” da Música Popular Brasileira.

havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. (...) Depois de ver a peça, conversei com Zé Celso (...). Contei-lhe sobre minha canção “Tropicália” e de como eu a achava semelhante ao que ele estava fazendo (Veloso, 2008, p. 239).

A relação de proximidade da Antropofagia proposta por Oswald de Andrade com a Tropicália, descrita na citação abaixo, vem confirmar que os tropicalistas tinham uma proposta que reclamava uma identidade sem apelo nacionalista:

A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das “fusões” tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura (Veloso, 2008, p. 244, grifo meu).

Com essas considerações, concebe-se aqui que, desde Oswald de Andrade, há no cenário cultural brasileiro uma tentativa, através de movimentos culturais e linguagens artísticas¹¹³, de uma afirmação de identidade brasileira pautada pelo diálogo e pluralidade, que com a Tropicália se concretizou. Ao requerer a Antropofagia, Oswald de Andrade tinha consciência de que era um nativo colonizado, mas não se recusava a comer a carne do colonizador como um ato de resistência. O diálogo antropofágico era proposto sem desconsiderar as resistências.

Vê-se, então, que a proposta de Oswald de Andrade convergia com a de João Gilberto, com a dos poetas concretistas e tropicalistas. Contrárias a um nacionalismo “pedagógico”, essas propostas artísticas requeriam uma identidade consciente, que fosse uma resposta para o diálogo do moderno com o popular. Buscavam, assim, uma identidade que refletisse a inseparabilidade dos processos de colonização, junto aos de modernização, miscigenação de raças e capitalismo.

¹¹³ A exemplo, um artista como o alagoano Djavan, não se enquadra em nenhum gênero estabelecido. É jazz, é fusion, é samba. Nessa perspectiva, questiona-se até que ponto uma instrumentação pode determinar um gênero. O álbum *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, não tem guitarras e é recebido como um disco tropicalista.

As “fusões” criticadas por Caetano na citação acima, contrárias à proposta musical de João Gilberto, seria o que se acreditava ser uma “convivência pacífica” entre diferentes na trama cultural, a saber, práticas ancestrais, como o samba, quando em contato com os processos de modernização, não sofreriam um embranquecimento e nem apresentariam resistência. Se Caetano enaltece João Gilberto por essa proposta, mais uma vez se confirma que os tropicalistas concebiam os diferentes em seus locais de fala, trazendo-os para a convivência a partir desses locais.

Assim, com um olhar tropicalista, pautado por diálogos, este capítulo tem por objetivo discorrer sobre o processo de embranquecimento do samba. Partindo da observação de que a modernidade é concebida junto à colonização e escravização, que todos os processos de modernização implicam em colonizar e que não existe separação entre colonialidade, modernidade e capitalismo, o samba, como uma prática ancestral africana, vai ser observado em um processo contínuo de diálogo com o outro, que acredita ser superior. Ora vai “embranquecer”, ora vai se apresentar como resistência. Por vezes, aquilo que parece ser embranquecimento vai se revelar como resistência para adentrar espaços não permitidos.

Siqueira (2012) aponta que nas questões de embranquecimento do samba deve-se pensar nas relações que o gênero estabeleceu com diversos setores. Mesmo florescendo de forma “subalterna”, não se pode considerar que o Estado, o mercado musical, a indústria fonográfica, os “enquadradores de memória”, o meio artístico, dentre outros setores que dialogaram com o samba, foram incontestavelmente soberanos, “rei despótico que governa os seus súditos ao seu bel-prazer, e faz dessas culturas apropriadas o que bem quer, no momento que lhe for conveniente” (Pereira, 2023, p. 167). É necessário dizer isso para contrapor o que é comumente afirmado ao se referir ao gênero e seu processo de “branqueamento”; que um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada – o samba -, esvaziando de significado suas produções, costumes, tradições e demais elementos. Os que assim compreendem não enxergam no samba um caráter de resistência e negociação. Entendem que

Tudo é determinado de cima para baixo. Os meios de comunicação “convencem”, o capitalismo “converte”, o mercado “permite”. Não há espaços para agenciamentos, para questionamentos. É tudo determinado a partir de cima, pela estrutura (Pereira, 2023, p. 168).

Nos próximos tópicos ver-se-á que o samba é uma manifestação cultural festiva, e foi com esse caráter lúdico, de celebração, que o gênero se manifestou como resistência, adentrando o cenário cultural do Rio de Janeiro de início do século XX. Vindo da Bahia, no Rio de Janeiro o samba aproveitou o Carnaval, uma festa de origem Europeia, e como música e dança penetrou no território urbano, se afirmando como uma identidade cultural de matriz africana.

As múltiplas nomenclaturas para conceituar o samba expressas na literatura historiográfica, musicológica e sociológica, suas variações, assim como as várias possibilidades de samba – Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, Samba Urbano do Rio de Janeiro, Samba do Morro do Rio de Janeiro, Samba de Breque, Samba de Partido Alto, Samba-Canção, Samba-Carnavalesco, Samba-Choro, Samba-Enredo, Samba Exaltação, Samba de Gafieira, Samba de Quadra, Samba Bossa Nova, Sambalada, Sambalanço, Sambolero, e outras - sugerem que o samba é uma manifestação cultural ampla, que agrega várias outras manifestações. Waddey (1980), citado por Siqueira (2012), diz que o “samba” é um gênero (assim musical como coreográfico), um acontecimento e um grupo de pessoas. Como gênero, frequentemente não se distingue de outros, a não ser pela região e pelos nomes que aí recebe.

Os vários significados para o samba sugerem também que, entoando uma mesma rítmica¹¹⁴, os “sambas” agregam um sentido de brevidade. Ora se revela como um, ora como outro, desenvolvendo um mecanismo de resistência, que pode ser entendido como ocultações, diante de práticas e tentativas de embranquecimento. Assim, as várias derivações ou “fatições” do samba representam espaços sociais adentrados e negociações.

Ao levar em consideração que o gênero representa um grupo – negro – excluído em contato com um estrato social que se considera superior, esse samba *mutante* deve ser observado a partir das relações que estabelece com esse “outro”. Dessa forma, diante dos vários “sambas”, o entendimento do gênero deve-se estender além do musical.

Como se verá mais adiante neste capítulo, ao se profissionalizar, o samba voltou-se para o mercado da comunicação e entretenimento que estava surgindo no início da década de 1920¹¹⁵, atendendo às demandas da classe média branca. Sua “época de ouro”,

¹¹⁴ A “síncope característica” ou “*time-line*”, que advém de uma matriz africana.

¹¹⁵ Cabe uma observação. A música rítmica marcou o contexto cultural do século XX, determinado por uma tecnologia nascente que gerou a indústria do disco e os meios de comunicação como o rádio. Chama a

na década de 1930, de inserção em um mercado capitalista, vai coincidir com a expansão da radiofusão, fonógrafo e mercado de espetáculos, no Rio de Janeiro, capital do país, e nos demais centros urbanos. Nesse período, ao se inserir no mercado, o samba torna-se mercadoria, e mesmo com suas características rítmicas preservadas, vai sendo “maquiado”, “embranquecido”, “domesticado”, “desenegrecido”.

Ainda na década de 1930, um outro fator determinante para a consolidação do samba e seu conseqüente embranquecimento foi o projeto de administração varguista que, ao se apresentar como um novo modelo político, se preocupou em elaborar um modelo de identidade nacional. O desenvolvimento da urbanização do Brasil no período, proveniente da industrialização e incentivo à imigração por parte do Estado, demonstrou ser um elemento favorável nesse sentido.

Siqueira (2012) lista ainda como fatores determinantes para a consolidação do samba, além dos interesses do Estado Varguista na afirmação de uma identidade nacional-moderna para o Brasil, o desenvolvimento da radiofusão, do fonógrafo e mercado de espetáculos, assim como o “encolhimento” do ambiente cultural mundial e a industrialização brasileira em ambiente de crise internacional.

Como um conjunto de manifestações, de musicalidades, o samba se serviu desse seu caráter de coletividade para penetrar no meio urbano, se colocando para a população do Rio de Janeiro de início de século XX como um meio de manifestação coletiva. Sendo assim, o encontro de várias experiências musicais em ambientes múltiplos¹¹⁶ – terreiro, gafieira, escola de samba, dentre outros – condicionou uma gradual assimilação do gênero pelos meios de radiofusão e mercado fonográfico. Com o processo de reconhecimento, que resultou na incorporação de um novo samba ou “novos sambas”, novos compositores, novas temáticas, novos representantes foram surgindo, sendo moldados ao gosto do mercado e Estado. Entende-se o ocorrido como o processo de embranquecimento/branqueamento do samba. Ao se instituir como uma manifestação de todos, representando o meio urbano, na capital do país, e ainda mais, representando uma identidade nacional, o samba teve que efetuar negociações sendo também resistência. Embranquecido, ele poderia representar uma brasilidade construída com objetivo de unificação nacional. De forma paradoxal, o negro, criador desse samba, ao mesmo tempo

atenção que os que contribuíram para tal foram os afro-descendentes. Nos EUA, com o gênero jazz, no Brasil, com o samba, na América Central, com a salsa, o mambo e outros ritmos.

¹¹⁶ A casa da Tia Ciata com seus vários espaços, nos quais ocorriam diferentes manifestações musicais, pode ser citada como exemplo.

que fornecia ao Estado os elementos culturais que lhe davam condições de congregar interesses para a construção da identidade nacional, foi espoliado da paternidade de tais elementos culturais (Siqueira, 2012). É preciso atentar que o próprio ato de deslocamento de uma manifestação negra de seu conjunto de manifestações, pode ser entendido como um meio de sobrevivência ou resistência.

Assim, nesse sentido, no próximo tópico será demonstrado que foi através de uma prática recreativa de matriz africana – os ranchos¹¹⁷ -, que o negro, “um dos – se não o maior – grandes problemas para a consolidação do Brasil como Estado, desde seu processo de formação, em fins do século XIX e mesmo, mais precisamente, desde o pós-Abolição” (Siqueira, 2012, p. 16), se estabeleceu e penetrou o espaço urbano do Rio de Janeiro de início do século XX. Percebe-se que de um lado há uma concessão para uma particularidade africana – os ranchos - adentrar um espaço que não é seu, que é a festa de Carnaval. As instituições¹¹⁸, que são várias – Estado, mercado fonográfico, radiofusão, entre outras - concedem a concessão para o direito de expressão. Interessa aqui saber que a perda da paternidade dos ranchos, que passa a ser agora Carnaval, não implica em não ser resistência, mas sim *abre-lhe alas*, tal como abre para o samba. Afinal, foi esse caráter de festa que introduziu o samba no cenário cultural, dando-lhe vida longa como prática africana. A propósito, conforme dito por Oswald de Andrade e citado na canção *Gelêia geral*, “a alegria é a prova dos nove”. Vejamos!

3.1 *A alegria é a prova do nove: o samba como festa e resistência em seus processos de embranquecimento*

É Carnaval, é hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto para o meu lugar

¹¹⁷ Uma organização estruturalmente negra. “Já existia na Pedra do Sal (atual morro da Conceição), como instituição recreativa de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das tias da Cidade Nova” (Sodré, 1998, p. 36). Como exemplos podem ser citados os Ranchos das tias Sadeta e Aceata (Siqueira, 2012).

¹¹⁸ Nesse caso o Carnaval, compreendido neste trabalho como uma “festa-instituição” de origem branca, europeia, concedeu à prática africana o direito de se *carnavalizar*.

Dona tristeza, dê passagem à alegria
Nem que seja por um dia
Pois respeito sua posição
Mas hoje eu reclamo com toda razão (J.Luna e Batatinha).

Os versos acima, da canção *Depois eu volto*, do sambista baiano Oscar da Penha (1924-1997), conhecido por Batatinha, abrem o seu disco póstumo *Diplomacia*. O que se nota nesses versos é recorrente em outros versos de sambas brasileiros. O caráter festivo, de alegria, do Carnaval, imagético ao samba e que nele tem sua trilha sonora máxima, dialoga com longos dias de tristeza. Canções como *A Felicidade*¹¹⁹, composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e *Desde que o samba é samba*¹²⁰, de Caetano Veloso, demonstram através de seus versos que o samba é festa e amortece os sentidos, fazendo esquecer as agruras.

Em 1934, o modernista Mário de Andrade, sobre uma vivência sua em um batuque disse:

Ora, à medida que as batidinhas suaves do maracá continuavam ininterruptas, e as cantigas moles se sucediam, eu observava que eu mesmo me deixava embalar cada vez mais. **A música me extasiava aos poucos, meu corpo se amulegava numa entorpecente musicalidade, ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças da reação intelectual** (Andrade, 1934 *apud* Moutinho, 2015, p. 1, grifo meu).

É pontual observar que, ao falar que “as forças da reação intelectual” o abandonavam, Mário de Andrade deixa entrever sua racionalidade ocidental alicerçada em René Descartes (“penso, logo existo”). Sabe-se que as manifestações africanas em sua origem não se segregam, e o conceito de samba é tão vasto e profundo na música e na

¹¹⁹ “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, pra tudo se acabar na quarta-feira (...) a felicidade é como a gota de orvalho numa pétala de flor, brilha tranquila, depois, de leve oscila, e cai como uma lágrima de amor, tristeza não tem fim, felicidade sim”.

¹²⁰ “A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim (...) Mas alguma coisa acontece, no quando agora em mim, cantando eu mando a tristeza embora (...) O samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor”

vida brasileira que praticamente desafia qualquer tentativa de definição. Samba é um gênero musical e coreográfico, é um acontecimento, um grupo de pessoas, é festa. (Waddey, 1980 *apud* Siqueira, 2012).

Os versos da canção *Gelêia geral* “a alegria é a prova dos nove, e a tristeza é teu porto seguro”, presentes no início deste capítulo, antes de fazerem menção à Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, “onde o samba é mais puro”, também deixam entrever esse ciclo de convivência afetiva da tristeza com a alegria, o que leva a crer que os tropicalistas, utilizando de deboche e ironia, tinham essa consciência, de que o gênero carrega a história de seus criadores. Os negros¹²¹, pais do samba, gênero que é tido como expressão da alegria e representa a cultura nacional, não foram participantes e ainda não participam da história oficial do país. Entenda-se, a eles é negado o poder, os cargos políticos ou cargos com alta remuneração, além de não exercerem funções de liderança na maioria dos setores da produção.

Entende-se, portanto, que para a maioria negra, a alegria dos dias carnavalescos é – deve ser - esquecida na ressaca da quarta-feira-de-cinzas, retornando apenas no próximo carnaval. Sendo a alegria “a prova dos nove”, o samba, como representante dessa alegria, é o que resiste como prática musical e se preserva da classe criadora do gênero. “A festa é, assim, lazer e preservação” (Siqueira, 2012, p. 154). De acordo com Sodré,

Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha, etc. (Sodré, 1998, p.35-36).

Clark (2007), ao descrever o samba como uma “dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado reveladores de sua ligação original com os ritmos batucados acompanhados por palmas dos bailes folclóricos denominados sambas” (Clark, 2007, p. 8), revela que samba ou batuque, além de designar música e dança, também designa qualquer tipo de festa, baile popular como “arrasta-pé, bate-chinela, cateretê, fandango, fobó, forrobodó, fungangá, pagode, xiba, zambê”¹²².

¹²¹ Aqui se fala dos escravizados, “alforriados” e descendentes destes.

¹²² A autora traz como referência para a conceitualização a Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica

Surpreende então saber que que foi através das festas, da recreação, precisamente dos ranchos, que os grupos de negros fizeram uso de uma “tática de penetração coletiva” para obter uma “livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra” (Sodré, 1998, p. 36). De acordo com Sodré,

Os ranchos aproveitaram a festa européia do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra. Nos cordões, esta afirmação cultural não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos, etc.), pois incluía também um movimento “selvagem” de *reterritorialização* (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra (Sodré, 1998, p. 36).

Foi, portanto, através das festas, que aqueles limites impostos aos negros por uma divisão social foram rompidos, ou seja, foi o contato dos ranchos com a festa de Carnaval que, de forma irônica, deu “carta branca”, “passe livre”, que “apresentou” os músicos negros aos novos territórios antes não acessíveis. Sodré acrescenta que

Com essa base institucional e territorial, artistas negros e mestiços (Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e outros) começaram a atuar profissionalmente e a penetrar gradativamente em orquestras, emissoras radiofônicas, gravações fonográficas, aulas de violão para grã-fino etc. O samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exhibir, de acordo com as circunstâncias (Sodré, 1998, p. 37).

Em depoimento ao filme documentário Samba e Jazz – Rio de Janeiro – New Orleans, dirigido por Jefferson Mello, que descreve o caráter de proximidade e semelhança entre dois gêneros negros, o samba e o jazz, o sambista Nei Lopes ressalta que o ato de festejar é uma prática africana. Nei ainda destaca que o primeiro traço que identifica uma celebração de tradição africana é a presença do cortejo. Segundo o sambista, “o primeiro traço, assim, que a gente vê que realmente veio de tradição africana é a questão do cortejo (...) Você sair à rua em cortejo, com estandarte, tocando música,

cantando, isso é tradição africana pura!”. Isso demonstra a *sagacidade* do samba para adentrar “onde não devia”. Vem demonstrar que o samba, como um conjunto de manifestações negras, em negociação com o Carnaval, introduzindo sua festa, introduziu também o gênero musical *samba* como diversão, a dança e os passistas, mostrando-se resistência. Nisso, teve caminhos abertos para seus artistas negros atuarem profissionalmente. O caráter lúdico, de brincadeira, serviu como uma afirmação, como resistência.

Cabe lembrar que antes, mesmo que existisse uma prática musical como lazer e essa fizesse parte das famílias abastadas, essa prática se restringia apenas à execução de músicas impressas em partituras, em sua maioria, polcas, valsas e canções europeias (Siqueira, 2012).

A dificuldade de penetração do samba na sociedade era tamanha, que pode ser sentida nas palavras de Donga, co-autor do samba *Pelo telefone*. Muito se fala de Donga e se pensa que o seu ato maior foi registrar o primeiro samba. Em entrevista a Muniz Sodré (1998), chama a atenção o seu testemunho, no qual relata sua luta para que o samba fosse gravado. Quando Muniz Sodré questiona o porquê do primeiro samba ter sido gravado apenas em 1917, Donga descreve a constante perseguição sofrida pelos sambistas da época e justifica:

Porque o samba, considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido. Apesar disso, era cantado pelos boêmios renitentes e pelos ranchos, como os de Sadeta e Tia Aceata, na Rua Visconde de Scaúna. (...) Os delegados da época, beaguins que compravam patentes da Guarda Nacional, faziam questão de acabar com o que chamavam folguedo da malta. As perseguições não tinham quartel. Os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da penha os pandeiros eram arrebatados pelos policiais. (...) Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. Eu, o Germano, genro da Tia Aceata, o Didi da Gracinda costumávamos procurar Hilário Jovino, mestre de samba, que nos aconselhava na seleção de músicas. **Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon, para que gravasse um samba.** Mas a ocasião só iria surgir no ano seguinte. Foi quando consegui gravar o famoso *Pelo Telefone* (Sodré, 1998, p. 72-73, grifo meu).

Nota-se que a gravação de *Pelo telefone* só ocorreu após os músicos apertarem “o cerco” na gravadora, o quer dizer que exerceram certa pressão para que tal ocorresse. Na mesma entrevista, Donga ressalta que “nas chapas de gramofone gravavam-se polcas, valsas, maxixes, lundus e as nossas antigas modinhas compostas por Gonçalves Crêspo, Hermes Fontes, Gutenberg Cruz”, sendo as gravações de sambas raros.

Entende-se, portanto, com Naves (2010), que Donga, ao registrar o samba *Pelo telefone*, estabeleceu diálogo com os processos de modernização ao instituir uma patente, a marca “Donga”, passando desde então a ter direitos financeiros. Pode-se dizer com isso que Donga e *Pelo telefone* marcam o início da mercantilização do samba, tornando-se esse um produto cultural, sendo que outrora representava um modo de ser, de estar no mundo, de um grupo social excluído. Siqueira diz que “o comportamento desses povos, o seu modo de ser – como uma cultura e uma população independente e própria – fazem com que o poder de dominação da maioria branca os exclua das forças produtivas do capital, marginalizando-os” (Siqueira, 2012). Donga, a partir do registro de *Pelo telefone* e insistentes negociações com a gravadora, como resistência requereu no mercado musical a sua participação na distribuição dos lucros.

Ocorre que, ao se expandir no mercado, tornando-se mercadoria, o samba preserva suas características rítmicas, mas vai ter que ser “maquiado”, “embranquecido”, “domesticado”, “desenegrecido”.

Ao mesmo tempo em que se mostra resistência, ao instituir uma marca e negociar com as gravadoras, o próprio ato de se instituir como uma marca – “Donga” -, demarcando sua individualização, vem também demonstrar que é feita uma segregação ou “divisão” daquela manifestação cultural que antes era um “conjunto de manifestações”. Antes, como uma manifestação da população negra, nascia de forma espontânea e sua autoria era coletiva. Conforme diz Siqueira (2012), o samba

Tem função cultural para as festas de uma comunidade predominantemente de negros favelados” e é produzido “por trabalhadores pobres da cidade. (...) o samba- mercadoria, por outro lado, já se caracteriza por ser autoria conhecida, individual. Chega mesmo a ser comprado e tem que necessariamente seguir o modelo que faz ou fez sucesso. É transmitido através do disco etc. Ele tem função comercial, produzido para o mercado consumidor. O compositor deve atender às especificações desse mercado. (...) Promove, nesse sentido,

certos indivíduos da massa popular à condição de artistas (Siqueira, 2012, p. 199).

Como já relatado em capítulo anterior, questiona-se a autoria de Donga em *Pelo telefone*, e é sabido que a canção tinha um caráter de domínio público, sendo cantada de forma coletiva na casa da Tia Ciata. Muniz Sodré diz que

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam evidentemente, no interior de um modo de produção, **cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado**. Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, **o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical** (Sodré, 1998, p. 39, grifo meu).

Na mesma entrevista, ao se referir ao surgimento do samba, Donga ressalta o caráter de improviso e coletividade que cerca a prática musical. De acordo com o sambista,

Quando eu nasci, em 05/04/1891, na Rua Teodoro da Silva (Aldeia Campista), minha mãe, Amélia dos Santos, natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que havia introduzido o samba no Rio. Meu pai, Pedro Joaquim Maria, tocava bombardino. Era o tempo do samba verdadeiro, o **samba do partido-alto, com mote e glosas improvisadas (...)** (Sodré, 1998, p. 70, grifo meu).

Contudo, diante do testemunho de Donga a Sodré, que relata a sua insistência para com as gravadoras, concebe-se aqui neste trabalho que Donga exerceu um ato de resistência, ou seja, a única forma de adentrar aquele mercado fonográfico da época seria aquela, registrando uma canção em seu nome. Cabe lembrar que Donga diz a Sodré que na época se gravava apenas “modinhas...valsas”.

Tem-se então que até 1916, o samba era considerado uma música indesejável pela elite e brancos pois, a simples “presença de um sambista naquela época significava quase

sempre a presença da polícia. (...) o samba estava proibido pelo Código Penal”. Para ser aceito era preciso “desvesti-lo da má fama que adquirira por parte de certa gente. (...) Foi preciso fazer dele um “bom moço”, envernizá-lo, penteá-lo, usar dessas manobras, para que ele se impusesse sem qualquer concessão” (Siqueira, 2012, p. 153). A questão a ser resolvida era a de como transformar uma prática reprimida e condenada em uma prática exaltada, pronta a ser consumida como produto cultural, e diga-se, nacional.

Segundo Siqueira, a segregação do negro pelo branco e elites, e a sua luta por uma sobrevivência “espiritual, lúdica e cultural”, foi o que contribuiu para tornar a música negra mais forte e ser adotada por uma população que crescia no ambiente urbano no início do século XX e necessitava de entretenimento. Com a presença dos artistas negros no mercado musical,

Resolve-se dessa forma o problema da mão de obra musical para os clubes, bares, teatros, e principalmente da produção musical para tal e o problema do mito para a construção de uma brasilidade capaz de aglutinar as diferentes etnias em prol de um Estado nacional (Siqueira, 2012, p. 155).

Uma questão que surge é de como o samba, uma manifestação negra que é um conjunto de manifestações, ao se tornar um produto de entretenimento e resolvendo os problemas “da mão de obra musical” e do “mito para a construção de uma brasilidade¹²³”, foi se desintegrando do conjunto de suas manifestações. Enquanto de Sinhô, João da Baiana, Donga, o samba era “tolerado” como prática musical africana. Quando as portas do sucesso comercial foram abertas, era preciso embranquecê-lo. É bom lembrar que o samba atenderia aos *caprichos de madame*, às demandas de entretenimento de uma “classe média” branca que surgia naqueles anos iniciais do século XX. De acordo com Siqueira,

¹²³ Na década de 1930, com a presença marcante de teorias sobre miscigenação de raças e amálgama cultural, a ideia sobre a construção de uma nacionalidade teve significativa acolhida por parte dos “enquadradores da memória”. Elaboradas teorias de amálgama cultural, de miscigenação de raças, vêm a *calhar* no sentido de embranquecer a música popular. São concepções que buscam determinar que uma música europeia recebe algumas contribuições rítmicas da cultura negra do Brasil e não o contrário. Desse modo, “o jongo, o lundu, o maxixe, o samba e outros gêneros teriam surgido a partir daquela, ou seja, (...) esses gêneros não são originariamente negros, mas europeus, com certa influência da música ou da dança dos negros” (Siqueira, 2012, p. 49).

Nas primeiras décadas da República, a organização administrativa e burocrática do Estado e um progresso industrial fizeram surgir camadas médias urbanas, para a qual montou-se uma indústria de divertimento e informação com casas de espetáculos, peças teatrais e outras formas de atividade. Essa “classe média”, desprovida de formas musicais próprias, tem nos ritmos da música negra sua principal fonte de extrapolação corpórea, dentre os quais o maxixe foi um dos principais exemplos. Este tomou outros nomes, como tango, tango brasileiro, tanguinho, pela forte rejeição de sua negritude, caracterizando um processo de negação do papel criador do negro na cultura brasileira, com um conseqüente desenegrecimento do samba (Siqueira, 2012, p. 166).

A partir do momento, portanto, em que a música e a dança dos negros passam a integrar a cultura das cidades, torna-se necessário reduzir sua presença ao mínimo. Ao ter contato com a cultura deixada pelo colonizador, vista como “cultura superior”, torna-se necessário diluir de forma significativa o que vem dessa “cultura inferior”¹²⁴.

A primeira forma de branqueamento do samba, segundo o autor citado, foi criar um elenco de intérpretes, sambistas brancos ou mestiços, conforme o que se achava ser esta classificação.

Foi Francisco Alves ou Chico Viola o escolhido a princípio que, através da gravação do samba *Fala, meu loro*, composição de Sinhô (José Barbosa da Silva), ainda em 1919, propiciou uma aproximação entre “o mundo do povo e o de uma burguesia com poucas opções, mas ansiosa por novas sensações e aventuras em um ambiente de rápidas mudanças (Siqueira, 2012, p. 151).

Esse artista foi o canal para que as músicas dos negros deixassem aos poucos de ser consideradas indesejáveis, “entrando nos salões elegantes da sociedade e fazendo com que a grã-finagem as abraçasse como um bom menino” (Muniz Jr., 1976 *apud* Siqueira, 2012, p. 151). Dessa forma, Francisco Alves aproximou uma cultura dominante,

¹²⁴ Daí provém o caráter folclórico dado às práticas africanas, ou seja, o que resta das práticas africanas que não sofreram o “amalgama cultural” – lundu em quilombos, rodas de capoeira, Samba de Roda, dentre outras - passa a ser enxergado como folclore. Percebe-se uma nova tentativa de branqueamento, mesmo não estando em diálogo direto com os brancos.

formalizada pelos moldes de uma elite europeia, de uma cultura pautada pela oralidade que resistia há cinco séculos de escravidão

Mário Reis, um branco estudante de direito também foi um dos escolhidos. Ao gravar os sambas de Sinhô, bateu recordes de vendas de discos, tornando-se o fixador do samba. Mário Reis significava, na época, o ritmo sendo integrado de forma definitiva na classe média. Era um cenário de música popular brasileira em que “o ritmo samba já tinha sido amoldado às características peculiares de uma população, onde a ascensão social iria determinar os sub-sambas, surgindo compositores e intérpretes para todos os gostos” (Alves, 1968 *apud* Siqueira, 2012, p. 152).

Além de Francisco Alves (1898 – 1952) e Mário Reis (1907 – 1981), podem também ser citados como sambistas brancos Silvio Caldas (1908 – 1998), Aracy Cortes (1904 – 1985), e alguns que ajudaram a consolidar o samba na década de 1930, pertencentes ao bairro do Estácio, dentre eles Noel Rosa (1910 – 1937). Percebe-se que os sambistas e intérpretes de destaque do gênero nessa época são, além dos listados, o Bando de Tangarás, grupo formado por Almirante (1908 – 1980), Noel Rosa e Braguinha (1907 – 2006), O Bando da Lua, Carmen Miranda (1909 – 1955), Ary Barroso (1903 – 1964), Aracy de Almeida (1914-1988), Carlos Galhardo (1913 – 1985), Nelson Gonçalves (1919 – 1998), Gilberto Alves (1915 – 1992), Roberto Paiva (1921 – 2014), Déo (1914 – 1971), estes últimos reconhecidos em catálogos de gravadoras como Reis do Samba¹²⁵.

Sem o intuito de realizar um juízo de valor, cabe aqui narrar alguns episódios, dentre vários, que deixam em evidência como alguns desses cantores brancos se tornaram sambistas de sucesso na época. Alcebiades Maia Barcelos, conhecido como Bide, não teve seu nome registrado no disco que contém a histórica gravação de *A malandragem*, realizada por Francisco Alves. O mesmo Chico Viola, também se fez autor dos sambas *Me faz carinhos* e *Amor de Malandro*, de Ismael Silva, constando nos selos seu nome como intérprete e autor. No folder de divulgação da Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira¹²⁶, o episódio de parceria é narrado. Ismael Silva,

¹²⁵ Gravadora Revivendo Músicas, CD intitulado Reis do Samba, citado por Siqueira (2012).

¹²⁶ Segundo o site que a disponibiliza, trata-se de uma “Coleção de 25 livros – CDs de compositores que representam o nascimento da expressão musical brasileira, contemplando suas biografias, influências musicais e repertórios”.

frequentador assíduo do Bar e Café Apolo, começa a se enturmar com grandes sambistas da época e compõe “Me Faz Carinhos”. O samba foi gravado por um pianista conhecido como Cebola e logo caiu nos ouvidos do famoso cantor Francisco Alves. Nessa época, Ismael Silva estava internado e foi o compositor Bide quem lhe deu a boa notícia. Francisco Alves estava oferecendo 20 mil réis pela composição. No entanto, Ismael Silva deveria vender não só o samba como também a sua autoria. Na situação em que se encontrava, doente num quarto de hospital, ele aceita a proposta e “Me Faz Carinhos” é lançada com autoria e voz de Francisco Alves (Coleção Folha Raízes MPB).

De um lado temos Francisco Alves, atendendo às demandas do mercado¹²⁷ e àquelas de entretenimento de uma classe média branca consumidora de samba. De outro lado, a manifestação musical africana resiste como prática musical e os verdadeiros autores buscam reduzir suas precárias condições de vida.

Chama atenção ainda no episódio narrado, que a prática de coletividade presente no samba como manifestação musical insiste. Após o fato discorrido,

Ismael propõe um acordo ao cantor no qual as próximas composições **deveriam levar seu nome e de parceiro da época, Nilton Bastos**. Com o negócio fechado, por um longo período a assinatura de Ismael em suas letras começa a ter companhia. Mesmo quando não havia participação de Nilton, o nome de Chico estava presente (Coleção Folha Raízes MPB, grifo meu).

Foi destacado em um parágrafo anterior que o cantor Francisco Alves, em 1919, a partir da gravação do samba *Fala meu loro*, contribuiu para a aproximação da cultura de classe média com a cultura popular. É preciso discorrer como se deu a aproximação dos artistas brancos com os sambistas negros, assim como foi criado o samba moderno, também conhecido como samba do Estácio.

Nos anos iniciais da década de 1920, com a morte da Tia Ciata em 1924 e com a repressão policial proibindo as festas, alguns sambistas se dispersaram e outros se profissionalizavam, como relatado acima. Concomitante a isso, enquanto alguns

¹²⁷ A propósito, Francisco Alves passa a ganhar não só como cantor, mas também como compositor. Não foi aprofundada a pesquisa do percentual distribuído em cada função na época, mas na atualidade, a distribuição maior de lucros realizada pelo ECAD vai para aquele que canta e compõe, saindo esse artista nos registros de arrecadação, em sua maioria, como produtor.

adentravam os “salões da sociedade¹²⁸”, exercendo suas profissões de músicos, o mundo subalterno permanecia

Em constante reorganização e redefinição de seu universo cultural, com ritmos, músicas e interesses próprios renovando seus significados (...). Isso pode explicar o aparecimento de uma nova geração de compositores com criadores de novas formas. Caso da turma do Estácio, que funda a primeira escola de samba e desenha novos instrumentos como o tamborim e o surdo, que atendem suas necessidades musicais e facilitam o movimento durante a evolução pelas ruas (Siqueira, 2012, p. 161).

O autor da citação afirma que o samba moderno, da turma do bairro do Estácio, surgiu com Rubem Barcelos, irmão de Alcebíades Barcelos (Bide). A primeira gravação desse estilo foi *A malandragem*, realizada por Francisco Alves em fevereiro de 1928. Representando esse samba novo, “moderno” e embranquecido, *A malandragem* teve como compositor Bide, mas Francisco Alves exigiu do sambista a parceria na composição, estabelecendo como condição para gravá-la o registro de seu nome como compositor. De um lado Francisco Alves, um artista branco e famoso e de outro Bide, um desconhecido compositor. Como afirma Siqueira,

Esse episódio marca o estilo de um longo período de negociações, com compra e vendas de sambas. Cantados por brancos e mestiços, atendiam às demandas da classe média carioca. Esta, a partir da condição de desenegrecimento ou mestiçagem, podia aceitar o novo samba. Representou, portanto, a parceria pela compra entre os cantores brancos e os compositores negros, importante papel na penetração do samba moderno na classe média carioca, que passa então a ter seu próprio samba (Siqueira, 2012, p. 161).

¹²⁸ Verso do samba *Tempos idos*, de Cartola e Carlos Cachça. Outros versos como “é com tristeza que relembro, coisas remotas que não vêm mais, uma escola na Praça Onze, testemunha ocular (...), depois aos poucos, o nosso samba sem sentirmos se aprimorou, pelos salões da sociedade, sem cerimônia ele entrou (...), vitorioso ele partiu para o estrangeiro”, demonstram que os sambistas tinham consciência do processo de embranquecimento do samba.

Esse é o samba do bairro do Estácio. O que o caracteriza estilisticamente é a síncope, que passa a ser mais presente tanto no acompanhamento quanto na melodia. Portanto, foi o grupo de compositores negros do Bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, a partir de 1920, quem formatou o samba na forma que ficou conhecido como música nacional. E foi *Aquarela do Brasil*¹²⁹, uma obra de um compositor branco, culto, de tradicional família mineira, Ary Barroso, que tornou esse samba moderno, com as características estilísticas listadas, conhecido internacionalmente. Diga-se, ainda, que a célebre gravação com interpretação de Francisco Alves, ocorrida em 1939, foi utilizada, em 1943, no filme *Alô, Amigos*, de Walt Disney.

Para Siqueira (2012), Francisco Alves buscava renovar seu repertório por imposição dos programas de rádio. Nisso, teve início entre os sambistas a prática de negociações, com compra e venda de sambas. Foi com essas parcerias que os autores originais, negros, adentraram o mundo do rádio e do disco.

Dessa forma, tem o rádio um papel de contribuição no embranquecimento do samba. Respondendo às necessidades do mercado por meio de publicidades e à demanda de entretenimento de uma classe média branca, foi o rádio que alterou a forma de penetração do samba, que antes era lançado nas ruas, nas festas, nos teatros, e tinha como músicos os negros. De acordo com Tinhorão (2014), nesse período a rádio brasileira moderna pretendia atender ao gosto massificado dos ouvintes e vender mensagens publicitárias.

Um episódio que narra como esse rádio enxergava os sambistas negros pode ser descrito a seguir, tendo como suporte Rego (1994), citado por Siqueira (2012). O cantor e compositor Herivelto Martins, responsável por produzir para a Rádio nacional um programa que reproduzisse em São Paulo o clima de festa do Carnaval carioca, organizou uma miniescola de samba, inspirada em grupos que havia visto no morro de São Carlos, para atuar na rádio de forma contínua. Mesmo com o sucesso do programa, o diretor da rádio, Sérgio Vasconcelos, contratou um novo grupo para substituir os artistas negros escolhidos por Herivelto Martins. Surpreso, o artista percebeu que o que Sérgio Vasconcelos queria mesmo “era embranquecer o grupo. Foi um choque. (...) Relutei,

¹²⁹ Cabe uma observação da letra dessa canção. O processo de embranquecimento ou “branqueamento”, do samba e da população é revelado quando se substitui a “negra”, até a “mulata” – já miscigenada - pela “morena sestrosa”, e o “negro malandro” se converte em “mulato inzoneiro”. A proposta política de Getúlio Vargas, voltada à modernização e valorização do trabalho pode ser percebida pela constante utilização de palavra de ordem dos verbos e em alguns versos da canção (“abre a cortina do passado” e “tira a mãe preta do cerrado”, “quero ver essa dona caminhando”).

insisti, mas os interessados no anúncio começavam a chegar à Radio Nacional” (Rego, 1994 *apud* Siqueira, 2012, p. 167).

Diante do apresentado, pode-se levantar um questionamento, de como uma prática musical originalmente negra, fruto dos compositores negros do Estácio, sai dessa comunidade, é absorvida por brancos de classe média e torna-se um dos símbolos do Brasil. Como sai de uma oralidade de resistência, de um grupo reservado e marginalizado, “recém liberto” para se inserir no que representa o ápice do mundo capitalista naquele momento, que é o cinema estadunidense de Walt Disney? Pode-se contar para tal apenas vinte e sete anos, que é o recorte de tempo no qual o samba era marginalizado – ano de 1916 – à sua inserção na Disney, em 1943.

Percebe-se neste trabalho dois pontos fundamentais que contribuíram para que o rádio fosse mola propulsora para o embranquecimento do samba. O primeiro já foi destacado, que é o rádio atendendo o “gosto massificado dos ouvintes” e vendendo “mensagens publicitárias” (Tinhorão, 2014). Isso se deu pois o sistema de rádio brasileiro copiou o estadunidense, um modelo bem mais dinâmico, voltado aos negócios. Na Europa até os dias atuais, as pessoas se associam para fazer uma contribuição com fins de custear os gastos das rádios. Sendo assim, não há necessidade de comerciais para cobrir os gastos das emissoras, ocorrendo uma maior produção de programas culturais. Com a comercialização, industrialização, ou seja, com a força do mercado, no Brasil o rádio se tornou um negócio e um entretenimento. Enfraqueceu-se o caráter cultural, passando a ser um veículo informativo e de entretenimento. Com uma programação ininterrupta, com uma sequência permanente, o rádio passa a ser uma “linha de montagem” do “processo industrial” (Siqueira, p. 185). Como exemplificado no episódio ocorrido com Herivelto Martins, o diretor da rádio substituiu o grupo de sambistas negros por brancos, mesmo com Herivelto insistindo, pois “os interessados nos anúncios começavam a chegar à Rádio”.

Um segundo ponto a ser observado é a instrumentalização do rádio e do samba pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Quando se fala de projeto de modernização no Brasil, a década de 1930 se revela e tem destaque o Estado Novo de Vargas e seus projetos nacionalistas. É preciso lembrar que “modernizar e desenvolver sempre foi, mesmo que muitas vezes de maneira implícita, sinônimo de embranquecimento” (Palma, 2023). Conforme Palma (2022) ressalta, “a ideia de “branqueamento se institucionalizou, no Brasil, em política de Estado” (Palma, 2022, p. 4), influenciando de forma direta a construção do campo cultural brasileiro. Para se modernizar, o país precisava

embranquecer. “Começa aqui o estabelecimento de uma nítida associação entre modernização (seja ela econômica, política e/ou cultural) e “branqueamento” (Palma, 2022, p. 5).

Menezes (2021), ao discorrer sobre a Era Vargas (1930-1945) e sua relação com o samba, assinala que uma almejada homogeneização do povo brasileiro foi colocada em prática especialmente durante esse governo. A autora fala sobre um projeto de “reorganização” de uma nação “tida como à mercê do perigo eminente de fragmentação, notadamente em virtude de várias revoluções regionais ocorridas nas primeiras décadas de República” (Menezes, 2021, p. 46) e acrescenta que “esse ‘Estado Novo’ deveria ser unificado e padronizado culturalmente, do que derivou a ideia de homogeneidade racial, a mitologia do trabalho como fonte de riqueza e ordem social e a execução de uma nova política demográfica” (Ibidem).

É sabido que desde o século XIX, estratégias de branqueamento são adotadas pelos Estados brasileiro e latino-americanos. De acordo com Siqueira (2012),

As preocupações com a instituição de uma nacionalidade no Brasil e a relação entre esta e o problema da heterogenia sócio-racial têm registros desde o início do século XIX e se tornaram mais evidentes a partir da segunda metade daquele século, com propostas de diferentes soluções para se formar a futura nacionalidade brasileira. Os ideólogos dos projetos nacionais de matriz emancipacionista, imigrantista e abolicionista viam, em geral, na exclusão do negro a solução para o problema. Diversas correntes de pensamento idealizaram uma identidade, tendo como problema a heterogenia sócio-racial a resolver. Foi na década de 1930, no período Vargas, que esses estudos sobre o Brasil tiveram considerável crescimento (Siqueira, 2012, p 211).

Já citados neste trabalho, dentre esses estudos podem ser listadas as obras Casa-grande & senzala e Sobrados e Mucambos, de Gilberto Freyre, Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros.

A questão que sobressai é a de como o samba, no Rio de Janeiro, se deslocou pelo país, tornando-se um gênero representante da nacionalidade brasileira.

A busca pela homogeneização racial no Brasil e nos países latino-americanos diz respeito aos ideários nacionalistas de origem europeia, copiados por esses países, quando em busca de ampliação de suas estratégias políticas. No Brasil, dentro dessas estratégias, ganha força também a imigração europeia como proposta para “branquear” a nação e,

dessa forma, criar condições para o seu desenvolvimento. Apesar de a política migratória ter conseguido levar grande número de trabalhadores para a região sul e o estado de São Paulo, o plano de atrair europeus estava presente em praticamente todos os lugares do país. Conforme Palma (2022) destaca, contudo apenas essas regiões – Sul, Sudeste -, tiveram capital político e econômico para trazer milhões de trabalhadores estrangeiros.

Ocorre que o grande crescimento demográfico urbano experimentado pelo Brasil e países latino-americanos, decorrente de políticas de imigração e do êxodo rural desencadeado por uma industrialização emergente, criou uma massa urbana que desestabilizou o modo de organização das cidades. Menezes (2021) diz que

Os movimentos populistas latino-americanos, cujo primeiro expoente foi Getúlio Vargas, foi a maneira encontrada para ligar essas novas massas urbanas ao novo Estado. Este deixa de ser oligárquico para tornar-se ditatorial, buscando exercer uma manipulação direta não apenas sobre a economia, mas também sobre as massas (Menezes, 2021, p. 61).

Dessa forma, entende-se com a autora que os meios de comunicação serviram aos propósitos dos Estados latino-americanos de criar na população, tanto a urbana quanto a rural, um sentimento de pertencimento à nação. Além de serem utilizados pelo governo para realização de suas propagandas, no campo cultural o rádio e o cinema serviram de fato no projeto de homogeneização da nação, haja vista por esses meios ser possível a integração de diferentes regiões do país em uma experiência única. Interessante saber que o cinema foi um grande difusor do gênero samba, já que nos primeiros filmes sonoros realizados no Brasil, em semelhança com um modelo cinematográfico difundido nos EUA, as histórias giravam em torno de canções, sendo o samba o gênero privilegiado nos primórdios cinematográficos brasileiro (Menezes, 2021).

Ao se pensar na resistência do samba, compreende-se também, pelo que foi apresentado acima, que o Estado não é o único responsável pela “escolha” e “seleção” dos “mitos, monumentos ou símbolos nacionais” (Pereira, 2023) mas, tendo uma posição proeminente nas relações de poder na sociedade, o papel de destaque desse Estado tem um peso considerável na construção dos símbolos. De acordo com Pereira (2023), sua influência, dentre outras pertinentes à construção de um símbolo, pode ocorrer por ação deliberada, reprimindo ou apoiando certas manifestações culturais, quanto por omissão,

quando simplesmente não tem interesse em executar qualquer ação de apoio às manifestações.

Ângela Maria de Castro Gomes (1982), tida como uma das mais destacadas estudiosas do período, ao refletir sobre a importância do rádio e da música no processo de construção do “homem novo” sob o regime varguista, afirma que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) “tinha um controle absoluto sobre tudo que se relacionava à música popular: concursos, espetáculos, carnaval, e também a apresentação de escolas de samba carioca, que passavam a desfilar no asfalto” (Gomes, 1982, p. 159)¹³⁰. O próprio Getúlio Vargas instituiu no Palácio do Catete a prática de convidar cantores e músicos populares para suas recepções. Percebe-se nessa atitude de Vargas o reconhecimento do valor da música popular, mas a presença do DIP também revela algo mais; que esse reconhecimento tem a ver com o poder de disciplinamento, ou mesmo, “sugestivo”, que a música popular pode proporcionar. Paranhos (2012) afirma que com a entrada em ação do DIP, “de fato apertaram-se os nós da camisa-de-força imposta aos compositores” (Paranhos, 2012, p. 62). O autor diz que os compositores foram sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas.

De acordo com Menezes (2021), até meados de 1936 os sambas que retratavam a vida de malandragem tiveram o seu auge. Até essa época, as letras teriam como temática recorrente a enaltação à malandragem, sendo o trabalho caracterizado como um longo sofrimento. O malandro que repudiava o trabalho era o herói do cancionário popular. Ocorre que a tarefa prioritária do novo Brasil de Vargas que se tentava forjar era a de gerar um “‘novo homem’, um cidadão modelar, ajustado aos princípios de cidadania incensados pelo ‘Estado Novo’” (Paranhos, 2012, p. 62). Portanto, com esse objetivo, tornava-se

Imperioso espantar de uma vez por todas o fantasma da vadiagem ou da contestação ao sistema de trabalho reinante. Afinada por esse diapasão, a Constituição promulgada em 10 de novembro de 1937 assemelhava ociosidade a crime e prescrevia, no seu artigo 136, que “o trabalho é um dever social”. Já o artigo 139 capitulava a greve como “recurso anti-social”, ato delituoso passível de prisão por 3 a 18 meses,

¹³⁰ Conforme aponta Hermano Vianna (2012), ainda em 1933, o desfile das escolas de samba ganhara auxílio financeiro da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e patrocínio do jornal O Globo. Em 1935, o desfile das escolas já constava como programa oficial do Carnaval carioca elaborado pela prefeitura do Rio de Janeiro.

mais as penas acessórias cabíveis, conforme estipulava o artigo 165 do Código Penal (Paranhos, 2012, p. 62).

Martín-Barbero (1997), reflete que o Estado, não admitindo heterogeneidades e buscando impor um padrão de sociedade, emprega algumas formas de integração, que podem ser aqui constatadas mediante a análise das letras de alguns sambas no período retratado. Segundo o autor, o Estado desarticula grupos e subgrupos, desliga cada sujeito de sua solidariedade grupal e submete-o à autoridade estatal, para enfim transformá-lo em mão de obra disponível para o mercado de trabalho.

Não à toa, *Aquarela do Brasil*, composição de Ary Barroso já citada e brevemente analisada em nota de rodapé neste tópico, interpretada por Francisco Alves em 1939, se tornou um dos sambas mais gravados no cancionário brasileiro desde então. Cabe lembrar que nesse ano por meio do DIP, estava em vigor a censura. Como dito, no período eram censuradas canções que fizessem menção à malandragem, tema da maioria dos sambas compostos no fim da década de 1920 e primeira metade de 1930 (Menezes, 2021).

Ary Barroso, mesmo sem o intuito de criar um estilo musical favorável ao governo Vargas, apagou (não de vez) o tema “malandragem” e instituiu um outro, de sentimentos nacionalistas. *Aquarela do Brasil*

Foi ao encontro dos desejos governamentais de então e seu sucesso fez que se multiplicassem os sambas que exaltavam o país no fim da década de 1930 e início de 1940. Como exemplo dessa classe de samba, é possível citar “Brasil” (1939), de Benedito Lacerda e Aldo Cabral; “Brasil Pandeiro” (1941), de Assis Valente; “Canta Brasil” (1941), de Ary Barroso e Luiz Peixoto; “Onde o Céu é Mais Azul” (1941), de Alcir Pires Vermelho, Alberto Ribeiro e Braguinha; “Sandália de Prata” (1942), de Ary Barroso; ou ainda “Brasil, Usina do Mundo” (1942), de Alcir Pires Vermelho e Braguinha (Menezes, 2021, p. 111).

Antes étnicas e locais, percebe-se que em seu percurso, sendo moldadas ao interesse do Estado que condiz ao interesse do capital, as manifestações culturais vão se tornando não apenas práticas nacionais, mas também símbolos nacionais em um processo de homogeneização. Portanto é preciso observar que no processo de tentativa de “branqueamento” do samba algumas vozes vão sendo silenciadas, é notório, mas nem por

isso o gênero deixa de ser uma manifestação cultural negra. O jamaicano Stuart Hall (1995), citado por Pereira (2023), acerca do processo de invenção, silenciamento e seleção de símbolos diz que

Questões de identidade (...) são sempre questões sobre a invenção, não apenas sobre a descoberta da tradição. São sempre exercícios de memória seletiva e quase sempre envolvem o silenciamento de algo para permitir que algo fale (Hall, 1995 *apud* Pereira, 2023, p. 18).

Hall (2003), em *Da Diáspora*, acrescenta que a cultura negra é produto

De sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (Hall, 2003, p. 343).

Paranhos (2012), Pereira (2023), dentre alguns autores, observam que no processo de assimilação das manifestações culturais negras pelo capitalismo, há uma tentativa de apagamento das características afro-centradas, o que por sua vez ocasiona a marginalização dos artistas negros. Essa é a condição imposta pelo mercado para a aceitação da cultura negra. Reflete-se aqui que o Estado Novo de Vargas, que pregava o trabalho como fonte de riqueza e ordem social e incentivava a temática em letras dos sambas, não trouxe melhores condições de sobrevivência para os sambistas.

Será visto no próximo tópico que o samba, a partir da década de 1930, foi consolidado como um gênero de canção popular de ritmo basicamente 2/4. Ocorre que com a bossa nova, nas mãos de músicos estadunidenses, o gênero passou a ser executado em compasso 4/4, sendo tocado de forma lânguida e não saltitante e *nervosa*, como dizem os músicos populares. Afinal, existe samba mais moderno e branco que a bossa nova?

Não à toa o tropicalista Caetano Veloso, na tentativa de descrever esse samba afirmou em canção que *A bossa nova é foda!*

3.2. *Doce mulata malvada, um LP de Sinatra: modernização e branqueamento revelados do samba à bossa nova*

A nossa vida nunca mais será igual
Samba de roda, neo-carnaval, rio São Francisco
Rio de Janeiro, canavial
A bossa nova é foda (*A bossa nova é foda*, Caetano Veloso)

Os versos da canção *Geléia geral*, “doce mulata malvada, um LP de Sinatra”, tomados de empréstimo para este tópico, fazem alusão ao samba, representado de forma irônica e paradoxal¹³¹ por uma “doce mulata malvada”, e também ao jazz, nesse caso representado pelo cantor estadunidense Francis Albert Sinatra ou Frank Sinatra.

O verso chama a atenção, a princípio, por colocar em evidência em uma mesma frase o que vem representar uma prática ancestral africana ou tradição ancestral – o samba -, e a modernidade, o jazz. Sua observação também leva a outras questões que se relacionam, tais como o embranquecimento do samba, síncopes e gêneros musicais (samba, bossa nova, jazz).

A propósito, uma questão que sempre permeia a pesquisa voltada à bossa nova é se o gênero foi influência para o jazz ou se dele teve influência. Para o historiador José Ramos Tinhorão (2010), crítico ao gênero, a bossa nova era o resultado da influência da

¹³¹ Percebe-se pela utilização da figura de linguagem ou de pensamento utilizada – paradoxo ou oxímoro – que o compositor busca no verso não invalidar um enunciado, mas sim dar a ele a possibilidade de plurissignificar, de ampliar o significado. Sendo “doce” e “malvada” a mulata, depreende daí vários significados a como a mulher negra brasileira é vista. Além do mais, é retratada como “mulata”, que se sabe que o termo remete a um processo de miscigenação “pacífico”, o que não ocorreu.

música estadunidense, principalmente o jazz, sobre o samba. Há uma vertente que fala de influência recíproca. Tom Jobim, músico participante do movimento dizia que

Os músicos de jazz foram seduzidos pelo ritmo sincopado e pelas harmonias sofisticadas da bossa nova, assim como a geração de músicos e compositores que a criou, na década de 50, havia sido influenciada tanto pelo jazz moderno de Shorty Rogers, Barney Kessel e Chet Baker como por mestres da canção norte-americana, como Gershwin, Cole Porter e Richard Rodgers (Tom Jobim, 2008).

Não tendo a pretensão de debater o assunto neste tópico, mas servindo deste para trazer a questão da relação do samba com os processos de modernização, o que é evidenciado pela canção popular, convém ressaltar o entendimento da questão do jornalista e crítico musical Tárík de Souza (2008), que diz:

Ao condensar impressionismo (Ravel, Debussy), american song (Cole Porter, Gershwin) e cool jazz (Chet Baker, Miles Davis, Gerry Mulligan) num **samba** de muitas notas batido no tempo fraco, **a bossa nova falava um idioma universal sem abrir mão da gíria carioca** (Souza, 2008, grifo meu).

Tanto na definição de Tom Jobim (2008) quanto na de Tárík de Souza (2008), o sentido de amálgama cultural está presente. Como retratado por Siqueira (2012), a amálgama cultural tem o sentido de embranquecer. A música do colonizador é que recebe “algumas contribuições rítmicas da cultura negra”. O entendimento de Tárík de Souza reflete bem isso. Ravel, Debussy, Cole Porter, Gershwin, Chet Baker, Gerry Mulligan são condensados em “um samba” - sim, há reconhecimento que é um samba -, para falar um “idioma universal”.

A bossa nova como nota introdutória deste tópico tem importância por ser enxergada neste trabalho como um samba, o que também é percebido pelos tropicalistas. Essa questão foi abordada na introdução deste capítulo, sendo novamente retomada aqui. Como já discorrido, os tropicalistas enxergavam como expoente máximo do gênero o cantor João Gilberto e sua batida de violão, que para o bossanovista era samba.

Convém ainda apontar que a bossa nova como “idioma universal”, só assim se tornou quando os jazzistas estadunidenses Stan Getz (saxofonista) e Charlie Byrd (guitarrista) venderam um milhão de cópias do álbum *Jazz Samba*, em 1962, álbum esse de canções do gênero. Em 1964, foi o álbum *Getz/Gilberto*, com participação da então esposa do cantor João Gilberto, Astrud Gilberto, e Tom Jobim, que lançou a canção *Garota de Ipanema – The girl from Ipanema* – para o mundo, fazendo com o que o álbum fosse premiado com o Grammy naquele ano de 1964. Foi também na sala de espetáculo Carnegie Hall, em Nova York, que em 1962 acolheu a apresentação histórica de bossa nova, lançando ao conhecimento do mercado fonográfico internacional da época os cantores/compositores Tom Jobim, João Gilberto, Sérgio Mendes e Carlos Lyra. A frase que melhor define o reconhecimento da bossa nova no cenário fonográfico mundial da época é a da revista *Down Beat* sobre o lançamento do álbum Francis Albert Sinatra e Antonio Carlos Jobim, lançado em 1967: “se a bossa nova tivesse produzido apenas esse disco, já estaria justificada¹³²”. É importante lembrar que os cantores Alaíde Costa e Johnny Alf não participaram do show histórico no Carnegie Hall, dos discos citados e outros tributos de comemoração à bossa nova, por serem negros. Não caberia naquele período de modernização, em um gênero representante da modernidade, artistas negros. Várias reportagens e postagens em mídias sociais, de divulgação do novo show comemorativo dos sessenta e um anos daquele show histórico, discorrem sobre o fato e falam de reparação histórica. Ocorrido desta vez na mesma sala de espetáculo, em Nova York, em 08/10/2023, Alaíde é chamada nas reportagens¹³³ de “lenda da bossa nova”, mesmo não tendo sido convidada para o primeiro show que, como diz a mesma reportagem que a denomina “lenda”, “foi o show que marcou a fixação da bossa nova nos EUA”. No novo espetáculo, além de Alaíde Costa, a presença de negros pode ser sentida com Seu Jorge¹³⁴, Carlinhos Brown e Max Vianna, filho do cantor Djavan.

Com as considerações acima, tem-se, portanto, que a bossa nova estabeleceu diálogo com os processos de modernização da época e com o que melhor se relacionava

¹³² Reportagem *O Bis Interrompido* de Frank Sinatra e Antônio Brasileiro, por Tárík de Souza, para o jornal *Estadão*.

¹³³ Podem ser citadas as reportagens dos veículos de comunicação CNN Brasil, Uol, Globo.com, Veja, O Globo, Folha de São Paulo, Site RG, Bol, TelesToques, Africanizeoficial, dentre outros.

¹³⁴ Cabe um adendo neste trabalho, que se relaciona com a temática sobre o que é o samba. O filho caçula de Seu Jorge com Karina Barbieri foi registrado com o nome “Samba”. Em entrevista à revista *Quem*, o cantor descreve sua felicidade – e dificuldade – em registrá-lo com esse nome. Segundo Seu Jorge, “foi uma felicidade poder batizar meu filho com o nome Samba. Não é o primeiro samba do Brasil, mas é o primeiro brasileiro Samba deste país”. Na data de 29 de setembro de 2023, o cantor fez em seu Instagram um registro fotográfico com o filho aos ombros, os dois nus e de costas, e recebeu o seguinte comentário de um fã: “só o Samba pra fazer Seu Jorge mostrar os Fundos do quintal”. *É samba pra todo lado!*

a eles, nesse caso as gravadoras do *mainstream* com seus estúdios de gravação, situados nos EUA e os seus artistas. Assim, o gênero, ao trazer para a sua conformação estilística aspectos desses processos de modernização, não deixou de revelar práticas de embranquecimento. Uma já foi citada, que foi a exclusão de artistas negros de seu *cast*.

A propósito, o processo de embranquecimento do samba, reafirmado na bossa nova, é revelado em várias faces. Na estrutura musical, tendo o samba uma complexidade rítmica, pautada por contratempos (*tresillo*), o embranquecimento fica evidente quando se tenta sistematizar essa complexidade musical numa terminologia internacional denominada síncope. A síncope, como um termo técnico, visa dimensionar e definir aquela que é uma das principais características do samba. Na Carta do Samba, documento redigido pelo jornalista e pesquisador Edison Carneiro para sintetizar as discussões ocorridas no I Congresso Nacional do Samba, ocorrido em 1962, em seu primeiro parágrafo diz: “Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa”. A dificuldade na transcrição dessa complexidade é tamanha que Mário de Andrade (2006), em sua obra Ensaio Sobre a Música Brasileira, ao se referir aos “maxixes de Sinhô” diz que “os impressos são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo” (Andrade, 2006, p. 19).

Na mesma obra, ao se referir à impossibilidade de grafar a realidade da rítmica africana, Mário de Andrade diz que

No populário brasileiro dos lundus e dos batuques impressiona a frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (...) Ora, esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu (...) E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio (Andrade, 2006, p. 25).

No decorrer dessa obra, Mário de Andrade dá atenção a essa complexidade rítmica, “aparentemente sincopadas”, mas que está fora do compasso e do ritmo.

São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contemplado dela. (...) **Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico** (Andrade, 2006, p. 29, grifo meu).

A inquietude de Mário de Andrade parece ter se resolvido quando, na “Introdução” à obra do compositor, pianista e folclorista Luciano Gallet, entende que o compositor

Descobre uma das interrogações interessantes da música americana: a origem da síncopa. (...) A nossa síncopa, vinda, não do africano, mas do seis-por-oito, alegre, deformado por influência do ritmo africano. (...) Luciano Gallet me tirava do segredo um problema que eu vinha estudando e pro qual ainda colho documentos até hoje, sem tempo de os firmar em doutrina. A observação dele é finíssima e bem plausível, muito embora, por mim, eu já estava mais propenso a acreditar que a nossa síncopa já nos veio feita da Europa, e, por incidir elementos rítmicos ameríndios e africanos, se ter propagado com verdadeira obsessão pelas Américas (Siqueira, 2012, p. 51).

Muito se critica essa fala de Mário de Andrade, tomada às vezes como uma tentativa de embranquecimento de uma prática musical africana ou invalidação dos elementos rítmicos africanos. A pesquisa trouxe uma importante observação onde Muniz Sodré (1998), em sua obra *Samba, o Dono do Corpo*, explica que

Para Luciano Gallet, entretanto, a síncopa brasileira teria se originado numa alteração do compasso 6/8, comum nas formas rítmicas da Península Ibérica, acompanhada pela divisão e subdivisão binária da percussão africana. Na linha deste raciocínio, a melodia 6/8 (...), por pressão do acompanhamento 2/4 (...), chega ao resultado 2/4 (...), que é a forma básica da síncopa. (Sodré, 1998, p. 25)¹³⁵.

¹³⁵ Uma melhor explicação pode ser dada utilizando figuras de tempo. De acordo com o autor, a melodia em 6/8 traz como subdivisão de tempo três colcheias (um tempo cada), uma semínima (dois tempos), mais uma colcheia (um tempo), o que equivale a seis tempos. O acompanhamento em dois 2/4 teria como figuras

É preciso compreender que tal como as múltiplas nomenclaturas existentes desde os anos finais do século XIX e início do século XX para designar o samba, a nomenclatura síncope e o debate sobre ela vem revelar, além da incompreensão de pesquisadores em relação às manifestações culturais dos povos africanos, uma necessidade de racionalizar uma subjetividade musical que não é inerente àquele que a pesquisa.

A importância que se dá à discussão da síncope é devida pois, como um elemento musical, ela se relaciona à modernização do samba, à sua forma de ser executado. Se relaciona também à bossa nova e a forma do gênero a ser executado pelos músicos não brasileiros, por exemplo, os dos EUA. Ao ganhar um *songbook* editado nos EUA de um amigo, tamanha foi a surpresa do pesquisador ao se deparar com canções como *Wave*, *Garota de Ipanema* e outras em compassos 4/4!

É pontual lembrar que um gênero ou estilo musical é caracterizado por seu ritmo, a sua maneira de acompanhar a canção. A “batida”, como ressalta Sandroni (2012), é o que diz muito sobre a canção popular. De acordo com o autor,

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando estudamos uma canção, a melodia, a letra ou estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom* (Sandroni, 2012, p. 16).

Também denominado pelos músicos populares de “ritmo de acompanhamento”, o sambista Donga sobre a “batida”, que é ritmo, diz em entrevista que

O ritmo caracteriza um povo. Quando o homem primitivo quis se acompanhar, bateu palmas. As mãos foram, portanto, um dos primeiros instrumentos musicais. Mas como a humanidade é folgada e não quer se machucar, começou a sacrificar os animais, para tirar o couro. Surgiu

de tempo duas colcheias (meio tempo cada) e uma semínima (um tempo). O encontro dos compassos 6/8 com o 2/4 representaria uma “ginga”, na qual, o compasso 6/8 faz uma rítmica e o 2/4, outra.

o pandeiro. E veio o samba. E surgiu o brasileiro, povo que lê música com mais velocidade do que qualquer outro no mundo, porque já nasce se mexendo muito, com ritmo, agitadinho e depois vira capoeira até no enxergar (Donga, *apud* Siqueira, 2012, p. 105)

Segundo Siqueira (2012), foi o grupo que acompanhava as gravações do samba moderno já descrito, o do bairro do Estácio, que tinha Pixinguinha como participante e arranjador, que firmou uma nova forma de tocar o samba. Nota-se, embranquecimento de um lado, com os sambistas brancos representando esse samba, e de outro um negro fazendo os arranjos. A percussão do samba do Estácio não podia ser mais apenas caracterizada pela presença de uma célula rítmica *amaxixada* – semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias-, que era característica dos sambistas que frequentavam a casa da Tia Ciata, como Donga e Sinhô. A escuta das gravações das canções *Na Pavuna* (Almirante e Candoca da Anunciação), sendo esta a primeira a colocar percussão no samba, *A malandragem* (Bide e Francisco Alves?), *Para mim perdeste o valor* (Ismael Silva) e *Não quero mais mulher* (Bide e Júlio dos Santos), revelam que uma nova rítmica estava presente. Quando prevalecia uma forma mais “quadrada”, “amaxixada” de tocar, Siqueira (2012) diz que possivelmente isso é decorrente dos músicos que executavam instrumentos de sopro no estúdio, brancos, com uma condição financeira melhor, haja vista a percussão, por seu custo inferior, ficar restrita aos negros.

É importante observar que a rítmica também se fazia presente nas melodias, na forma do cantar, tal como Mário de Andrade ressalta em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, ou seja, na prosódia.

Siqueira (2012) faz um estudo que compara vários sambas, maxixes, tangos, assim denominados, e demonstra que as variações rítmicas baseadas na fórmula mais resumida e utilizada do Paradigma do Tresillo - semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias -, são constantes. Segundo o autor, um considerável número de sambas do grupo de compositores do Estácio, do início dos anos 1930, apresentam as mesmas variações rítmicas de outrora, de práticas ancestrais negras. A exemplo, a canção *Na Pavuna* apresenta uma mesma célula rítmica, com a marcação do som aberto no segundo tempo e do som fechado no primeiro, que a composição *Ô-ba e Eu vô*, de Ary Barroso. Não é de surpreender que a gravação de *Aquarela do Brasil*, de 1939, com interpretação de Francisco Alves, possua os mesmos elementos rítmicos, na melodia, do samba *Agora é cinza*, de Bide e Marçal, gravado por Mário Reis e lançado em 1933. Uma importante

observação do pesquisador se dá em *Aquarela do Brasil*, que também apresenta a mesma variação rítmica das canções executadas em rodas de capoeira. Isso vem revelar que os vários estilos, práticas musicais e gêneros musicais, denominados lundu, música de capoeira, jongo, maxixe, samba,

Se sucederam historicamente não em um processo evolutivo no sentido de uma série que se encaixaria e evoluiria progressivamente. Eles são, na verdade, formas musicais subtraídas das práticas da música dos negros no Brasil, pela percepção de sujeitos históricos em diferentes criações podendo mesmo ser relacionadas aos ciclos de sobrevivência cultural do negro (Siqueira, 2012, p. 132).

Portanto, essas “formas musicais subtraídas das práticas da música dos negros no Brasil” permaneceram na bossa nova, mesmo diante dos processos de modernização dos anos 1950 e nova tentativa de embranquecimento. Permaneceu tanto na “batida” como na melodia. Quando se escuta algumas canções representativas da bossa nova como *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Wave* (Tom Jobim), *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça), *Corcovado* (Tom Jobim), *Meditação* (Tom Jobim e Newton Mendonça), *Insensatez* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), e se olha *songbooks* brasileiros do gênero, nota-se que a síncope característica – semicolcheia, colcheia, semicolcheia – está presente. É preciso destacar que essa rítmica, presente tanto na melodia quanto na “batida” está em compasso 2/4 e não 4/4, como músicos não brasileiros por vezes insistem em tocar.

A forma intimista de cantar a bossa nova, um *canto falado*, segundo Campos (2003), assim como a construção melódica das canções, angulares, muitas vezes com as melodias construídas através das notas dos acordes¹³⁶, também revelam os processos de modernização, que por sua vez revelam o embranquecimento do samba.

Conforme Siqueira (2012), foi a modernização, com o sistema elétrico de gravações, que possibilitou uma nova forma de cantar, introduzida no cenário musical por Mário Reis.

¹³⁶ Um exemplo é a canção *Wave*, que tem na melodia dos versos “os olhos já não podem ver” um acorde diminuto. Em seus estudos, Mário de Andrade (2006) considerou que as melodias africanas achadas no Brasil eram desprovidas da “sensível”, o que já exclui a dissonância de sétimas maiores e diminutos. Outra observação importante é a de que essas melodias se afeiçoam a frases descendentes. Nesse aspecto, duas músicas de um compositor negro – Pixinguinha – podem ser citadas como exemplo: *Rosa* e *Carinhoso*.

Esse cantor, com o seu canto coloquial, “muitas vezes quase recitando”, tornou-se “o pai da moderna interpretação da música popular brasileira” (Siqueira, 2012, p. 152). É possível tecer um paralelo com a bossa nova e com a forma de João Gilberto cantar. Muito se especula que essa foi aprendida de Mário Reis e Orlando Silva. Novamente cabe ressaltar, nesse elemento estilístico - a forma de cantar -, o aspecto de modernidade do samba bossa nova¹³⁷. José Roberto Zan (2018), ao descrever o caminho de “branqueamento” da música popular brasileira e do samba, ao que denomina “higienização”, atenta para o fato de que o que se denomina música popular brasileira ou MPB foi concebida em práticas musicais africanas e tem por base o gênero samba. O pesquisador descreve que o samba moderno *Aquarela do Brasil* apresenta os elementos estilísticos de uma canção ideal, um “refinamento” que “vai se produzir em um segmento de bom gosto, numa música popular refinada, que se prolonga nos anos de 1940 e 1950 e culmina na bossa nova” (Zan, 2018). Interessante que a bossa nova é um samba modernizado, também é ressaltado na referida entrevista. Zan (2018) ainda diz que

Os compositores de bossa nova não são mais os sambistas do morro. Veja o Tom Jobim, de família tradicional, estudou música erudita com formação para ser concertista. Como Radamés, se profissionalizou como músico popular. Tornou-se arranjador, trabalhou em gravadoras e atuou como músico em boates. O Vinícius de Moraes era um intelectual, poeta e diplomata. **Eles fazem um samba que está em outro patamar**, é quase semi-erudito. Há um refinamento que está presente tanto nos aspectos musicais como na linguagem poética, nas letras das canções. É uma sofisticação que passa pela economia de elementos. A bossa nova não é exagerada, é tudo muito contido. É uma coisa elitizada (...) E a MPB é herdeira da bossa nova (Zan, 2018, grifo meu).

Pode-se acrescentar com o discorrido por Zan, nesse entendimento da bossa nova como um samba “moderno” e embranquecido, a experiência que teve Caetano Veloso quando do seu contato com João Gilberto e com a bossa nova. Caetano não dá preferência

¹³⁷ Mesmo que alguns insistam que foi a forma contida de se cantar no apartamento de Nara Leão, “para não fazer barulho”, que condicionou o canto da bossa nova. Em pesquisa para este trabalho, o pesquisador se deparou com uma reportagem da revista Bravo, que diz que no apartamento de Nara, João Gilberto e Tom Jobim apareciam vez ou outra. Não é possível que tão pouco comparecimento ao apartamento de Nara Leão condicionasse em João Gilberto o seu canto contido (revista Bravo).

aos processos de modernização, percebidos em João Gilberto em “sétimas e nonas”, nem exclui as práticas ancestrais africanas. Tal converge com a proposta tropicalista, que era a de dar importância a todas as culturas, sabendo que elas têm um significado pleno para todos. Ainda mais, como se há de ver no relato abaixo, tal como Zan (2018), Caetano reconhece o embranquecimento do samba nos anos 1940 e 1950:

É muito comum, por exemplo, ler-se em artigos estrangeiros sobre a bossa nova que o primeiro e fundamental gesto dos seus criadores foi tirar o samba das ruas, afastá-lo de suas características de música de dança e transformá-lo num gênero pop para consumo de jovens urbanos de classe média. Mas a verdade é que, com o aparecimento de João Gilberto¹³⁸, pode-se dizer que até o oposto aconteceu. **O samba já conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas**¹³⁹ que, desde o início do século, o afastaram do batuque dos terreiros da Bahia (onde ele nasceu com esse nome de samba e onde ainda é cantado, tocado e dançado em sua forma primitiva como parte da cultura viva...) e do partido alto das favelas cariocas. (...) Não foram sequer aqueles modernizadores americanizados dos fins dos anos 40 e início dos 50 (...) que iniciaram a transformação do samba em gênero pop elaborado. **Primeiro o teatro e depois o rádio e o disco fizeram nascer sucessivas gerações de arranjadores, cantores, compositores e instrumentistas que criaram um samba domado e refinado, sobretudo a partir dos anos 30** (Velo, 2008, p. 34, grifo meu).

Mesma extensa a citação, cabe apresentá-la na tese, tendo em vista trazer a discussão do embranquecimento do samba a partir de um olhar tropicalista. Ou seja, Caetano, ao se referir à bossa nova, cujo expoente maior para ele é o sambista João Gilberto, entende, ao dizer que “até o oposto aconteceu”, que João Gilberto ressignificava o samba sem o intuito de hierarquizar. Assim entendia o tropicalista, que os processos de modernização – sétimas e nonas – não sobrepujam o tamborim do samba¹⁴⁰.

Ainda sobre João Gilberto e a bossa nova, Caetano diz:

¹³⁸ Verifica-se aqui que o tropicalista, ao descrever a bossa nova, se refere a João Gilberto e não aos outros bossa novistas.

¹³⁹ Neste trabalho entendido como práticas de “branqueamento”.

¹⁴⁰ Com esse entendimento, Caetano se propôs em dar continuidade à “Linha evolutiva” da música popular brasileira, iniciada por João Gilberto. Essa proposta e discussão sobre João Gilberto foi apresentada por Caetano em entrevista à Revista Civilização Brasileira, em 1966.

A bossa nova nos arrebatou. (...) João Gilberto, **com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba**, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminham com fluência e equilíbrio¹⁴¹, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo – seus companheiros de geração – e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando – (...) -, como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da música americana – Dick Farney, Lucio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas -, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do cool jazz (...), **dos quais ele fazia um uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira**: o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente, em suma, todo um mundo de que aqueles modernizadores se queriam desmembrar em seu apego a estilos americanos já meio envelhecidos (Veloso, 2008, p. 33, grifo meu).

O Interesse por outra citação tão extensa é por ela, como testemunho de Caetano, resumir a proposta do samba de João Gilberto, que converge à do movimento Tropicália, que era a de não desconsiderar a tradição ou práticas ancestrais em favor dos processos de modernização. Caetano ainda acrescenta que João Gilberto e sua proposta de samba marcou uma posição no processo de confecção na música popular brasileira, sugerindo assim “programas para o futuro” e colocando “o passado em nova perspectiva – o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba”. Sabe-se que o cantor, ao dizer que a bossa sugeriu “programas para o futuro”, possivelmente está a se referir ao movimento Tropicália. Entende-se também, nesta citação, que o tropicalista concebia João Gilberto como um legítimo representante

¹⁴¹ Mário de Andrade, em seu estudo denominado Ensaio Sobre a Música Brasileira, exemplificando o canto africano fala de “uma frequência de frases compostas pela repetição sistemática de um só valor de tempo bem pequeno” ao que denomina de “processos de rítmica oratória” que, “desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu”. Isso já foi citado anteriormente. Essa “rítmica mais livre, sem medição isolada musical”, na qual “o cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico em geral) chamada *compasso*” (Andrade, p. 28) possui semelhança irrestrita com a forma de cantar e tocar de João Gilberto, o que os músicos populares denominam de “flutuante”, ou “fora do tempo”.

de práticas africanas ancestrais - cântico e forma de executar o instrumento flutuantes-, sendo essas a célula *máter* ou peculiaridades estilísticas da bossa nova. Em sua proposta de samba, João Gilberto demonstrou que as práticas ancestrais poderiam conviver com os processos de modernização, sem hierarquização.

Quando Caetano diz que João Gilberto “catalisou os elementos deflagradores”, sendo influência para seus companheiros de geração, tal pode ser comprovado quando se visita historicamente as reuniões ocorridas no apartamento de Nara Leão. Em pesquisas em arquivos de jornais, revistas e outros, o pesquisador se deparou com uma reportagem recente da Revista Bravo, já citada em nota de rodapé, que discorre sobre as reuniões ocorridas na Avenida Atlântica, no apartamento de número 303 do Edifício Louvre, no Rio de Janeiro. Conforme apresenta a reportagem, nas rodas de violão ocorridas naquele apartamento,

João Gilberto e Tom Jobim apareciam vez ou outra. Mais João Gilberto que Tom. Essas poucas ocasiões eram um verdadeiro êxtase para o grupo, **que permanecia em total silêncio a fim de absorver as harmonias, as batidas e as melodias dos mestres.** Entre os frequentadores assíduos estavam Menescal, Carlos Lyra, Sylvia Teles e o jornalista Ronaldo Bôscoli que contava 28 anos (...) (Bravo, 2024).

Portanto, concebe-se nesta tese que João Gilberto, com uma concepção artística diferente, propôs desafinar o “coro dos contentes” do samba, que nas décadas de 1930 e 1940, mesmo com as células rítmicas resistindo, se mostrava em público – *Mainstream* – cada vez mais branco. Ao se inserir no mercado musical internacional, João Gilberto teve uma atitude “de igual para igual” com os músicos com os quais gravava, com as gravadoras, e não foi, conforme diz a expressão de Oswald de Andrade, “macumba para turistas”. Reconheceu também as práticas africanas em sua forma de tocar. Afinal, segundo o cantor, sua batida tinha origem “nas lavadeiras da Bahia”.

Como disse Donga, é o “ritmo que caracteriza um povo”. Os vários exemplos de práticas musicais africanas citados¹⁴², deixam entrever semelhanças rítmicas, ora na

¹⁴² Canções escravas, que os negros escravizados trouxeram para o Brasil; “amaxixadas”, daqueles que frequentavam a casa da Tia Ciata (Donga, João da Baiana, Sinhô); mais sincopadas (samba do Estácio) e bossa nova (samba de João Gilberto).

“batida”, ora na melodia. Pode-se afirmar, todavia, que o samba tem sua raiz na música africana trazida ao Brasil. Pautada na oralidade, em ressignificações esta subsiste em resistências. Nota-se, entretanto, que as proximidades rítmicas demonstram que essa matriz de resistência, forneceu elementos estilísticos para variados gêneros de música popular brasileira, estabelecendo uma negociação contínua com diferentes sujeitos históricos, em períodos diferentes.

Diante dos contínuos processos de modernização que visam atender às demandas mercadológicas, os elementos necessários são sempre dados ao samba, para que ele se torne digno o suficiente para atender a “chamada elite social, mestiça de todas as raças, [...] uma grande dama apaixonada pelo seu criado esbelto, o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões”, precisa “somente de roupa nova e loção no cabelo”. (Siqueira, 2012, p. 152).

3.3 – *A carne mais barata no mercado é a carne negra: jogando dominó com a branquitude*

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço, meu irmão
E esse país vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado
Mas mesmo assim ainda guarda o direito
De algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
(*A carne*, composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti, interpretada por Elza Soares)

Começo este tópico lembrando novamente certo colégio no qual cursei parte do ensino médio. A propósito, no referido colégio, a garota de pele clara, considerada pelos rapazes da classe a mais bonita, sensual, que era a mais admirada, mesmo com suas

limitações no aproveitamento das disciplinas ministradas, veio a cursar Medicina e, além de ter sido secretária municipal de uma cidade do interior, cargo comissionado da prefeitura, hoje é vice-prefeita em segundo mandato, cotada a ser prefeita da referida cidade no próximo pleito eleitoral. Não me surpreende saber que do Luisinho, meu colega parceiro de pele, citado em outro capítulo do trabalho, nunca mais obtive notícia. Não pretendo aqui tecer juízo de valor sobre as qualificações políticas da colega citada. O que quero deixar em destaque – em **negrito!** -, substanciado por Cida Bento (2022), é que uma teia de encadeamento favoráveis é tecida em favor de alguém de pele branca, facilitando seu acesso às relações de poder, econômicas e sociais.

Cida Bento (2022) cita como mantenedor da branquitude um certo “pacto”, um “pacto narcísico” pelo qual, de forma *subjetiva*, os brancos se instituem, se protegem, se estabelecem. A Autora diz que “é evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter seus privilégios e excluir os negros. Mas é como se assim fosse” (Bento, 2022, p. 18). Contudente é sua fala que reflete uma lógica que se torna a regra do jogo: há uma cor “normal”, a branca, e essa cor, sendo “universal” é superior e, dessa forma, é “justo” que ela ganhe o jogo.

Tal como o livro Pacto da Branquitude, da autora citada, no qual ela se serve de experiências próprias e familiares para a sua escrita, este tópico inicial serve como uma reflexão e testemunho de se ter a pele escura. Recém separado de uma mulher branca, escutei de uma pessoa próxima que em um outro relacionamento eu deveria me ater a relacionar com alguém de minha cor, que possivelmente foi isso, o fato de eu ter casado com uma mulher branca, a causa de minha separação. Percebe-se pelo apontamento da pessoa, que é querida, uma tentativa de me conscientizar da cor da minha pele que, sendo preta, pode me trazer alguns problemas. De uma outra forma, a pessoa quis me dizer que existem algumas limitações para uma pessoa de pele preta, como não poder se relacionar com alguém que queira. Pode-se entender, na recomendação, que a pele preta pode não ser compatível, não estar à “altura” da outra cor da pele com quem se relaciona. Enfim, a recomendação dada foi para eu ter “prudência”, caso queira não sofrer um *desmatrimônio*. O correto seria eu “me colocar no lugar”, me segregar a um gueto, um local apenas de negros, e me relacionar com “negras” ou “morenas”.

Enxergo no episódio a crítica feita por Cida Bento (2022) ao “pacto narcísico da branquitude” que, mesmo se referindo às instituições, cabe aqui como exemplo. Nesse caso de âmbito sentimental, “os parceiros brancos se escolhem” e os “negros não têm

direito à escolha de seus parceiros”. Segundo a autora, branquitude é um fenômeno no qual

As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistemas de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali encrustadas (Bento, 2022, p. 18).

Como diz a canção *A carne*, interpretada por Elza Soares no álbum *Do Cócix até o Pescoço*, é impossível que “o cabra não se sente revoltado” diante dessa situação, ainda mais “porque o revólver está engatilhado, e o vingador eleito, mas muito bem-intencionado”. Questiona-se: qual é a regra desse jogo?

Tal como o jogo de dominó, sabe-se qual é a regra e até joga-se, mas quem esconde as pedras certas, ganhará a partida, que nesse caso, são os brancos. Essa é a regra. Ocorre que, como no jogo de dominó, que também tem suas pedras em preto e branco, já é possível prever quem está com as pedras certas e ganhará o jogo. Entra-se perdendo então? De certa forma, sim. Essa é a resposta para o negro brasileiro.

Um exemplo que pode ser dado do pacto de branquitude é a exclusão do negro, historicamente e economicamente, do seu papel de agente criador da cultura brasileira. O negro escravizado, sendo tratado como mercadoria, era considerado desprovido de cultura e humanidade, portanto, indigno de participar da formação cultural e política do país. Foi dito que “ser negro não era digno” (Siqueira, 2012). A ideia de miscigenação de raças veio a *calhar* no sentido de “atenuar” o excluído pois, diluindo o sangue e a cor, a raça melhoraria. Sendo assim, o mesmo deveria ocorrer com as práticas culturais africanas trazidas ao Brasil. Na mistura, o europeu e suas práticas culturais deveriam prevalecer. Mesmo sabendo que as práticas africanas resistiram e sobreviveram, há, portanto, uma insistência de que foi o negro que absorveu a cultura do europeu, sendo esta cultura a predominante. Segundo Siqueira,

A historiografia brasileira reúne uma quantidade considerável de textos que discorre sobre a prática cultural dos escravos africanos e outros tantos cujas práticas levaram ao desenvolvimento de uma cultura folclórica brasileira. **Esta, em contato com a cultura europeia, teria, por sua vez, gerado uma cultura popular brasileira, a qual resumir-se-ia em uma cultura europeia que se tornou brasileira, mesmo sendo pouco definida sobre o que isso significaria historicamente** (Siqueira, 2012, p. 65, grifo meu).

Ao levantar um questionamento sobre essa possibilidade, é notório que ela não existe. Era possível o negro escravizado assimilar a cultura daquele – o branco – que lhe oprimia, submetendo-o a condições desumanas de existência e retirando-lhe o seu bem maior, que era a liberdade?

Sabe-se que as classes populares, maioria absoluta da população, o que inclui a população negra, “mesmo na mudança de ordem política são mantidas fora da vida política nacional e da história oficial”. Esse fato explica o “porquê das manobras para a negação de sua importância na formação da cultura brasileira e no projeto de construção nacional” (Siqueira, 2012, p. 49). O mesmo autor ressalta que o negro veio ao Brasil para ser escravo e, diante disso, pelo olhar da elite, fruto do colonizador, ele não deveria participar do processo de formação da cultura brasileira. Daí decorre a razão por que, para a elite brasileira

Tornou-se ideologicamente necessário ocultar as evidências e estabelecer uma história na qual sua participação no processo cultural fosse negada, segregando-a ao folclore, algo secundário e marginal, localizado fora dos ambientes das cidades, mera reminiscência (Siqueira, 2012, p. 49).

Desse modo, os estudos sobre o negro no Brasil, ora visavam minimizar ideologicamente sua presença na formação cultural e social do país, ora “sustentavam uma lamentável inexistência de dados diretos”. Importante é lembrar que o negro sofreu um apagamento na constituição da Nação. A tentativa de trazer insignificância à presença do negro na constituição do país se deve ao fato de que os estudiosos da cultura popular buscam referências nos trabalhos dos folcloristas, e estes deixam uma “insatisfação que se esconde por trás da disparidade dos dados sobre as manifestações

populares, que dizem pouco sobre a realidade das classes populares, e muito sobre a ideologia daqueles que as coletaram” (Siqueira, 2012, p. 48).

Quanto à “lamentável inexistência de dados diretos”, o natural seria ter para estudo um suplemento com estatísticas aduaneiras e a história do tráfico. Não é de se assustar que as estatísticas aduaneiras foram inutilizadas graças ao “Aviso do Ministro da Fazenda Ruy Barbosa, 1890”, que deu ordens para queimar “todos os papéis, livros e documentos existentes nas repartições do Ministério da Fazenda, relativos ao elemento servil, matrícula dos escravos, dos ingênuos, filhos livres de mulher escrava e libertos sexagenários” (Siqueira, 2012, p. 48).

Diante do apresentado, cabe considerar que, mesmo o samba se tornando o gênero que expressa a cultura nacional brasileira, o acesso dos sambistas negros à história oficial do país e aos ganhos reais do mercado musical nacional sempre foram tímidos. Percebe-se que a “emancipação” do samba, diretamente proporcional ao seu embranquecimento, é inversamente proporcional aos ganhos dos artistas¹⁴³.

Em um estudo sobre o samba, que vai da “abolição” da Escravatura (1888) ao período da ditadura civil-militar (1964-1985), observando o desempenho das entidades brasileiras de direitos autorais, Hertzman (2013) percebeu que aos músicos negros eram reservados ganhos limitados e estereótipos. Como apresentado até aqui, no decorrer do século XX, a raça foi um fator determinante para estabelecer expectativas e/ou barreiras no país. Mesmo sendo sambista, para se ter o ganho era necessário ser branco.

O sambista e escritor Nei Lopes, em entrevista ao Portal Geledés, ao se referir ao processo de “branqueamento” pelo qual o samba passou, diz que “o samba que o país aceitou como gênero nacional” é diferente daquele dos “sambistas do morro”. Segundo o artista, houve no processo de aceitação uma “expropriação de base racista”. Ele conta que a fundação de sociedades de direitos autorais e o desenvolvimento do mercado fonográfico criaram um novo sambista, definido a partir de um julgamento preconceituoso. Em 1935, lembra Lopes, os compositores e cantores foram descritos pela revista “O Malho” da seguinte forma: “os sambistas são tidos geralmente como sujeitos mal-vestidos e mal-encarados. Na realidade, porém, a classe está cada vez mais limpa e elegante” (O MALHO, 1935 *apud* LOPES, 2014). De acordo com Nei Lopes, Paulo de Frontin Werneck, um branco, é o cidadão limpo e elegante a quem a revista se referia.

¹⁴³ Celebrando os seus vinte e cinco anos de carreira, a sambista Tereza Cristina concedeu uma entrevista à revista Piauí, do portal Uol. Na entrevista a cantora descreve seu desgosto para com a “gente rica que fica pedindo ingresso” de graça. Ainda ressalta que “Isso acontece muito, e principalmente com o samba”.

Este foi o compositor da canção *Foi assim que o nosso amor morreu*, gravada pelo cantor Mário Reis. Aproximadamente quatro anos após essa reportagem, o mesmo periódico publicou um texto sobre radialistas com formação universitária. A reportagem dizia: “não é só de macumbeiros, sambistas da Praça Onze, compradores de produção alheias, analfabetos e gente de baixa categoria que se forma o ambiente radiofônico do Rio” (Lopes, 2014). Na entrevista concedida ao Portal Geledés, Nei Lopes acrescenta que “na década de 1920, o Brasil desenvolvia políticas públicas visando à eliminação dos traços africanos de sua população e cultura”.

A partir daquele momento, o samba de consumo promovido no rádio e vendido em discos, “foi despojado de conteúdos africanos” durante a primeira metade do século passado. Por último, Lopes diz na entrevista que “toda a cultura dos negros no Brasil, quando não desafricanizada, foi transformada em folclore. Com o samba não foi diferente” (Lopes, 2014).

Afinal, tem-se que o racismo,

Como obstáculo para a ascensão de artistas negros e negras, mesmo em um mercado em que havia a possibilidade de mobilidade social para esse segmento, como o do entretenimento, obviamente, não é uma peculiaridade da sociedade brasileira. (...) Essa barreira racial, contudo, não se impôs somente quando o mercado “percebeu uma possibilidade de lucro” da cultura negra, ou “quando os brancos passaram a se interessar” por ela, dando início, a partir daí, a sua apropriação e à substituição dos negros pelos brancos. (...) Pelo contrário, o preterimento de artistas negros e negras, desde os primórdios da indústria fonográfica no Brasil, evidencia que o racismo não foi algo intermitente em sua história. Trata-se, na verdade, de uma marca estruturante desse mercado (...) (Pereira, 2023, p. 180).

Tal como com o samba, caso semelhante ocorreu com o gênero sertanejo, que teve que “embranquecer” para se nacionalizar. Interessa traçar de forma breve um paralelo do samba com o gênero sertanejo, pelo fato de o último dominar a lista de músicas mais tocadas nas rádios e plataformas de *streaming* há alguns anos no Brasil e ter uma maior relação com o mercado musical¹⁴⁴.

¹⁴⁴ De acordo com o ECAD, dentre as músicas mais executadas em rádios entre abril e junho de 2023, em primeiro lugar ficou a canção *Erro Gostoso*, interpretada pela cantora sertaneja Simone Mendes, que compunha com a irmã a dupla sertaneja Simone & Simaria.

Conforme reportagem recente da coluna Circuito Sertanejo do jornal Globo.com, desde 1996, o top 10 de músicas mais tocadas do ano nas rádios não conta com um representante negro do gênero sertanejo. A reportagem lista situações de racismo enfrentadas pelos poucos representantes negros do gênero como o cantor João Paulo, falecido em um acidente de carro em 1997, da dupla João Paulo & Daniel e Rick, da dupla Rick & Renner. Alguns pesquisadores e jornalistas como Marcos Queiroz, Luiz Antônio Guerra, André Piunti e Marcos Bernardes, na reportagem discutem o processo de “branqueamento” do gênero sertanejo, que tem semelhança com o do samba. Igual ao ocorrido com o samba, o sertanejo ao se modernizar e nacionalizar, atravessou um processo de “branqueamento”, que é notado já a princípio na composição racial do *cast* de artistas. No cenário sertanejo atual, o número de artistas negros em ascensão é ínfimo, podendo ser citados apenas os cantores Júnior Marques, David Henrique e Diogo Henrique.

Luiz Antônio Guerra detalha que no processo de modernização e segmentação dos gêneros da música popular brasileira, a música caipira começou a receber apoio da intelectualidade paulista na década de 1930. Somente a partir do momento que o samba é institucionalizado como o ritmo nacional, que a música sertaneja passa a ser identificada com o centro-sul do país. Dessa época em diante, “ritmos que faziam parte de sua história e que são heranças africanas (como o lundu, o moçambique, a congada, o jongo e o samba) foram sendo apagados, deixando os traços da moda de viola, do cururu e o cateretê (Guerra, 2023), esses, gêneros musicais de origem indígena. De acordo com o entrevistado,

Antes, tudo era música regional, música sertaneja. E esse processo de segmentação vai falando: ‘ah, isso aqui é da música caipira, isso aqui é samba, isso aqui é nordestino’. Vai dividindo. No começo da fonografia caipira, estava tudo misturado ainda. Essas expressões musicais negras acabam ficando como se fosse do samba carioca ou da música nordestina em toda sua variedade (Guerra, 2023).

Percebe-se que essa segmentação musical se torna um obstáculo para as pessoas negras, sendo mais difícil elas alcançarem a fama. Conforme vai se tornando uma música sertaneja mais modernizada, mais prestigiada e rica, como tudo na sociedade brasileira, vai se colocando obstáculos para a população negra acessar esses espaços (Ibidem).

Tal como o ocorrido com a letra dos sambas compostos e gravados após meados da década de 1930, que foram sofrendo um processo de “branqueamento” na temática, a música sertaneja evidenciou o mesmo.

Considera-se com alguns autores como Alonso (2015), Nepomuceno (1999), Matos (2015) e Ferreira (2015), citados por Palma (2022), que o início da música sertaneja, enquanto gênero musical moderno, se deu na década de 1920, quando Cornélio Pires gravou aquele que é considerado o primeiro álbum do gênero musical¹⁴⁵. Com a difusão do rádio entre as camadas populares, diversas duplas tiveram ascensão nas décadas de 1940 e 1950, podendo dentre elas ser listadas Tonico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho, Liu & Léo, Jacó & Jacozinho, Cascatinha & Inhana. Com exceção da última dupla, o repertório dessas duplas ficou marcado por registrar um sertão que se desmanchava diante do processo de modernização. Cabe destacar nesse repertório, como o gravado por Tião Carreiro & Pardinho, o registro do cotidiano específico da população negra (Palma, 2022). Podem ser citadas com essa temática compondo o repertório, dentre outras, as canções *Segredo da chave*, *Candieiro de fazenda*, *Arapó*, *Abrindo caminho*, *Pretinho aleijado*, *Negrinho paraíso*. Em algumas canções, a negatividade dos estereótipos raciais é contestada abertamente, como nas canções *Preto de alma branca*, *Preto inocente* e *O preto e o granfino*. O personagem Preto Velho, caricatura do antigo escravo que adquiriu versões na cultura e folclore brasileiro, também está presente em canções como *Preto velho* e *Pai João*.

O jornalista André Piunti (2023), cita também a modernização e a indústria fonográfica como culpadas pelo embranquecimento do gênero sertanejo. Segundo ele, “quando a música passa a fazer parte da indústria que coloca o LP na gôndola da loja, que leva o artista para as televisões, ou que faz a dupla rodar fisicamente para conhecer os locais, as gravadoras e alguns executivos já cortavam por serem negros” (Piunti, 2023).

Piunti ainda narra um fato que ouviu de um artista, “que prefere não ser identificado”, relatando que “a moça da gravadora falou que ‘não dava’, assim nesses termos mesmo, para colocar dois ‘neguinhos’ na capa de um disco e vender numa loja”.

A dupla Cascatinha & Ana é um caso emblemático. Considera-se que em uma época – década de 1950 -, na qual o som era mais importante que a imagem, muitos ouvintes consumiram a canção *Índia* sem saber que os intérpretes eram negros. Ainda mais, até na capa dos discos, como bem lembra Luiz Antônio Guerra, muitos ícones

¹⁴⁵ Sua primeira produção foi um selo especial pela Colúmbia – Série Cornélio Pires (1929) -, que incluía modas de viola, cururus e cateretês.

negros do início da música caipira/sertaneja, a exemplo de Tião Carreiro, passaram por um “branqueamento” para terem suas imagens divulgadas. O autor ressalta que “você vai ver eles, vamos dizer assim, menos negros, muito entre aspas, na imagem que é passada na capa dos discos do que na que você vê deles ao vivo. É um processo racista que já existia na indústria fonográfica há tempo” (Guerra, 2023).

É certo que a modernização da música sertaneja fez com que o gênero obtivesse grande sucesso, tornando-o, já na década de 1990, um gênero de alcance nacional. Sua abrangência no cenário nacional ocorreu concomitante ao quase desaparecimento da temática racial em suas letras. Como demonstrado, a partir de 1990 é possível identificar apenas dois negros compondo as duplas, que são o cantor João Paulo, que fez parceria com Daniel e Rick, dupla com Renner¹⁴⁶, já citados.

Em contato com os processos de modernização, representados até pela nova instrumentação utilizada – sintetizadores, guitarras, baixo elétrico e bateria acústica e eletrônica - a música sertaneja foi sendo consumida por um público cada vez maior, sendo na atualidade o principal gênero ouvido no Brasil, tanto em quantidade de público presentes em shows e ouvintes de rádios e serviços de *streaming*, como de rendimento econômico. Cumpriu-se, afinal, no gênero sertanejo, tal como ocorrido com o samba, o “pacto narcísico da branquitude” (Bento, 2022), tão presente em uma sociedade racialmente estruturada como a brasileira.

Com essas reflexões, pode-se acrescentar ao entendimento de Cida Bento (2022) sobre “branquitude”, Shucman (2012), citado por Palma (2022), que diz

A branquitude é entendida como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos (Shucman, 2012 *apud* Palma, 2022, p.22).

Com as reflexões desses tópicos, diante desse jogo de dominó, entende-se, portanto, que na lógica de apropriação, os agentes das práticas culturais não devem ser

¹⁴⁶ Cabe ver o artigo Modernização, Racialização e Branqueamento na Música Sertaneja, de Rogério da Palma (2022), no qual o autor vai demonstrando a ausência de artistas negros através de capas de discos separadas por períodos (1950-1970; 1980-1990; anos 2000 em diante).

percebidos como vítimas passivas, manipulados, inocentes e cooptados, incapazes de perceber uma ação de violência vinda do Estado ou do mercado contra eles. Afinal, ao se pensar assim, desconsidera-se a participação popular consciente na trama cultural, acreditando e supervalorizando o papel exercido pelo Estado e/ou mercado. Como exemplo, o samba, contrariando a ideia de uma apropriação por parte dos intelectuais, elites, do Estado ou do capitalismo, como sempre demonstrado, protagonizou uma conquista de mercado através de certos sambistas e artistas negros. Artistas, compositores, intérpretes e instrumentistas, como Donga, Pixinguinha, dentre outros, inseridos no mercado desde seus primórdios, disputaram espaço na indústria fonográfica e atuaram não apenas nos palcos, mas também como uma intelectualidade engajada em associações, se mobilizando em busca de direitos autorais e lucros (Pereira, 2023). Uma concepção comum sobre “apropriação cultural”, enxerga a cultura como algo estático, segmentado, pode se dizer, exclusivo de determinados grupos sociais. Uma ideia de pureza acerca dos produtores das manifestações culturais negras leva a entender que essas manifestações são apropriadas pelo mercado sem qualquer participação ou reação de seus produtores. Desse modo, não se pode acreditar que as manifestações, “corrompidas” e perdendo sua “essência original”, são “esvaziadas” completamente de seus “significados”, sendo apenas um produto qualquer à venda em uma prateleira. O samba, mesmo embranquecido no bairro do Estácio, na bossa nova, permaneceu como resistência, ora através da rítmica, da síncope nas melodias ou da forma de interpretação¹⁴⁷ e outras.

Portanto, essas considerações trazem para o capítulo um olhar tropicalista. A proposta tropicalista assim entendeu; que a banda de pífaros de Caruaru, o samba, o baião, como práticas negras, não deveriam estar apenas subjugadas à memória subterrânea (Pollack, 1998), das minorias excluídas, mas sim, mereciam o palco com The Beatles, Jefferson Airplane, Debussy e outros artistas e manifestações musicais do *Mainstream* e mundo ocidental.

Considerando que a Tropicália, ao juntar linguagens, práticas e movimentos entendeu o discurso de inseparabilidade entre colonialismo, colonialidade modernidade e capitalismo, e sabendo do reconhecimento dado pelos tropicalistas ao gênero samba e a João Gilberto, o próximo tópico tem o intuito de discorrer a forma que a canção tropicalista foi concebida por Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como o diálogo que

¹⁴⁷ João Gilberto, flutuante em sua forma de fazer a “batida” e cantar.

esses artistas estabeleceram com o cenário musical brasileiro dos anos finais da década de 1960 e início de 1970.

CAPÍTULO 4: *O REI DA BRINCADEIRA – Ê, JOSÉ, O REI DA CONFUSÃO – Ê, JOÃO*: A CANÇÃO TROPICALISTA SENDO CONCEBIDA POR CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL COMO UMA FORMA DE PENSAR O BRASIL E O DIÁLOGO ESTABELECIDO POR ESSES ARTISTAS COM O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DOS ANOS FINAIS DA DÉCADA DE 1960 E INÍCIO DE 1970

Havendo nos capítulos anteriores tecido uma relação entre o gênero samba e o movimento Tropicália, tanto à questão da herança musical dos tropicalistas citados na epígrafe deste capítulo, percebida em seus primeiros álbuns, quanto à compreensão da importância que o gênero exerce para os artistas, este capítulo se propõe a discorrer sobre o movimento Tropicália, desta vez compreendendo-o pela forma que a canção tropicalista foi concebida por Caetano Veloso e Gilberto Gil, forma essa de “pensar o Brasil pela canção popular”, conforme descreve Naves (2001). Entende-se nesta tese que a Tropicália não foi um movimento de ruptura com o cenário musical brasileiro dos anos finais da década de 1960 e início de 1970, que se definia como Música Popular Brasileira ou MPB, mas sim de diálogo. Alguns eventos elencados no decorrer do capítulo, como os festivais de música popular brasileira, proporcionados pelas TVs Excelsior, Record, Rio e Globo, ocorridos entre os anos de 1965 e 1972, a Marcha contra a Guitarra Elétrica e a Passeata dos Cem Mil, dentre outros, nos quais os tropicalistas estiveram presentes, comprovam o que se diz.

Diante dessas observações iniciais, com o objetivo de trazer ao texto a canção tropicalista, o movimento Tropicália e o cenário musical brasileiro dos anos finais da década de 1960 e início de 1970, institucionalizado como Música Popular Brasileira ou MPB, pondera-se que o assunto apresenta um corpo de análise extenso, podendo ser citados como autores que o abordam, entre outros, Enor Paiano (1996), Carlos Calado (1997), Paulo Sérgio Duarte (2003), Santuza Cambraia Naves (1998, 2001, 2003, 2010), Luiz Tatit (2004), Jairo Severiano (2008), José Ramos Tinhorão (1991, 2010, 2014), Zuza Homen de Mello (2014), Rodrigo Faour (2021), João Pimentel e Zé Micgil (2021). Considerando os autores citados, entrevistas diversas de Gil e Caetano, artigos escritos por eles, assim como diálogos desses artistas com outros artistas, cantores, compositores, jornalistas, dentre outras fontes orais, disponibilizadas em mídias e/ou concedidas ao pesquisador, também darão suporte à discussão deste capítulo. Tendo em vista apresentar

a canção da Tropicália como um espelho que reflete a forma de pensar o Brasil dos tropicalistas, assim como o diálogo estabelecido por Caetano e Gil com o cenário musical brasileiro do recorte de tempo escolhido, algumas canções como *Domingo no parque e Tropicália* serão analisadas.

As análises e audições das canções tropicalistas revelam que o movimento Tropicália tinha como proposta o diálogo com a diversidade. Sabe-se que a diversidade cultural brasileira, refletida nas práticas musicais, é advinda do (des)encontro nada pacífico entre os povos originários, africanos escravizados e europeus. Dessa forma, pode-se conceber que a atenção dada pelos tropicalistas ao gênero samba, em um primeiro momento, tem a ver com a constância da tradição africana na trama cultural brasileira, fato esse que pode ser comprovado pela existência do *tresillo*, uma unidade em forma musical presente nos batuques africanos do Brasil colônia e em outros gêneros e estilos musicais brasileiros, como o lundu, maxixe, coco nordestino, habanera, tango brasileiro, samba, entre outros¹⁴⁸. Ainda no século XIX, período anterior à gravação do primeiro samba brasileiro, *Pelo telefone* (Donga e Mauro de Almeida), compositores com formação acadêmica davam atenção ao *tresillo*, buscando reproduzir em suas partituras a vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros (Sandroni, 2012). Outras nomenclaturas são dadas a essa unidade rítmica, tais como “síncope característica” (Andrade, 2006), Linha Rítmica ou *time-line*¹⁴⁹ (Oliveira Pinto, 2001), Padrão Ritmo-Melódico (Graeff, 2015), DNA Matricial (Letieres, 2020), entre outras¹⁵⁰. Cabe acrescentar que esse ritmo assimétrico foi identificado por musicólogos cubanos e recebeu a nomenclatura *tresillo* por comportar três articulações, sendo elas transcritas na notação musical ocidental como colcheia pontuada (três pulsações) + colcheia pontuada (três pulsações) + colcheia (duas pulsações). Para o leitor não familiarizado com a escrita da musical ocidental, é mais fácil compreender esse ritmo da seguinte forma: divide-se uma batida de tempo em duas batidas, representando cada batida uma colcheia. O ponto

¹⁴⁸ Acrescenta-se que o *tresillo* é uma unidade de pulsação rítmica que pode ser apreendida em três variações (Sandroni, 2012). A primeira delas é a síncope característica, à qual é dada atenção neste trabalho. Sendo a primeira variação nessa abordagem do paradigma do *tresillo*, a síncope característica predomina no samba e em outros gêneros, como o lundu e o maxixe. As outras variações do *tresillo* remetem, respectivamente, ao ritmo da habanera, do tango, estando próxima ao ritmo básico do baião, assim como do acompanhamento do cavaquinho no choro.

¹⁴⁹ Os termos trazidos como sinônimos são assim agrupados por sua proximidade rítmica. É preciso, portanto, destacar algumas particularidades, a exemplo, a que caracteriza a *time-line*. A denominação *time-line* trabalha com a pulsação e ritmos do *tresillo*, mas apresenta um caráter singular de *ostinato*, de repetição contínua.

¹⁵⁰ No segundo capítulo deste trabalho esse padrão rítmico é apresentado.

de aumento acrescenta a metade do valor da colcheia. De forma simples entende-se que a metade do tempo (50%), que é uma colcheia, acrescida de sua metade (25%), equivale a 75% de um tempo. Essa incompletude é o que dá a “ginga” da síncope pois, antes desse tempo se acabar, começa-se o outro 75% (colcheia pontuada), que vai se somar a uma colcheia (50%), sem ser pontuada. Logo, o resultado da unidade *tresillo* é: 75% de um tempo + 75% de um tempo + 50% de um tempo. Esse “não bater na cabeça”, dito dos músicos populares, ou “tempo quebrado”, é o que dá o balanço.

A retomada da apresentação do *tresillo* nesta parte introdutória do capítulo se justifica por essa unidade compor de forma determinante a estrutura rítmica do samba, sendo neste trabalho também concebido que a proximidade dos tropicalistas com o gênero tem a ver com o samba ser a “espinha dorsal” da música popular brasileira. Napolitano (2007), ao traçar uma narrativa do gênero samba como tradição da música brasileira, diz que ainda nos anos finais de 1870,

Em torno da polca, temperada pelo lundu e pelo maxixe, firmou-se um incipiente sistema musical no Brasil, articulando a tríade fundamental “autor-obra-público”. Era o início da “pequena tradição” na música ligeira e popular, “alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas clássicas e cultas”. Além disso, as polcas amaxixadas falam de um recalcado: a “música dos escravos” espreitando a música popular urbana “em vias de constituição” (Napolitano, 2007, p. 11-12).

O autor ainda discorre que a polca-maxixe era um “lugar fora das ideias”, um núcleo inconsciente presente na trama cultural, que mais tarde seria “nomeado e ideologizado: a mestiçagem, o hibridismo, base do pensamento sobre o samba como sinônimo de “música brasileira” (Ibidem). Nota-se que essas canções como “um lugar fora das ideias”, que mais tarde seriam denominadas de “samba”, eram memórias subalternas, um núcleo inconsciente, assim denominado por Napolitano (2007).

A citação do autor deixa entrever que foi nos anos finais do século XIX, quando a música dos escravos espreitava a música popular urbana em vias de constituição, que teve início duas tradições vigentes na música popular brasileira. Diante do apresentado, uma questão central que se relaciona à definição da música popular brasileira sobressai neste capítulo: afinal, quem dá a “ideia” (Napolitano, 2007)?

Assim, concebendo com Naves (2001) que a Tropicália foi um movimento amplo, no qual os músicos participantes estabeleceram diálogos entre as linguagens musicais, verbais, cênicas e visuais, e fizeram da canção popular a força motriz de debates, o primeiro tópico deste capítulo abordará o diálogo estabelecido pelo movimento com o cenário musical brasileiro da época, não perdendo de vista a forma pela qual esse cenário se definiu como Música Popular Brasileira ou MPB. Para tanto, o gênero samba representando uma tradição da música popular brasileira é retomado, e a importância dada ao gênero pelos tropicalistas, quando buscam refletir a música popular brasileira, é trazida ao texto. Como cantam Caetano Veloso e Gilberto Gil na canção *Cinema novo*,

O filme quis dizer: "Eu sou o Samba"

"A Voz do Morro" rasgou a tela do Cinema

E começaram a se configurar

Visões das coisas grandes e pequenas

Que nos formaram e estão a nos formar (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1993)

4.1 – *Quero ser velho, quero ser novo, eu sou o samba: o olhar de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o samba e o diálogo estabelecido pelo gênero com a proposta tropicalista*

A letra da canção *Cinema novo*, cujos versos iniciais são citados no tópico anterior, descreve em sua totalidade as influências recebidas pelos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, que foram determinantes para a concepção do movimento Tropicália. Fazendo alusão ao movimento cinematográfico Cinema Novo e a filmes que povoam o imaginário dos dois tropicalistas¹⁵¹, a canção traça de forma magistral a relação que o gênero samba estabelece com Caetano Veloso e Gilberto Gil, seus compositores, com o

¹⁵¹ Filmes dos cineastas Joaquim Pedro de Andrade (O Padre e a Moça), Humberto Mauro (Ganga Bruta), Paulo César Saraceni (O Desafio), Nelson Pereira dos Santos (Vidas Secas), Glauber Rocha (Terra em Transe), Cacá Diegues (Xica da Silva), Ruy Guerra (Os Fuzis, Os Cafajestes), Roberto Pires (A Grande Feira), Zé do Caixão (À Meia-Noite Levarei Sua Alma), Julio Bressane (O Anjo Nasceu), Rogério Sganzerla (O Bandido da Luz Vermelha), André Luiz Oliveira (Meteorango Kid: Herói Interplanetário) e Edgard Navarro (O Rei do Cangaço).

cenário musical brasileiro e com o Brasil ou a identidade brasileira. Além de ser influência para os tropicalistas, chama a atenção na poesia a forma pela qual o gênero é apresentado, pois, foi quando se disse “eu sou o samba” e a “voz do morro” rasgou o cinema, que “começaram a se configurar visões de coisas grandes e pequenas que nos formaram e estão a nos formar”. Nota-se que o samba é quem traz a lucidez, a consciência de ser brasileiro; quem conta e narra o país de ontem e hoje. A canção é a segunda faixa do álbum Tropicália II - álbum comemorativo dos 25 anos do lançamento do disco manifesto tropicalista Tropicália ou Panis et Circencis -, sendo lançada em 1993 pela gravadora Polygram. Cabe trazer aqui todos os seus versos.

O filme quis dizer: "Eu sou o Samba"
"A Voz do Morro" rasgou a tela do Cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
Que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: "Deus e o diabo", "Vidas secas", "Os Fuzis",
"Os Cafajestes", "O Padre e a Moça", "A Grande Feira",
["O Desafio"]
Outras conversas, outras conversas sobre os jeitos do Brasil

A bossa-nova passou na prova
Nos salvou na dimensão da eternidade
Porém, aqui embaixo “a vida”, mera “metade de nada”
Nem morria nem enfrentava o problema
Pedia soluções e explicações
E foi por isso que as imagens do país desse cinema
Entraram nas palavras das canções

Primeiro foram aquelas que explicavam
E a música parava pra pensar
Mas era tão bonito que parasse
Que a gente nem queria reclamar

Depois, foram as imagens que assombravam
E outras palavras já queriam se cantar
De ordem, de desordem, de loucura
De alma à meia-noite e de indústria
E a terra entrou em transe
No sertão de Ipanema
Em transe no mar de Monte Santo
E a luz do nosso canto, e as vozes do poema
Necessitaram transformar-se tanto
Que o samba quis dizer: "eu sou o cinema"

Aí "O Anjo Nasceu"
Veio "O Bandido", "Meterorango"
"Hitler, terceiro mundo"
"Sem essa aranha", "Fome de amor"
E o filme disse: "eu quero ser poema"
Ou mais: "quero ser filme e filme-filme"
"Acossado" no "limite" da "Garganta do diabo"
Voltar à Atlântida e ultrapassar "O eclipse"
Matar o ovo e ver a Vera Cruz

E o Samba agora diz: eu sou a luz
Da "Lira do delírio", da alforria de "Xica"
De "Toda a nudez" de "Índia"
De "Flor" de "Macabéia", de "Asa branca"
Meu nome é "Stelinha", é "Inocência"
Meu nome é Orson Antonio Vieira Conselheiro de "Pixote"
"SuperOutro"
Quero ser velho, de novo eterno
Quero ser novo de novo
Quero ser "Ganga bruta" e clara gema
Eu sou o samba, viva o cinema
Viva o cinema novo! (Gilberto Gil, Caetano Veloso, 1993)

Referente à significância do gênero samba para a concepção da canção tropicalista, concedendo uma entrevista para a revista *Civilização Brasileira*, em 1966, ano anterior ao lançamento do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, Caetano Veloso, ao fazer menção ao gênero, elenca-o como condutor da “linha evolutiva” da música popular brasileira (Veloso, 1966 *apud* Campos, 2003, p. 63). Os sambas de Paulinho da Viola, que apresentam “sétimas e nonas” e “baixo elétrico” em sua estrutura musical (Ibidem), são citados pelo tropicalista nessa entrevista como exemplo de continuidade da “linha evolutiva”.

Um outro episódio, que revela essa relação de proximidade dos tropicalistas com o gênero pode ser citado. Trata-se do processo de gravação do samba de Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*, por João Gilberto, em 2000 (faixa do álbum *João Voz e Violão*). Tanto Gilberto Gil como Caetano Veloso, ao discorrerem sobre certa resistência de João Gilberto em gravar o samba, deixando entrever que a canção não era tão significativa, evidenciam que o gênero samba é um “projeto de Brasil” (Veloso, 2003). Em defesa de João Gilberto, compreendido como um intérprete de samba moderno, os tropicalistas são contrários “à posição dos protecionistas que defendem uma espécie de reserva indígena do samba” (Veloso, 2003). Em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, Caetano apresenta essa afirmação de forma veemente. Nota-se pelas narrativas que os tropicalistas travam uma batalha em favor do gênero, fazendo dessa manifestação musical de matriz africana a espinha dorsal da musicalidade do povo brasileiro¹⁵².

Outras narrativas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que também retratam a relação de proximidade do samba com a proposta da canção tropicalista podem ser citadas.

Em um artigo publicado no *The New York Times*, em 20/10/2021, sob o título “*Caricature and Conqueror, Pride and Shame*”, disponibilizado em uma coletânea de escritos sobre cinema recém-publicada pelo artista, denominada *Cine Subaé*, Caetano, ao

¹⁵² Quando assim é afirmado, leva-se em consideração no trabalho que o samba, como espinha dorsal, é constituinte de uma tradição mais notada na trama cultural brasileira. Como discorrido nos capítulos anteriores, a pesquisa não deixa de considerar a existência de uma outra tradição, que resiste. Dessa forma, manifestações culturais que não se enquadram no *mainstream* são denominadas “tradições ancestrais”.

definir a Tropicália, traz a expoente maior do samba brasileiro no exterior, Carmem Miranda¹⁵³, como determinante para que o movimento ocorresse. Segundo Caetano,

Contudo, em 1967 Carmem Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. **Um movimento cultural que veio a se chamar tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar.** Esse movimento derivou seu nome de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica, inspirou-se em algumas imagens do filme Terra em transe, de Glauber Rocha, dialogou com o teatro de José Celso Martinez Corrêa, mas centrou-se na música popular. A canção-manifesto “Tropicália”, homônima da obra de Oiticica, termina com o brado “Carmen Miranda dada dada” (Veloso, 2024, p. 110, grifo meu).

De outra feita, na mesma coletânea de artigos, Caetano destaca que Carmen Miranda reinventou o samba (Ibidem), e que, com a bossa nova “madura e exportada”, feito que só foi “possível pela magia do bruxo-mor João Gilberto” (Veloso, 2024, p. 112), os velhos discos da artista deixaram de soar como antiguidades.

Participando de uma conferência na Academia Brasileira de Letras, em 14 de abril de 2022, intitulada Antropofagia e Tropicália, o tropicalista Gilberto Gil, ao discorrer sobre a proposta tropicalista, também dá destaque à relação que o gênero samba estabelece com a Tropicália, deixando entrever que o samba é a linha condutora e alicerce da música brasileira, assim como é da canção tropicalista. O tropicalista afirma que tudo

começa com João Gilberto, o agente mais próximo, pelo samba e pela fala, de uma outra maneira de enxergar o som, de mastigar a música. Isso vai dar em frente, lá na frente, nos Beatles, em Miles Davis, em Jimi Hendrix. É quando se faz necessário resenhar e catalogar os momentos, os fragmentos, os microelementos com que a modernidade foi como se insinuando, se depositando em minha sensibilidade,

¹⁵³ A partir da década de 1940 até seu falecimento, ocorrido em 05/08/1955, Carmen Miranda fixou residência nos EUA, participando ativamente de espetáculos, dentre eles, shows na Broadway. Em março de 1941, a artista deixou gravados no cimento da Calçada da Fama, em frente ao Chinese Theatre, em Los Angeles, suas mãos e seus famosos sapatos de salto plataforma. Tendo cantado até para o presidente americano Franklin Roosevelt, foi eleita uma das três personalidades mais populares da América na década de 1940.

estabelecendo as condições para um novo sopro de criatividade, um novo campo de cultivo de sementes intrigantes e curiosas que juntavam a música campesina dos violeiros e das bandas cabaçais da infância interiorana, a audição na pós adolescência em Salvador da música atonal, serial, dodecafônica, das vanguardas europeias e americanas oferecida nas programações dos seminários de música da Universidade Federal da Bahia (...). Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Erik Satie (...), e tantos mais, solenemente apresentado àquelas plateias (Gil, 2022, grifo meu).

Quando se retorna à canção *Cinema novo*, nota-se que o letrista Caetano Veloso escreveu que “a bossa-nova passou na prova, nos salvou na dimensão da eternidade”. Percebe-se que o samba representado por Carmen Miranda estabelece relação direta com a bossa nova de João Gilberto, o que serve para, mais uma vez, balizar o entendimento dado a uma questão neste trabalho, abordada no capítulo dois, que é considerar que os tropicalistas escutam a música de João Gilberto e sua batida como um samba ressignificado, reatualizado, aqui concebido como embranquecido.

Para findar este tópico, cabe trazer um último apontamento sobre a relação de proximidade que o gênero samba estabelece com os tropicalistas citados. Em sua autobiografia, *Verdade Tropical*, Caetano Veloso, ao descrever a interpretação de João Gilberto dada à canção *Caminhos cruzados*, composição de Tom Jobim e Newton Mendonça, faixa do álbum *Amoroso* (1977), de João Gilberto, diz que é possível ouvir, “com o ouvido interior”,

O surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba. (...) Quanto a mim, encontro nessa gravação de “Caminhos cruzados” por João um dos melhores exemplos de música de dança – e isto aqui não é uma opinião excêntrica rebuscada: eu de fato gosto de sambar ao som dessa gravação, e toda vez que o faço sinto a delícia do que é sambar e do que é saber que João Gilberto está me mostrando o samba-samba que estava escondido num samba-canção que, se não fosse por ele, ia fingir para todo o sempre que era só uma balada (Veloso, 2008, p. 37)

Por ser significativa para Caetano Veloso e representar, como canção popular brasileira, os gêneros samba e bossa nova; influências musicais dos tropicalistas citados neste tópico, a letra da canção *Caminhos cruzados* merece ser trazida no final deste tópico. Cantam Tom Jobim, Newton Mendonça, João Gilberto e os leitores deste trabalho:

Quando um coração que está cansado de sofrer
Encontra um coração também cansado de sofrer
É tempo de se pensar
Que o amor pode de repente chegar

Quando existe alguém que tem saudade de alguém
E esse outro alguém não entender
Deixe esse novo amor chegar
Mesmo que depois seja imprescindível chorar

Que tolo fui eu que em vão tentei raciocinar
Nas coisas do amor que ninguém pode explicar
Vem, nós dois vamos tentar
Só um novo amor pode a saudade apagar
Saudade apagar, saudade apagar (Tom Jobim e Newton Mendonça)

Uma observação sobre os arranjos da canção registrados na gravação de João Gilberto deve ser trazida. Tendo considerado no capítulo anterior que a bossa nova é um samba modernizado e embranquecido, a escuta da canção revela que a pulsação rítmica que, caracteriza o samba, em segundo plano. Fica em primeiro plano ou *na cara*, como dizem os músicos populares, os arranjos de cordas. Assim fica entendido que a batucada não mais dá o tom.

4.2 – *Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto Central do país: o diálogo estabelecido pelos tropicalistas Caetano Veloso e*

Gilberto Gil com a tradição da música popular brasileira e com o cenário musical da época da Tropicália

Oh, senhor cidadão
Eu quero saber, eu quero saber
Com quantos quilos de medo
Com quantos quilos de medo
Se faz uma tradição? (*Senhor cidadão*, Tom Zé)

Visando contrapor a Tropicália ao cenário musical brasileiro dos anos finais da década de 1960 e início de 1970, este tópico tem o objetivo de abordar as aproximações e distanciamentos do movimento com esse cenário, que se definia naquele período como Música Popular Brasileira ou MPB.

As observações do tópico anterior sobre quão determinante foi o gênero samba para a proposta tropicalista revelam que, ao dar reconhecimento ao samba como tradição da música popular brasileira, os tropicalistas se aproximavam nesse aspecto dos artistas da MPB da época.

Napolitano (2007) afirma que

Antes de 1935, o próprio samba parece ter sido um enredo frequente dos desfiles, demonstrando uma estratégia de autoconstrução de um discurso simbólico, poético e musical sobre o próprio gênero, **ajudando a construir certa tradição canônica que passará às futuras gerações de músicos populares e estará na base da nova MPB dos anos 1960** (Napolitano, 2007, p. 31, grifo meu).

Sandroni (2012) também revela que os mediadores, sendo eles os próprios artistas, a partir dos anos 1930, quando o samba se tornou gênero musical símbolo da brasilidade, se empenharam em travar uma batalha em defesa de sua legitimação. Cabe destacar que

a batalha travada tinha por objetivo a defesa de um samba que atendesse às demandas “ideológicas e comerciais” da classe média brasileira (Napolitano, 2007). Desde Francisco Alves, sambistas “intelectualizados”, de classe média, em sua maioria brancos, como Noel Rosa, Orestes Barbosa, Mário Lago, Ary Barroso, demonstraram preocupação com o samba (Sandroni, 2012).

Outro autor, Vianna (2012), citando a opinião do radialista Haroldo Barbosa, diz que a classe média, nos anos 1920/1930, estava para o samba e a boemia artística tal como a mesma classe estaria para a boemia artística nos anos 1960. De outra forma, o que se instituía como tradição da Música Popular Brasileira, desde as décadas de 1920/1930 atendia aos interesses da classe média brasileira, em sua maioria branca.

Sobre o cenário musical brasileiro da década de 1960 que se instituía como Música Popular Brasileira, Napolitano (2007) afirma que um

jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, **sobretudo de classe média**, por empresários, artistas e patrocinadores (Napolitano, 2007, p. 89, grifo meu).

Portanto, ao darem reconhecimento ao samba como representante de uma tradição da música popular brasileira¹⁵⁴ e partilharem de um mesmo cenário musical e público – classe média -, participando de eventos como os festivais de música popular brasileira, proporcionados pelas TVs Excelsior, Record, Rio e Globo, ocorridos entre os anos de 1965 e 1972¹⁵⁵, a Marcha contra a Guitarra Elétrica¹⁵⁶ e a Passeata dos Cem Mil, entre outros, os tropicalistas fizeram parte de uma “instituição sociocultural, depositária de uma

¹⁵⁴ Que veio a se institucionalizar como MPB.

¹⁵⁵ Período conhecido como Era dos Festivais.

¹⁵⁶ Movimento ocorrido em 17 de julho de 1967. Liderado por Elis Regina, que se fez acompanhar por outros artistas da MPB como Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Edu Lobo e o tropicalista Gilberto Gil, o movimento tinha por slogan “defender o que é nosso”. Esse ato público em defesa da música brasileira, de acordo com Calado (1997), tinha a ver com uma estratégia de marketing da emissora TV Record, dado os ânimos dos artistas do programa Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira, que rivalizavam no cenário musical da época com os da Jovem Guarda.

tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos” (Napolitano, 2007, p. 6).

Alguns artigos da época confirmam a proximidade dos tropicalistas com o cenário da MPB. Em um ensaio crítico de 1968, intitulado *MMPB: uma análise ideológica*, reunido na obra *Saco de Gatos – Ensaio Crítico*, de Walnice Nogueira Galvão (1976), que veio a ser publicada já nos anos 1970, a autora, ao tecer uma análise sobre a MMPB¹⁵⁷, diz que esse tipo de canção se caracteriza “por uma intencionalidade informativa e participante”. A autora acrescenta que

Esta análise, que visa ser generalizável a toda a produção da MMPB épico-lírica e lírico-épica, prende-se concretamente aos textos das canções dos seguintes autores: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, escolhidos por serem os de produção mais numerosa e de maior popularidade no momento (Galvão, 1976, p. 94).

Vê-se nesse artigo, escrito no calor da eclosão do movimento Tropicália, em 1968, que Gilberto Gil e Caetano Veloso estão ao lado de Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré, sendo, portanto, reconhecidos pela autora como artistas de MPB.

Uma outra citação da mesma autora, ainda que extensa, é necessária, por ela descrever, naquele ano de 1968, o que bem define a MPB e o seu público:

As canções da MMPB são de muita boa qualidade, tendo, em decorrência, maior força de convicção e mensagens mais sutis. (...) E, ao nível do óbvio, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas (...). **E não menos importante é a faixa de público atingida preferencialmente por esta linha. Por ser mais sofisticada e de melhor qualidade, a MMPB não dispõe dos auditórios histéricos do ié-ié-ié (...). O público da MMPB, de gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas etc.** (Galvão, 1976, p. 94, grifo meu).

Nesses aspectos de aproximação da Tropicália com o cenário musical de sua época, cabe trazer ao texto uma última citação, desta vez de Tinhorão (2014), na qual o

¹⁵⁷ Moderna Música Popular Brasileira, assim intitulada na época, mais tarde abreviada para MPB.

autor descreve o público de classe média que participava ativamente como ouvinte, assim como uma fotografia desse público para exemplificá-lo. Segundo o autor,

Fotografias publicadas em jornais e revistas da década de 1960, mostrando o público dos festivais de televisão – logo caracterizado por sua disposição para o ruído, protestos e vaias -, revelam uma estreita semelhança com o dos programas de rádio. Apenas, onde antes apareciam mocinhas negras e mestiças do povo, acenando para os artistas com risos de poucos dentes, podiam-se ver agora mocinhas brancas de classe média, vestindo roupas da moda, enquanto acenavam e exibiam faixas tipo fã-clube, com sorrisos de dentes perfeitos (Tinhorão, 2014, p. 245).



Figura 15: Público presente no III Festival da TV Record, em 1967, no qual Caetano Veloso interpreta a canção *Alegria, alegria*, acompanhado pelo conjunto argentino Beat Boys. Fonte: Google Imagens.

Essas observações servem para confirmar que a Tropicália estabeleceu um diálogo com o cenário musical brasileiro de sua época, não podendo ser considerado um movimento dissidente, de ruptura. Todavia, o movimento e sua canção, como reflexos da forma de pensar dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram na contramão da MPB em alguns aspectos. Dois podem ser enumerados, estando eles intrínsecos entre si.

O aspecto de se preocupar com o excluído e trazê-lo para junto da manifestação musical permeia a canção tropicalista. Gilberto Gil fala sobre os “cultivares híbridos”, e propõe trazer para uma mesma canção a Banda de Pífaros de Caruaru, a “música do povo,

a música campesina dos violeiros e das bandas cabaçais da infância interiorana” (Gil, 2022), e os Beatles. Para Gil, assim como para Caetano, os gêneros e estilos musicais não se sobrepõem em importância, estando em par de igualdade, quanto à significância musical, Beatles e a Banda de Pífaros de Caruaru. Nesse aspecto, entende-se, portanto, que a proposta do movimento Tropicália, apresentada por sua canção, foi de busca por uma resposta ao elitismo da MPB que se instituía no cenário da música popular brasileira naquele período.

Alguns versos da canção *Tropicália*, composição de Caetano Veloso, lançada no álbum Caetano Veloso, de 1968, que terá sua estrutura sonora analisada em um próximo tópico, podem ser trazidos para exemplificar que os tropicalistas não tinham primazia por um gênero em detrimento do outro, e não segmentavam gêneros ou estilos musicais ao proporem uma forma para a canção brasileira. “Viva a bossa”, “mas seu coração balança um samba de tamborim”, “emite acordes dissonantes”, “domingo é o fino da bossa”, “que tudo mais vá pro inferno, meu bem”, “viva a banda”, “Carmem Miranda”, são alguns versos que, fazendo referência aos gêneros bossa nova, samba, jovem guarda ou iê-iê-iê, apontam para a diversidade da canção tropicalista.

Um outro aspecto, no mesmo sentido do primeiro, do caráter de estabelecer diálogos da canção tropicalista, tem a ver com a sonoridade dessa canção. Em capítulos anteriores foi discorrido que duas tradições coexistem na trama cultural brasileira: uma que carrega um *ethos* antirracista e/ou de resistência, neste trabalho denominada de ancestralidade, originária do gênero samba, e outra, alicerçada na primeira, que veio a ser instituída como Música Popular Brasileira/. Dado o cultivo dessas tradições no cenário musical brasileiro, o movimento Tropicália, em seu diálogo com a diversidade, buscou apresentar por meio da sonoridade de suas canções, um rompimento com as duas tendências ideológicas opostas que discursavam a partir da década de 1960 e tentavam enquadrar a música popular brasileira no projeto hegemônico da MPB. Críticos, pesquisadores, historiadores, sociólogos, musicólogos, produtores, curadores, animadores culturais, entre outros que discursavam, se dividiam, ora estabelecendo um culto à tradição (ancestralidade) reconhecida como aquela de resistência e supervalorizando as canções voltadas para esse aspecto¹⁵⁸, ora enaltecendo a “modernidade”, nesse caso representada pelo gênero bossa-nova¹⁵⁹. Assim, nesse cenário da música popular brasileira, o movimento Tropicália deu atenção às duas tradições

¹⁵⁸ José Ramos Tinhorão (1928-2021), a exemplo.

¹⁵⁹ Augusto de Campos (1931 -), entre outros.

elencadas, sem hierarquizá-las, estabelecendo uma proposta de diálogo representada por uma canção que não era nem samba, nem bossa-nova, nem rock, nem Jovem-Guarda (Sovik, 2018). Dessa forma, a proposta tropicalista é bem percebida na sonoridade das canções, na qual não há fusões ou definições de gêneros ou estilos musicais. Quando se escuta *Domingo no parque* ou *Tropicália*, canções analisadas nos tópicos seguintes, não é possível estabelecer um gênero definidor dessas canções, ainda que são notáveis os aspectos musicais que as compõem, alguns remetendo a gêneros e estilos musicais contrastantes, representantes das duas tradições elencadas; ancestrais e “modernos”.

Em um programa do Canal Brasil intitulado “Zé Celso e Gilberto Gil Debatem Descolonização da Cultura Nacional¹⁶⁰”, discorrendo sobre a proposta tropicalista, o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa (1937 – 2023) dá destaque à busca dos tropicalistas em estabelecer uma pluralidade na música, o que seria o olhar dos tropicalistas para o excluído assim como o diálogo proposto pelos artistas entre as duas tradições, conforme apresentado acima. O diretor diz a Gil que os tropicalistas “assumiram a rádio nacional. (...) Vocês assumiram a musicalidade brasileira, africana, indígena, além do mais, você plugou a antena do mundo”, ao que Gil confirma dizendo que “sim”, essa foi a proposta. Zé Celso reafirma a tentativa de confronto do movimento Tropicália e de seu teatro¹⁶¹ com o cenário artístico da época ao dizer que “a gente fez a descolonização, eu acho. Descolonizou porque a gente colocou o dedo das nossas artes, em todos os ritos”. O diretor narra um encontro seu com o tropicalista, à época da Tropicália, marcado pelo episódio no qual Gil demonstrou angústia e indecisão quanto ao ato de inserir a guitarra elétrica na música popular brasileira. Essa discussão dos dois artistas, no programa em questão, leva Gil a criticar “as reservas e os resguardos, a que éramos de certa forma obrigados a ter por causa daquilo tudo, aquele clima, enfim, um certo nacionalismo que impregnava a conceituação da música brasileira, do que deveria ser a música brasileira naquele momento”.

¹⁶⁰ Episódio de “Amigos, Sons e Palavras”, do Canal Brasil, disponibilizado no Youtube em 19 de maio de 2021.

¹⁶¹ Teatro Oficina.

Tendo em vista os aspectos elencados acima, que demonstram o caráter de estabelecer diálogos da canção tropicalista, o próximo tópico abordará algumas peculiaridades estilísticas dessa canção que revelam a forma de pensar o Brasil pela canção popular dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para tanto, análises das poesias e estruturas sonoras das canções *Domingo no parque* e *Tropicália* serão realizadas nos próximos tópicos. A importância que se dá a essas canções é devida ao fato de seus compositores serem os precursores e idealizadores do movimento Tropicália. A propósito, os *reis da brincadeira*¹⁶² tropicalista são eles...

4.3 – A canção tropicalista e suas peculiaridades estilísticas, como canção popular brasileira, sendo reflexo da forma de pensar o Brasil dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil

Caetano Veloso, em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 23 de setembro de 1996¹⁶³, confirma sua busca de pensar o Brasil pela canção popular e diz que o trabalho tropicalista, pautado por uma estética criativa, teve como um dos principais objetivos o de reinterpretar o que se denominava tradição na música popular brasileira. No referido programa, a relação que a canção tropicalista estabelece com a canção popular brasileira é trazida a Caetano Veloso pelo entrevistador Luiz Tenório de Lima. O entrevistador cita como exemplo do diálogo que os tropicalistas estabeleceram com outras canções, gêneros e estilos diversos, a interpretação dada por Caetano Veloso à canção *Coração materno*, composição de Vicente Celestino, faixa gravada no disco manifesto Tropicália ou Panis et Circencis. O entrevistador diz:

O seu trabalho é uma intervenção no plano estético, pensando a questão do Brasil e toda a tradição. A esse propósito, que eu sei que é uma coisa que te irrita muito e que é um mal-entendido, em relação ao Tropicalismo, que é uma leitura que algumas pessoas fazem, e até críticos, que é uma leitura paródica, do trabalho criativo, estético, do período tropicalista. Justamente, o trabalho, segundo o meu ponto de vista, implica numa transformação e reinterpretação da tradição na música popular. Isso é reinterpretado e de certo modo atualizado (...),

¹⁶² Referência aos versos “o rei da brincadeira, ê, José, o rei da brincadeira, ê, João” da canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, analisada neste capítulo.

¹⁶³ Programa disponibilizado no serviço de streaming Youtube em 27/07/2012.

uma intervenção bastante radical naquele momento que gerou a repercussão que todos nós sabemos. Há uma tendência de ver isso como uma forma paródica (Lima, 1996).

Caetano responde pontuando que tal interpretação das pessoas e críticos

irrita porque a impressão que me dá é que para na paródia. Porque esse processo tem um momento dele que é paródia, mas ele vai além da paródia. Quando a instância paródica é considerada a instância final eu fico irritado porque fico frustrado. Às vezes não tanto das opiniões que procuram dizer isso, mas nas criações que se supunham tributárias dessa atitude tropicalista. Às vezes via coisas que eram feitas ostensivamente para parecer paródicas, para parecer uma visão paródica do que nós tivéssemos pouco menos respeitável culturalmente e assim o autor se poria acima daquelas coisas que estavam sendo ali parodiadas. E isso me desagradava muito, sobretudo no pós-tropicalismo imediato (Veloso, 1996).

Ao citar a paródia como um dos elementos estilísticos que integram a estética da canção tropicalista, e dizer que sua utilização tinha por objetivo ir além da instância paródica, fica evidente que outros elementos ou recursos estilísticos, também utilizados pela canção tropicalista, não deixavam de refletir a forma de pensar dos tropicalistas. Naves (2010), ao dizer que “a estética tropicalista recorre muito a elementos visuais e performáticos e a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche, sobretudo através dos arranjos” (Naves, 2010, p. 96), acrescenta:

Com relação aos arranjos, é importante observar que os instrumentos musicais utilizados atuam também como alegorias: não é só sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado. Assim, ao adotar a guitarra elétrica – proveniente do rock e do iê-iê-iê – num cenário musical marcado por posições nacionalistas exacerbadas, os tropicalistas assumem uma atitude de incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro (Naves, 2010, p. 97).

No exemplo dado pelo entrevistador Luiz Tenório de Lima, da interpretação de Caetano Veloso para a canção *Coração materno*, entende-se que a paródia, como um elemento estilístico da canção tropicalista, no caso específico, represente uma atitude de carinho do tropicalista com a tradição da música popular brasileira, assim como uma resposta ao elitismo da MPB, haja vista autistas como Vicente Celestino serem considerados pelos *mpbistas* brega ou cafona.

Autores como Ferreira (1993) afirmam que o tropicalismo se caracterizou por apresentar ambiguidade, paródias, happenings, jogo de palavras. Acrescenta que através destes recursos ou peculiaridades estilísticas, a Tropicália investiu também em crítica, em rebeldia, em ironia. Para o autor, ambiguidade seria uma das principais características do movimento, haja vista a justaposição de opostos buscar configurar o real brasileiro, profundamente contraditório. Assim, as peculiaridades estilísticas da canção tropicalista, “sendo um efeito estético, tem também uma função social e posta-se a serviço de uma contra ideologia que critica a ideologia dominante [...] Temos então que a Tropicália, por força de sua conformação estética, é crítica” (Ferreira, 1993, p. 88-89).

Teixeira (1993) também afirma que, “sob a ambiguidade tropicalista, havia também um sentido ideológico: na opção tropicalista, o foco de preocupação foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida do corpo, ao desejo, à cultura em um sentido mais amplo” (Teixeira, 1993, p. 66).

Esse caráter de ambiguidade, apresentado tanto pela estrutura sonora da canção tropicalista quanto por sua letra, confirma que os tropicalistas consideravam que a canção popular tinha capacidade de ser a força motriz de debates.

Tendo em vista exemplificar esse caráter de ambiguidade da canção tropicalista, revelado em sua poesia e estrutura sonora, as canções *Domingo no parque* e *Tropicália*, serão trazidas em análise. Observadas em uma pesquisa anterior, de mestrado, as duas canções retornam a este texto amadurecidas, sendo analisadas desta vez de uma forma bem mais profunda.

Como afirmou o maestro Júlio Medaglia, arranjador da canção *Tropicália*, sobre o movimento: “do arsenal sonoro do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, [...] a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino” (Medaglia, 2003, p. 182-183).

Assim, os arranjos, instrumentação e poesia de Domingo no parque e Tropicália serão escutados e analisados de forma atenta, tendo em vista o que significam e representam para os tropicalistas compositores das canções no contexto ao qual estavam inseridos.

4.3.1 – *Tropicália*, a canção

Quando Pero Vaz de Caminha
Descobriu que as terras brasileiras
Eram férteis e verdejantes
Escreveu uma carta ao rei
Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce
E o Gauss na época, gravou (baterista Dirceu em *Tropicália*)

Sendo *Tropicália* o nome do disco manifesto - *Tropicália ou Panis et Circencis* - e do movimento, a atenção dada neste trabalho à canção de nome homônimo é devida à sua significância para Caetano Veloso. Nas palavras do tropicalista, “essa canção justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*” (Veloso, 2008, p. 182-183). O disco ao qual Caetano se refere é o álbum Caetano Veloso (fig. 2). Gravado em 1967 e lançado pela gravadora *Philips Records* em 1968, este é o primeiro disco solo do compositor. Os arranjos das canções foram concebidos pelos maestros Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. O álbum possui 12 faixas, sendo *Tropicália* a primeira. Teve lançamento em formato LP, em 1968, e posteriormente em CD, no ano de 1989.



Figura 16: Capa do disco *Caetano Veloso*. Fonte: Google Imagens.

Uma primeira escuta da estrutura sonora da canção traz a observação de que o maestro Júlio Medaglia buscou traduzir sonoramente o que está proposta na letra, ou seja, o diálogo e a convivência de elementos diversos, da tradição (samba) e da modernidade (bossa nova, jovem guarda), caracterizantes do cenário cultural e musical brasileiro.

Em uma entrevista ao site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*¹⁶⁴, cujo entrevistado é o maestro Júlio Medaglia, a entrevistadora, comentando o arranjo da canção *Tropicália*, menciona que seus arranjos foram concebidos “dentro dos moldes tropicalistas”. O maestro comenta que o tropicalismo “foi essa abertura, com a música se libertando de todos os vínculos para abarcar muitos componentes culturais” (Júlio Medaglia). Júlio Medaglia também destaca que na música popular brasileira o tropicalismo corresponde à “música de *happening* dos EUA e Europa”. Nesse aspecto, tendo em vista o resgate da tradição e o diálogo desta com elementos da modernidade, cabe apontar pela narrativa do arranjador que o caráter inovador apresentado nos arranjos tinha influência estrangeira das vanguardas da música erudita e estava sintonizado a elas. Ainda de acordo com o maestro nessa entrevista, os arranjos eram criados, com “pinça e lupa, num frio debate de engenheiros”.

¹⁶⁴ Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira. Disponível em <http://tropicalia.com.br/>. Acessado em 11/02/2025. A entrevistadora não disponibilizou no site as datas das entrevistas.

Conforme descreve Caetano Veloso, a canção *Tropicália* tem sua origem em Noel Rosa, sendo gestada a partir da ideia poética do samba *Coisas nossas*, composição do sambista da década de 1930. Tal como foi formatada a canção *Tropicália*, a letra desse samba enumera cenas, personagens e características culturais brasileiras. Cabe trazê-la ao texto.

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão
E outras bossas
São nossas coisas
São coisas nossas

Malandro que não bebe
Que não come
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome
Morena bem bonita lá da roça
Coisa nossa, coisa nossa

Baleiro, jornaleiro
Motorneiro, condutor e passageiro
Prestamista e o vigarista
E o bonde que parece uma carroça
Coisa nossa, muito nossa

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão

Se o pai descobre o truque dá coça
Coisa nossa, muito nossa (Noel Rosa)

Apropriando-se da mesma concepção poética desse samba, Caetano buscou uma temática idêntica ao compor, considerando como relevante que a composição “não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então” (Velooso, 2008, p.179). Percebe-se que o compositor traz o gênero samba como referência para uma composição tropicalista, e tal como a canção de Noel Rosa, busca retratar o contexto brasileiro ao qual a Tropicália estava circunscrita. Os antagônicos, ou seja, o moderno e a tradição, no samba *Coisas nossas*, assim como no cenário cultural da época da Tropicália, dialogam e mantêm uma convivência na poesia e na sonoridade da canção. A saber, as palavras “bossa” e “palhoça”, evidenciam o que se diz. A “bossa”, significando o moderno, também presente em *Tropicália*, rima com a “palhoça”, que representa o rural. O “bonde” e a “carroça” convivem em um mesmo verso.

Assim, em um panorama de contrastes e alegorias, a canção *Tropicália* foi construída. Em *Verdade Tropical*, Caetano afirma que “Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (Velooso, 2008, p.180).

Neste trabalho, a análise da sonoridade da canção, o que inclui linhas melódicas e arranjos, será exemplificada pela escrita musical. No entanto, termos técnicos da escrita serão comentados com o intuito de simplificar a compreensão para o leitor não familiarizado.

A canção, cuja linha melódica é apresentada em partitura no exemplo 1, está estruturada no campo harmônico de Dó menor, em compassos quaternários. De uma outra forma se diz que a canção é tocada na posição (violão, viola) de Dó menor, sendo sua divisão rítmica feita por grupos de quatro tempos ou batidas. Não há grandes variações harmônicas na estrutura musical, nem modulações. Ou seja, o campo harmônico de Dó menor ou as posições neste tom não sofrem variações, prevalecendo na estrutura da música. Há um destaque harmônico no compasso 11 da melodia, um acorde de empréstimo modal (Ré bemol maior – Db), quando se canta “viva a bossa”. Esse caso pode ser explicado como uma “sonoridade diferente” ou “estranha” que aparece na canção. De outra forma, um ouvido atento perceberá que após dez grupos de quatro tempos, o próximo grupo apresentará uma mudança na sonoridade.



Figura 17: Exemplo 1. Canção *Tropicália*. Fonte: Almir Chediak, 1992, p. 128.
Transposta pelo pesquisador.

Nos primeiros segundos de gravação fica evidente que o experimentalismo daria a pauta e regeria o próprio ato de gravar. O baterista Dirceu, ao ouvir o arranjo da introdução, concebido por ruídos sonoros de cordas, denominados na escrita musical ocidental de *pizzicatos*¹⁶⁵ e *glissandos*¹⁶⁶, e toques de percussão realizados por bongôs (exemplos 2 e 3), improvisou um discurso irônico a partir da carta de Pero Vaz de Caminha. Por outro lado, é perceptível, através das células rítmicas e sonoridade da percussão próxima a maracás/chocalho, uma referência à tradição indígena brasileira. Ruídos de selva, bichos e pássaros, evidenciados na instrumentação, dão o tom para a orquestração de naipes de sopros, cordas e percussão que se segue.

¹⁶⁵ “Picadas” rápidas nas notas.

¹⁶⁶ Deslizamento de uma nota a outra.

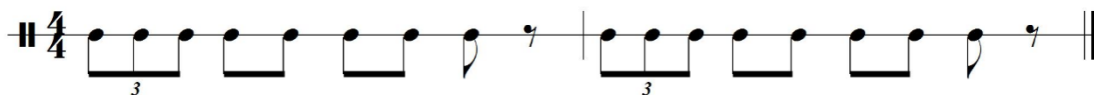


Figura 18: Exemplo 2. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô).

Fonte: Transcrição do pesquisador.

A escrita musical acima pode ser compreendida da seguinte forma: começa-se marcando grupos de quatro tempos. Sempre o primeiro será preenchido com três pulsações iguais. Os tempos dois e três serão preenchidos com duas pulsações. O quarto tempo de cada grupo terá apenas uma pulsação, quando se inicia o tempo.

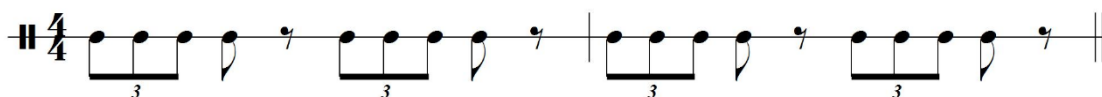


Figura 19: Exemplo 3. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô). Fonte:

Transcrição do pesquisador.

A escrita musical dos toques de percussão (bongô) acima pode ser compreendida da seguinte forma: outra vez começa-se marcando grupos de quatro tempos. O primeiro e terceiro tempo serão preenchidos com três pulsações iguais. O segundo e quarto tempo terão apenas uma pulsação, quando se inicia o tempo.

A fala do baterista Dirceu foi aproveitada como arranjo da canção e gravada em uma proposta de *happening*. Sobre essa circunstância, o arranjador Júlio Medaglia relata que

O baterista Dirceu, testando o seu microfone, começou a fazer de brincadeira um discurso sobre o Brasil, que poderia ter sido um gesto tropicalista de Caetano, por exemplo. Quando notei aquilo, disse a Gaos, o técnico, que estimulasse Dirceu a falar mais. Então ele soltou os cachorros: “Quando Pero Vaz de Caminha viu que as terras brasileiras...”. Logo em seguida acionei a orquestra e os efeitos. Foi um acidente sintonizado com a época¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Ilumencarnados seres- Entrevistas. Disponível no site Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira. <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/julio-medaglia-2>. Acessado em 11/02/2025.

A citação confirma o intuito do arranjador em agregar ao arranjo elementos de sua formação erudita, especificamente os de vanguarda, aqui evidenciados através da proposta de *happening*, com aqueles da tradição brasileira.

Uma orquestração chamativa, cuja sonoridade em alternância de dinâmicas e *glissandos* que deixa transparecer um *riff*¹⁶⁸, precede o vocal. Essa orquestração será o *moto-contínuo*, o que rege toda a canção. A estrutura sonora do arranjo, percebida em sua similaridade com o gênero rock, mesmo que ausente a guitarra, pode ser confirmada pelo maestro Rogério Duprat. Em entrevista ao site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*, o maestro relaciona a criatividade e o caráter de modernidade presentes na canção e diz: “não conheço nada do repertório do rock internacional do tempo, que se compare em termos de texto e música à canção *Tropicália* de Caetano, com o arranjo de Júlio Medaglia¹⁶⁹.”

Uma outra observação merece ser destacada. Os ruídos apresentados na canção e a proposta de *happening*, elaborados de forma intencional por Júlio Medaglia, conforme já visto, remetem à música do compositor estadunidense John Cage (1912-1992). A citação de Duprat amplia o que se propõe ao inserir o gênero rock. A observação torna-se necessária pois serve para confirmar que o rock, além da instrumentação característica da guitarra, é a “novidade do pulso-ruído” (Wisnik, 1989, p. 216).

A poesia da canção *Tropicália*, já apresentada de forma completa neste trabalho no capítulo 2, também merece destaque. Sua letra, em sintonia com o samba *Coisas nossas*, de Noel Rosa, persegue imagens visuais e estabelece associações. A construção dos seus versos faz perceber a existência de uma extensa teia de referências. É possível que na escuta, quando Caetano entoa de forma declamatória a primeira estrofe, o ouvinte busque uma associação fotográfica de um local e tempo narrados. Assim, se entrevem, a partir de uma análise inicial, que as palavras “aviões”, “caminhões” e “chapadões”, situem o narrador em uma trama cinematográfica urbana. O personagem que verbaliza poeticamente – *eu lírico ou eu poético* - aponta o “nariz” para os chapadões, aqui entendido como o centro do poder, Brasília, discute e orienta o debate tropicalista. Cabe lembrar que o personagem poético, no ato da composição, inaugura “o monumento no planalto Central do país”.

¹⁶⁸ É um termo comumente utilizado no gênero rock para descrever um trecho musical que se repete na música, executado geralmente pela guitarra.

¹⁶⁹ Ilumencarnados seres- Entrevistas. Disponível no site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*. <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/rogerio-duprat-2>. Acessado em 11/02/2025.

Em seu refrão, a canção *Tropicália* toma uma forma musical rítmica similar à do gênero baião. O refrão nesse ritmo, consonante ao que é dito na poesia, reafirma a proposta de estabelecer um diálogo entre a tradição e a modernidade. Comentando o processo composicional de *Tropicália*, Caetano diz:

A canção, longa, depois de passar pela imagem de uma “criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão” de sobre os joelhos do “monumento”, por uma “piscina com água azul de Amaralina” e pelos “cinco mil alto-falantes” que “emitem acordes dissonantes” (...) termina por arrematar o grito de Roberto Carlos “que tudo o mais vá pro inferno” com um “Viva a Banda da-da Carmem Miranda da-da-da-da! Claro que a frase mais famosa do rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmem Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o diabo na Terra do Sol), dava de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira (Veloso, 2008, p. 181-182).

Em uma extensa trama de significados seguem os versos da canção. Como brevemente apresentado no tópico anterior, a letra da canção faz referências à música brasileira e ao seu cenário, não deixando de destacar o cenário ao qual os tropicalistas estavam inseridos, que é o recorte de tempo compreendido pelos anos finais da década de 1960 e início de 1970. Alguns versos podem ser retomados, a saber: “emite acordes dissonantes” pode estar se referindo a João Gilberto, a quem o disco é dedicado. Nos versos finais da canção, Caetano traz em pauta o cenário musical da época e concilia as propostas estéticas vigentes. O programa *O Fino da Bossa*, apresentado pela cantora Elis Regina, se relaciona com *O Fino da Fossa* e com a *Jovem Guarda*. Fica evidente em versos como “domingo é o fino da bossa”, “segunda-feira está na fossa”, “não disse nada do modelo do meu terno” e “que tudo mais vá pro inferno”, que os tropicalistas, abertos à diversidade, propunham uma canção na qual não houvesse preferências ou distinções de gêneros e estilos musicais, ou seja, uma canção na qual se presenciasse a junção do que se supunha ser contrário.

Portanto, a complexidade revelada na letra é similar à percebida na sonoridade da canção, através de sua orquestração, instrumentação e arranjos. Uma peculiaridade estilística da *Tropicália*, como dito por Naves (2010), é a de fazer alusões e

estabelecer associações. Sendo assim, permite-se uma última análise da estrutura sonora da canção, para exemplificar a associação que a sonoridade estabelece com a letra. Como exemplo pode ser trazido novamente o refrão, cuja letra está sempre a ressaltar “vivas”. A célula rítmica explicitada no trecho (exemplo 4) dá a ele um caráter alegre, festivo ou saltitante. Cabe apontar que uma escuta atenta vai observar que o ritmo baião, comumente estruturado em compassos binários, está proposto na canção em compassos quaternários. Acrescenta-se que a forma percussiva e festiva pela qual o baião é apresentado deixa também entrever a existência do ritmo marcha, que comumente é associado a compassos binários.



Figura 20: Exemplo 4. Ritmo do baião proposto em compasso quaternário. Fonte: Transcrição do pesquisador

Para o leitor não familiarizado com a escrita musical ocidental, o trecho acima pode ser traduzido da seguinte forma: dividindo novamente a canção em grupos de quatro, os primeiros e segundos tempos de cada grupo ocorre “no susto” ou forma contramétrica. Melhor dizendo, no primeiro tempo canta-se o ritmo quando o tempo estiver acabando, e no segundo tempo, começa-se o ritmo logo após o tempo se iniciar. Terceiros e quarto tempos seguem uma lógica parecida.

No término da canção, quando se canta “viva a banda” e “Carmem Miranda”, a orquestração do maestro Júlio Medaglia deixa em destaque arranjos de violinos com acentuado vibrato¹⁷⁰. Pode-se entrever que estes estejam fazendo alusão, de forma humorística, às canções outrora estabelecidas como representantes da tradição musical brasileira, assim como à forma, bastante explorada por alguns maestros de arregimentá-las. A canção *Coração materno*, interpretada por Caetano no disco manifesto tropicalista, apresenta a mesma forma de arranjo de cordas.

Portanto, a análise da canção *Tropicália* confirma que a proposta tropicalista de Caetano Veloso para a canção popular era de apelo à diversidade. A sonoridade dessa

¹⁷⁰ Pode ser entendido como um tremular da nota.

canção, tal como a canção *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, que será analisada no próximo tópico, apresenta uma proposta de aglutinação. Nela há a música erudita de vanguarda (ruídos, *happenings*), a tradição (percussão, tambores), diversidade rítmica, o baião, a marcha, o rock e outros elementos. Evidencia-se dessa forma que, mesmo em diálogo com o cenário musical da época, os tropicalistas lançavam uma proposta de canção popular não excludente, sem hierarquizações ou sobreposições de gêneros, onde os diferentes dialogassem. Foi Gilberto Gil, após ter tido contato com as práticas musicais nordestinas como a Banda de Pifaros de Caruaru, em 1967, que lançou a ideia a Caetano Veloso, de “fazer os cultivares híbridos”. Sabendo disso, eia à análise de *Domingo no parque*, composição de Gilberto Gil.

4.3.2 – A canção *Domingo no parque*

No canal de serviço de *streaming* Youtube do cantor Gilberto Gil, há alguns episódios denominados Gilberto Gil – Por trás da Canção, nos quais o cantor descreve as circunstâncias que determinada canção foi gerada, assim como algumas curiosidades do ato de compor a canção. No que se refere à canção *Domingo no parque*, a apresentadora do programa inicia o episódio comentando que a canção é a “música de Gilberto Gil à la Dorival Caymmi”. Gil assim descreve as circunstâncias que o levaram a compor *Domingo no parque*:

Nós tínhamos uma encomenda, tínhamos que fazer uma música para o festival de 1967. (...) Eu namorava com Nana Caymmi na ocasião. Fomos uma noite visitar o padrinho de casamento dela. (...) Ao chegarmos lá, na sala, vi vários quadros do Clóvis na parede, enfim, vários desses quadros associados ao mesmo campo de interesse do Dorival Caymmi, as paisagens praieiras, enfim, da Bahia, tudo mais (...). Ao voltar para o hotel, eu disse assim: meu Deus do céu, o prazo está acabando, eu tenho que fazer essa música, e aí, aquela atmosfera toda da casa do Clóvis, veio à tona, estava ali ainda muito presente. E aí eu disse: é isso aqui.

O compositor, jornalista e escritor Carlos Rennó, participando também do episódio diz a Gil que para ele, *Domingo no parque* representa o momento em que a obra

de Gil demonstra uma voz individual. Gil confirma a Rennó que a canção explicita o início de sua voz autoral, forma essa de conceber a canção popular brasileira, algo que já tinha sido demonstrado por Caetano Veloso, que se manifestava como a proposta da canção tropicalista.

A presença do gênero samba como influência para os tropicalistas, como já apresentado nesta tese nos capítulos 1 e 3, merece outra vez ser destacada. De acordo com Gil, a canção *Domingo no parque* foi criada a partir do contato do cantor com quadros de pintura imagéticos aos cenários apresentados nos sambas de Dorival Caymmi. A personagem “juliana”, de *Domingo no parque*, também é personagem de um samba – *Vou ver Juliana* – de Dorival Caymmi.

Conforme Gil descreve, *Domingo no parque* foi composta para ser apresentada no *III Festival de Música Popular* da TV Record, ocorrido em 1967. A complexidade do arranjo musical concebido pelo maestro Rogerio Duprat, somada a um jogo de palavras, ritmos e ideias, fizeram com que fosse classificada em segundo lugar no Festival. O registro em álbum ocorreu em 1968, no álbum *Gilberto Gil* (1968). Em formato vinil, o disco foi lançado pela gravadora Philips Records no mês de maio daquele ano.



Figura 21: Capa do disco Gilberto Gil. Fonte: Google Imagens.

No canal de Youtube Toca Comunicação, no episódio Série MPB & Jazz 2012 – Gilberto Gil: Gil fala sobre Domingo no Parque, o tropicalista, ao descrever o processo de composição da canção, diz que de forma intencional buscou desconstruir elementos rígidos da música popular brasileira. O tropicalista acrescenta que a pluralidade revelada pela sonoridade da canção tinha a ver com sua forma de agregar novos elementos estrangeiros a uma nova construção, ou seja, àquilo que foi por ele desconstruído. Dessa forma compreende-se que o cantor buscava desconstruir a proposta de canção popular que se estabelecia pela MPB na época. Apresentando uma nova proposta de canção popular brasileira, de acordo com Gil, *Domingo no parque*

tinha a coisa do berimbau, a levada da capoeira, que é a base rítmica da canção. Vai do começo até o fim. Tem um tema que é um triângulo amoroso (...) que acaba se dissolvendo com uma tragédia (...), e tudo isso se passa em um parque de diversões, numa roda gigante. Enfim, tem todo um conjunto de elementos relativamente surpreendentes a uma canção (Gil, 2012).

Dessa forma, apresentando um caráter de diversidade e pluralidade tal como a canção *Tropicália*, de Caetano Veloso,

Domingo no Parque joga com uma complexidade maior no arranjo musical: na gravação definitiva, a composição é uma verdadeira *assemblage* de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos “clássicos”, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da “música jovem” – montagem de ruídos, palavras, sons e gritos (Campos, 2003, p. 154).

Nota-se que a proposta da canção é a de estabelecer diálogos, que colocam ou põem em interação elementos representativos da tradição ou ancestralidade com os da modernidade. Em *Domingo no parque*, a tradição, também concebida como ancestralidade, evidenciada pelas células rítmicas da *levada* de capoeira, berimbau e baião, interage com os instrumentos elétricos dos *Mutantes*, artistas representantes do estilo musical *rock*, do estrangeiro ou internacional, e dos processos de modernização. O caráter performático apresentado em forma de *happening*; uma outra peculiaridade

estilística da canção tropicalista, também se faz presente através da “montagem de ruídos, palavras, sons e gritos”.

A letra da canção, seguindo uma narrativa cinematográfica, apresenta algumas figuras de linguagens, sendo os arranjos imagéticos a estas figuras, o que pode ser comprovado, como se verá, quando se analisa a instrumentação da canção junto à poesia. Com o intuito de apresentar esse recurso ou peculiaridade estilística presente na canção tropicalista, já exemplificado na canção *Tropicália*, neste tópico, quando possível, a sonoridade da canção será analisada em paralelo com a sua poesia. Cabe primeiramente trazer a letra em toda a sua extensão.

O rei da brincadeira (ê, José)

O rei da confusão (ê, João)

Um trabalhava na feira (ê, José)

Outro na construção (ê, João)

A semana passada, no fim da semana

João resolveu não brigar

No domingo de tarde saiu apressado

E não foi pra Ribeira jogar capoeira

Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar

O José como sempre no fim da semana

Guardou a barraca e sumiu

Foi fazer no domingo um passeio no parque

Lá perto da Boca do Rio

Foi no parque que ele avistou Juliana

Foi que ele viu

Foi que ele viu, Juliana na roda com João

Uma rosa e um sorvete na mão

Juliana seu sonho, uma ilusão

Juliana e o amigo João

O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa (ô, José)
A rosa e o sorvete (ô, José)
Foi dançando no peito (ô, José)
Do José brincalhão (ô, José)
O sorvete e a rosa (ô, José)
A rosa e o sorvete (ô, José)
Oi, girando na mente (ô, José)
Do José brincalhão (ô, José)

Juliana girando (oi, girando)
Oi, na roda gigante (oi, girando)
Oi, na roda gigante (oi, girando)
O amigo João (João)

O sorvete é morango (é vermelho)
Oi girando e a rosa (é vermelha)
Oi, girando, girando (é vermelha)
Oi, girando, girando
Olha a faca! (olha a faca!)
Olha o sangue na mão (ê, José)
Juliana no chão (ê, José)
Outro corpo caído (ê, José)
Seu amigo João (ê, José)

Amanhã não tem feira (ê, José)
Não tem mais construção (ê, João)
Não tem mais brincadeira (ê, José)
Não tem mais confusão (ê, João) (Gilberto Gil)

Ao perseguir imagens visuais, sem uma sequência linear, estabelecendo a partir delas associações, a temática da canção pode ser resumida “numa manchete de jornal sensacionalista: ‘Feirante ciumento mata a facadas amigo e namorada no parque’” (Paiano, 1996, p. 28). Outra vez a escrita musical em forma de partitura serve como apoio para descrever aspectos melódicos e harmônicos da canção, assim como sua instrumentação e arranjos. Todavia, como em *Tropicália*, esses aspectos, quando possível, serão simplificados para melhor compreensão de um leitor não familiarizado com esse código musical.

Melodicamente, *Domingo no parque* tem predominância do campo harmônico de Ré maior, o que pode ser traduzido para um músico popular, se for violonista ou violeiro, como “posição de Ré”.

Em compasso binário (ritmo de marcha, o próprio andar de uma pessoa), a primeira parte da canção é descrita no exemplo 5.



Figura 22: Exemplo 5. Canção *Domingo no parque*. Primeira parte da canção.
Fonte: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador.

O arranjo introdutório da canção é apresentado por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira. Esses instrumentos compõem um fragmento harmônico e rítmico exemplificado pelo exemplo 6.



Figura 23: Exemplo 6. Canção *Domingo no parque*. Fragmento rítmico melódico em Re M e no compasso binário. Apresentado por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira. Fonte: Transcrição do pesquisador

Um adendo é devido aqui. Cabe lembrar, diante da apresentação da rítmica de capoeira, o *tresillo* apresentado no início do capítulo. Sempre que o trabalho fizer referência a algum elemento musical, gênero ou estilo musical de matriz africana, o leitor terá uma fácil compreensão do apresentado se ater aos 75% de um tempo acrescido de um outro 75%, o que gera o contratempo ou “ginga”. Assim é a articulação de uma roda de capoeira apresentada acima (exemplo 6). Outros fragmentos musicais, como o próximo (exemplo 7), também são regidos por essa lógica musical.

Pode-se ainda inferir que a sonoridade inicial de *Domingo no parque*, concebida por timbre de clarinetes, esteja remetendo ao circo, ao lúdico, à festa. A rítmica de capoeira, acentuada com a inserção de um berimbau, deixa também transparecer certa proximidade com o gênero baião, vislumbrada na célula rítmica que aparece no exemplo 7.



Figura 24: Exemplo 7. Canção *Domingo no parque*. Célula rítmica que se aproxima do ritmo do baião. Fonte: Transcrição do pesquisador

Na figura acima, o *tresillo* fica evidente no segundo tempo do compasso binário. Conta-se dois tempos, sendo que o primeiro tempo se inicia em silêncio, havendo duas pulsações em sua segunda metade. No próximo tempo do compasso binário, ou segundo tempo, é que o *tresillo* aparece, sendo conjugado com o primeiro tempo do próximo compasso binário.

A instrumentação na tonalidade de Mi maior (posição de Mi para violeiros e violonistas populares) remetendo às bandas das cidades do interior, serve como prelúdio da canção. Uma intensidade de sons e ritmos, que gradativamente vão diminuindo e dando lugar a conversas e ruídos, é circunscrita na ambiência desse trecho introdutório da gravação. Observando que o nome da canção é *Domingo no parque*, concebe-se que essa parte introdutória esteja fazendo alusão ao dia de Domingo; dia de folga, descanso e diversão, e a um parque de diversões; ao seu clima festivo, aos seus ruídos, às bandas que geralmente executavam suas marchinhas nos finais de semana em coretos de cidades do interior. Como músico de formação erudita de viés popular, termo cunhado por mim, e tendo participado de bandas com essa *pegada* em cidade do interior de Goiás (Inhumas – GO), é preciso afirmar que o maestro Rogério Duprat foi perspicaz na orquestração e arranjos da canção *Domingo no parque*, reproduzindo de forma precisa na gravação a ambiência sonora que cercam os parques, feiras e coretos do interior.

A importância de analisar a letra da canção conjugada ao seu arranjo é revelada nos próximos exemplos. Fica evidente que os personagens João, José e Juliana passam a ser descritos em seus papéis a partir dos arranjos e instrumentação. As circunstâncias que se apresentam também. A exemplo, o verso “foi que ele viu”, fazendo referência ao ato de José ver Juliana com João em uma atitude de traição, é tensionado pela alteração do campo harmônico de Ré maior para Mi maior – ou seja, a posição do violão ou viola “sobe”, ficando mais alta -, o que pode ser observado aos 1:23 segundos da gravação e nos compassos 42 ao 45 da canção, conforme ilustrados pelo exemplo 8.



Figura 25: Exemplo 8. Canção *Domingo no parque*. Modulação do campo harmônico de Ré maior para Mi maior. Fonte: Transcrição do pesquisador

Com o arranjo buscando uma instrumentação remetendo ao lúdico, a frase “Juliana na roda com João” tem acompanhamento de cordas. A orquestração desse trecho, cuja predominância da instrumentação é cordas – violino, viola, violoncelo -, parece convidar o ouvinte à dança de valsa. O clímax trágico da canção, de assassinato, ocorre aos 2:34 segundos da gravação. Buscando uma tensão, o clima de apreensão da tragédia é criado sonoramente por modulações sucessivas – mudanças de tonalidade - que passam

por variados campos harmônicos, como de Sol Maior, Dó maior, Lá maior e Mi maior. Ocorridas nos compassos 66 ao 94 (exemplo 9), pode-se presumir que Gil e o maestro Rogério Duprat, a partir das repetições de motivos e alternância de campos harmônicos, buscaram traduzir pela sonoridade a ideia de intenso movimento e/ou apreensão.

The image displays a musical score for Example 9, consisting of eight staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is characterized by frequent chromatic alterations and complex rhythmic patterns, including many rests and slurs, which facilitate the modulation between different harmonic fields. The score is presented in a single system with eight staves.

Figura 26: Exemplo 9. Trecho musical (compassos 62 ao 94) contendo modulações sucessivas – campos harmônicos de Sol maior, Dó maior, Lá maior e Mi maior (a partir do compasso 66). Fonte: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador

Aos 0:42 segundos da gravação, há um encadeamento de acordes ou posições (D - Ré maior, C- Dó maior, G – Sol, A – Lá maior, D – Ré maior) anunciando uma segunda parte. Em ritmo de baião, nessa parte da canção a letra cantada narra que o personagem João trocou a confusão e a briga pelo amor, e José, “como sempre no fim de semana, guardou a barraca e foi fazer um passeio no parque”. Ocorre que, segundo a narrativa cantada, o inesperado aconteceu. José avista Juliana na roda gigante com João. Cabe destacar que a mensagem não é contada de forma direta. Antes, a frase “foi que ele viu” é repetida duas vezes, sendo a segunda um tom acima, ou seja, vai do campo harmônico de Ré maior para Mi maior, conforme já observado anteriormente no exemplo 8. Fica evidente pelo arranjo tentativa de demonstrar tensão.

De forma alegórica, os arranjos confirmam a intenção dos versos que se seguem na canção. Com uma instrumentação remetendo ao lúdico, a frase “Juliana na roda com João” é seguida novamente de cordas. A orquestração parece repetir o convite ao ouvinte, de dançar uma ciranda ou valsa. O cenário concebido deixa entrever que o amor representado pelo namoro, a alegria pela roda gigante, e o lúdico pela valsa e pelos arranjos de cordas, substituem outra roda: a roda de capoeira. Pode-se acrescentar à análise dos versos que de forma alegórica, o sorvete, que é doce, e a rosa, delicada, podem estar significando, respectivamente, a alegria e o amor. O verso “Juliana, seu sonho, uma ilusão”, no entanto, deixa claro que já não há mais possibilidades de namoro para José. Sendo assim, os significados são alterados. A rosa, que apresenta espinhos, e o sorvete, gelado, passam a representar a frieza do coração. Desse modo, aos 1:45 segundos da gravação e a partir do compasso 61 (exemplo 10), uma nova modulação ou alteração do tom (campo harmônico de Si bemol maior) destaca que “o espinho da rosa feriu Zé” e que “o sorvete gelou seu coração”. Outra vez em uma nova modulação, já caminhando para o clímax, os compassos que se seguem estão no mesmo padrão rítmico e melódico do início da canção, embora dois tons e meio acima (campo harmônico de Sol maior). Outras modulações se sucedem pelos campos harmônicos de Dó maior, Lá maior e Mi maior.



Figura 27: Exemplo 10 – Modulação para o campo harmônico de Si bemol maior – compassos 58 ao 66 em destaque. Fonte: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador

Presume-se, portanto, que o tropicalista Gilberto Gil e o maestro Rogério Duprat, a partir das repetições de motivos e alternância de campos harmônicos, buscaram trabalhar uma ideia de movimento intenso e de circularidade. A roda gigante, a roda de capoeira instrumentalizada pelo berimbau, a valsa sendo aludida pelas cordas de violinos, o coreto da cidade do interior se apresentando por ruídos na gravação da canção, o constante retorno às tonalidades e os arranjos se repetindo apontam para uma intensa movimentação em círculos. Confirma-se tal também na construção da letra, onde os versos também são repetidos e alternados. A exemplo, “o sorvete e a rosa” e “a rosa e o sorvete”. Ações verbais como “dançando no peito” e “girando na mente” terminam por confirmar o que se diz. Mesmo havendo uma linearidade na apresentação dos acontecimentos, no encerramento da canção a orquestração do início é reapresentada. Prevê-se que a volta da orquestração, que remete a essa circularidade, esteja também fazendo referência a ciclos, que esteja manifestando o ditado popular que diz que “a vida é uma roda gigante”, ora se está por cima, ora por baixo. Na trama da canção, que é cinematográfica, José mata o casal Juliana e João. A personagem Juliana, na trama, ao cumprir o seu papel na narrativa, de existir, fazendo com que a alegria (ciclos da vida?) volte e a roda da vida continua a girar!

A narrativa musical de *Domingo no parque*, na qual texto e sonoridade fazem conexão e perseguem imagens visuais, apresenta nos momentos finais da instrumentação uma melodia de oboé, talvez imagética à tristeza da morte, ao assassinato. A mesma melodia perpassa a poesia quando se canta que “amanhã não tem feira, não tem mais construção, não tem mais brincadeira, não tem mais confusão”.

Portanto, em *Domingo no parque*, tal como na canção *Tropicália*, letra, música e arranjos, propostos em uma criativa instrumentação, compõem um mosaico e

revelam o caráter de diversidade e complexidade da canção tropicalista. Cabe destacar que o conjunto de sonoridades apresentado pela canção demonstra um encontro de elementos culturais diversos, e somado à letra e à interpretação de Gil, concebe uma trama cinematográfica e traz em evidência uma outra peculiaridade estilística da canção tropicalista que é a performance. Em *Domingo no Parque*, ações, vozes, músicas, identidades e contextos se conjugam e estão em diálogo. Para Favaretto (1979), citado por Gaúna (2002),

aquilo que se poderia tornar apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma *féerie* em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação (Favaretto, 1979 *apud* Gaúna, 2002, p. 93).

A partir da análise da canção *Domingo no parque*, pode-se afirmar que a colaboração entre o tropicalista Gilberto Gil, um músico popular em busca de reformulação da canção popular brasileira, e o maestro Rogério Duprat, um músico de formação erudita e de vanguarda em busca de novos elementos musicais, fez surgir um arranjo que processou e traduziu sonoramente alguns aspectos estilísticos – peculiaridades estilísticas – importantes que caracterizam a canção da Tropicália. Conforme aponta Naves (2001), a instrumentação da canção tropicalista deve ser escutada além de sua sonoridade. A exemplo, a referência ao rock na canção, evidenciada pela participação da banda Os Mutantes com suas guitarras elétricas, deve ser percebida lembrando as intenções de Gil em relação aos Beatles.

Para finalizar o tópico, é pertinente apresentar, mesmo que de forma breve, tendo em vista a criatividade da orquestração e instrumentação que rege a estrutura da canção *Domingo no parque*, a figura do Maestro Rogerio Duprat e sua relação com o movimento Tropicália. Regiane Gaúna (2002) diz que “as preocupações de Duprat acerca das renovações na música popular abriram espaço para uma aproximação com os compositores baianos, inicialmente Gilberto Gil e, tempos depois, aqueles que integrariam o chamado movimento Tropicalista” (Gaúna, 2002, p. 91). O maestro fora indicado a Gil por Júlio Medaglia, arranjador da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso. De acordo com Calado (1997),

na verdade, Medaglia até já começara a escrever o arranjo orquestral de *Domingo no Parque*, mas ao ser convocado para integrar o júri do evento, teve que interromper o trabalho. Assim, acabou indicando Duprat, assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *beatle* que Gil imaginara para sua composição (Calado, 1997, p. 123).

De acordo com Calado (1997), o maestro Duprat se denominava “um antimúsico. A ideia de combinar sete notas musicais não o estimulava mais” (Calado, 1997, p.125).

Um ponto importante a se observar, que culminou com a parceria de Duprat com os tropicalistas, é que o maestro buscava uma aproximação com a música popular, e nela tinha o intuito de aplicar uma “injeção de modernidade” (Gaúna, 2002, p. 91). Diante do discorrido, concebe-se que o maestro, mesmo antes de sua proximidade com a Tropicália, estava imbuído da mesma proposta para a canção popular dos tropicalistas. Conforme a citação anterior de Calado (1997), o tropicalista Gilberto Gil buscava aproximar a sonoridade de *Domingo no parque* da apresentada pela banda de rock *The Beatles*. Nota-se, a partir de tal, que havia uma proposta de inclusão do rock, pop e música erudita na música popular brasileira, e isso era possível porque Rogério Duprat, da mesma forma que George Martin, produtor da banda de rock inglesa, tinha uma formação erudita.

Na parceria de Gil com o maestro Duprat, portanto, a canção *Domingo no parque* foi lançada como a canção definidora da proposta tropicalista apresentada por Gil.

Conclui-se este capítulo considerando que as duas canções – *Domingo no parque* e *Tropicália* – como exemplos de canções tropicalistas, foram escolhidas pelos seus compositores como representantes de suas propostas para a canção popular brasileira. Essas canções reafirmam o samba como tradição da música popular brasileira (as duas tiveram o samba como origem de sua concepção), respondem ao elitismo que se instituiu na MPB naquele momento (todos os gêneros são aceitos e estabelecem diálogos entre si), têm um olhar para o excluído (situações cotidianas do dia a dia do homem comum, trabalhador, são evidenciadas tanto em *Tropicália* quanto em *Domingo no parque*), buscam valorizar práticas musicais da tradição musical brasileira, assim como práticas estrangeiras.

No próximo capítulo há de se fazer outras considerações sobre a Tropicália, só que dessa vez a partir do olhar de Tom Zé. Foi esse tropicalista que, buscando

conceitualizar o movimento, de forma didática e lúdica, à sua maneira, melhor traduziu o diálogo entre as tradições apresentado na proposta da canção tropicalista.

CAPÍTULO CINCO: *TROPICÁLIA LIXO LÓGICO*: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TROPICÁLIA COM O OLHAR DE TOM ZÉ

Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com boas maneiras e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras (Tom Zé, 1968)

Nos capítulos anteriores deste trabalho, a herança musical dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, suas formas de conceber a proposta tropicalista, assim como suas produções musicais foram apresentadas. Este capítulo tem como objetivo dar consistência a alguns pontos discorridos na tese, desta vez tendo como suporte as considerações que faz o tropicalista Tom Zé sobre a música popular brasileira.

Um primeiro ponto apresentado na pesquisa é retomado no texto. Nos capítulos iniciais houve a constatação da existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira. Uma tradição carrega um *ethos* antirracista e/ou de resistência, sendo denominada de “tradição ancestral” ou “herança ancestral”, e a outra tradição, alicerçada na primeira, é instituída como “a música popular brasileira” ou MPB. Concebe-se, neste trabalho, que a última tradição é mais bem percebida e recebida pelas elites e classe média brasileiras.

Havendo considerado a importância que dão os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil ao samba, uma outra questão é abordada neste capítulo, que é o quão determinante foi e ainda o é o gênero para Tom Zé. Essa observação trouxe para o capítulo a herança musical de Tom Zé e suas obras. A pesquisa tem demonstrado que o gênero, representando a tradição da Música Popular Brasileira ou MPB, é compreendido por esses tropicalistas como o “fio condutor” da canção brasileira.

Essas observações fazem requerer na tese a biografia de Tom Zé, que será trazida dando destaque ao seu contato inicial com o cenário musical brasileiro e com os

tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como a sua produção musical¹⁷¹ e considerações sobre a Tropicália e a música popular brasileira.

A propósito, na parte introdutória deste trabalho foi apresentada uma entrevista de Tom Zé, concedida ao médico Dráuzio Varela para o seu canal de Youtube - Dráuzio Entrevista -, em outubro de 2013, na qual o tropicalista relaciona o surgimento do movimento Tropicália a dois pontos de vista ou formas de pensar e conceber o mundo. Quase uma década após a referida entrevista, em outubro de 2022, Tom Zé retoma a discussão, dessa vez no programa O Som do Vinil, apresentado pelo integrante do grupo de rock Titãs, Charles Gavin. A narrativa do processo de produção dos discos Tropicália Lixo Lógico, lançado em 2012, e Canções Eróticas de Ninar, de 2016, propiciou a reafirmação da narrativa do tropicalista, de que o movimento Tropicália surgiu a partir da existência de duas formas de conceber o mundo, formas essas que permeiam e coexistem na trama cultural brasileira. Tom Zé as denomina moçárabe ou do universo e Aristotélica, esta última, “das universidades”. Interessa retomar o assunto pois ele fundamenta, a partir do olhar de Tom Zé, a observação da existência de tradições coexistindo na trama cultural brasileira e o caráter de diálogo, de diversidade, da proposta tropicalista.

A princípio, ao ser questionado por Charles Gavin sobre o título do álbum Tropicália Lixo Lógico, Tom Zé, de forma criativa, busca conceituar o movimento Tropicália através da etimologia da palavra. Segundo o tropicalista,

A palavra tropicália, curiosamente, tem a palavra “alea”. Quando César atravessou o Rubicão, que ia enfrentar uma série de consequências, ele disse *Alea Jacta Est*. Quer dizer, a sorte está lançada. E por acaso, a palavra tropicália tem isso. E de certo modo, quando Caetano e Gil chegaram com esse peso do conteúdo dessa informação, realmente o Brasil passou por uma série de guerras (...). Uma guerra contra o rock, uma guerra contra a guitarra, uma guerra contra a observação do aqui e agora, uma guerra que lutava pelo passado (Tom Zé, 2022).

Sem o objetivo de aprofundar na observação primeira de Tom Zé, sobre a etimologia da palavra tropicália, não desprezando, portanto, a criatividade do tropicalista em sua narrativa, interessa trazer o que foi apresentado pelo tropicalista sobre o cenário

¹⁷¹ Pela proximidade com o movimento Tropicália, seja ela temporal ou conceitual, dá-se prioridade neste capítulo à análise de algumas canções dos álbuns e *single* Grande Liquidação, Tom Zé (1970), Tropicália Lixo Lógico e Vaia de Bêbado não Vale.

da música popular brasileira na época da Tropicália. No relato de Tom Zé, percebe-se que os elementos musicais representativos do passado e do presente pautavam as discussões sobre a música popular brasileira à época. Até ao eclodir da Tropicália, segundo o tropicalista, o passado na música popular brasileira era requerido e a canção brasileira sempre fazia referência a um “pretérito distante com personagens que geralmente não existiam. Esses eram os elementos com que se faziam canções. Fazer canções com o aqui e agora, com bomba e Brigitte Bardot, com Domingo no Parque, com acontecimentos que estavam na televisão, com São Paulo meu amor (...) (Tom Zé, 2022)”, só foi possível com a proposta tropicalista.

Sobre a expressão “lixo lógico”, presente no título do álbum, Tom Zé a relaciona às duas formas de conceber o mundo citadas em parágrafo anterior que, segundo ele, foram propiciadoras da proposta tropicalista. Cabe trazer ao texto o que diz o tropicalista no encarte do seu álbum Tropicália Lixo Lógico:

Atribui-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc. ...: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália (Tom Zé, 2012).

A narrativa de Tom Zé, ao explicar a expressão “lixo lógico”, se estende à invasão árabe na Península Ibérica, ocorrida no ano 711 d.C¹⁷². De acordo com o tropicalista,

Quando a península ibérica foi invadida pelos árabes, eles eram o povo mais culto do momento. Aristóteles, que tinha trabalhado na Grécia, ainda não era popular no mundo, nem o pensamento dele tinha se transformado no guia mental de todo Ocidente como passou a ser. Então era outra cultura, outra maneira de conceber o universo. Mas quando os árabes chegaram e contaminaram a península ibérica, que veio para o Brasil e que foi pra lá e levou essa concepção árabe, que meu avô tinha, que meu tataravô tinha, que meu bisavô tinha (...) eu era criado nesse mundo, então, esse era o lixo lógico (Tom Zé, 2012).

¹⁷² A invasão da Península Ibérica no ano 711 d. C pelos árabes, comandados por Tariq ibn Ziyad, foi apresentada no capítulo 2 da tese. Para maior conhecimento da difusão de Aristóteles no mundo Ocidental, recomenda-se a leitura da obra A entrada de Aristóteles no Ocidente Medieval, de Luis Alberto de Boni (2010). Segundo o autor, pensadores como Al-Kindi, Al-Farabi, Avicenas, Averróis, Ibn Gabirol e Moisés Maimónides contribuíram à difusão do filósofo no mundo Ocidental.

Uma observação mais aguçada do que ele propõe, detalhada nos parágrafos abaixo, leva a crer que, de forma curiosa, ao apresentar as duas formas de conceber o mundo, fundamentais para a concepção da proposta tropicalista, Tom Zé busca caracterizar, de forma lúdica e criativa, a partir de sua experiência e vivência de homem sertanejo baiano, uma tradição ancestral, pautada pela oralidade, ou seja, aquilo que resiste, e outra tradição, esta com aspectos reveladores da modernidade e de seus processos de modernização, representante de um pensamento hegemônico. Por meio de sua narrativa, compreende-se que o tropicalista queira reconceituar o que se entende por tradição, ancestralidade e modernidade. Canções como *Marcha-enredo da creche tropical* e *Tropicália lixo lógico*, que serão analisadas no decorrer deste capítulo, faixas do álbum *Tropicália Lixo Lógico*, lançado em 2012, deixam entrever por meio de sua poesia o que se diz, reafirmando a sua forma de pensar.

Cabe lembrar outra entrevista de Tom Zé, ocorrida em 2012 para o jornal UOL, na qual o tropicalista afirma que no Nordeste brasileiro, lugar de sua origem e de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a cultura moçárabe persiste em algumas práticas culturais como o frevo, a ciranda, bandas de pífaros, coco, danças, folguedos, entre outras. Uma importante observação é a de que essas manifestações musicais são de matriz africana e têm tradição oral. Essas considerações permitem afirmar que a tradição é parte do projeto da modernidade, ou seja, Tom Zé, em toda a sua fala, revela processos de colonização e escravização. Como afirma Nazareno (2017) com Castro-Gomes (2005), a modernidade é um projeto no qual a “América é parte constitutiva”, que

No es otra cosa que la cultura del “centro” del sistema-mundo y surgió como resultado de la administración de esa centralidade por parte de diferentes países europeos entre los siglos XVI y XIX. La modernidad no es un fenómeno europeo sino mundial que posee una fecha exacta de nacimiento: 12 de octubre de 1492 (Castro-Gómez, 2005, p. 46 *apud* Nazareno, 2017, p. 38).

Diante dessas observações, as formas de pensar o mundo concebidas por Tom Zé merece uma atenção ainda maior. Anterior à educação bancária prevalecia a forma

moçárabe, pautada pela oralidade. Na canção *Marcha-enredo da creche tropical*, quinta faixa do álbum *Tropicália Lixo Lógico*, o compositor deixa explícita essa observação. Os versos da canção dizem:

Há...nos velhos quintais,
cada moleque do lote
dos analfatotes
ouvindo jograis, os mais radicais.
Tropicalisura voz (...)
Os mesmos rondós dos nossos avós.
E Pedro Taques falou – ali dá, dali vem
Se conservar – ali dá, dali vem
O paulista – ali dá, dali vem
Tradicional
Na creche, menino,
Vem o provençal (Tom Zé, 2012).

Tom Zé afirma que o “professor falava aristotelicamente. A gente via que o raciocínio era parecido com o que a gente fazia em casa, mas era diferente. Alguma pequena coisa era diferente” (Tom Zé, 2022). Para o tropicalista, do primário à universidade, todo o aprendizado anterior vira lixo, jogado, segundo o artista em sua criatividade, no hipotálamo. Assim, o “lixo lógico” seria o retorno das duas formas de conceber o mundo, a moçárabe e a aristotélica, ao córtex, a partir de uma tomada de consciência. De outra forma, seria o resíduo da convivência e enfiamento da oralidade – forma moçárabe - com a forma de pensar hegemônica, de tradição ocidental, eurocêntrica. Nesse aspecto, ao analisar o caráter de diversidade que pauta a canção tropicalista, entende-se o movimento *Tropicália* como resistência e Antropofagia, conforme discutido no terceiro capítulo deste trabalho.

O tropicalista ainda afirma que no cenário cultural brasileiro da década de 1960, a intelectualidade brasileira foi tomada pela necessidade de demonstrar esforço para que a arte brasileira tivesse mais vigor. Além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o artista cita algumas figuras, já destacadas neste trabalho, que foram fundamentais para a concepção da proposta tropicalista, como o ator e diretor de teatro José Celso Martinez Correa, Rita

Lee e os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, o artista plástico Hélio Oiticica, e o escritor José Agrippino de Paula e Silva. Ao descrever o surgimento da proposta tropicalista, diz que o esforço em pensar a cultura brasileira, presente naquele cenário cultural brasileiro da década de 1960, serviu como um tiro no hipotálamo de Caetano e Gil, trazendo ao córtex desses tropicalistas toda a educação anterior, pré-aristotélica, ou seja, a outra forma de pensar e conceber o mundo. Tom Zé afirma que

Eles, ao invés de verem o Brasil só com um ponto de vista, que era o ponto de vista aristotélico, que todo o intelectual daquele tempo trabalhava, eles viam com o Aristóteles e com o moçárabe. Então, na cabeça de uma pessoa comum, isso pode ajudar um bocado, mas na cabeça de dois gênios, meu cumpade, isso vira (...) (Tom Zé, 2022).

Assim, a importância dada à reflexão de Tom Zé sobre a concepção da Tropicália, na qual foi apontada duas formas de conhecimento ou, conforme diz Tom Zé, formas de pensar e conceber o mundo, parece existir uma relação com a questão da existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira. Esta questão foi abordada no início da pesquisa, quando se observou o caráter de diversidade que pauta a canção tropicalista.

De acordo com Naves (2001), em sua proposta de diversidade, os tropicalistas estabeleceram diálogos com as linguagens verbais, cênicas e visuais. Foram participantes do movimento, além de músicos e grupos populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes, poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e artistas plásticos (Rogério Duarte). Sendo assim, o caráter aglutinador do movimento, ou seja, de absorção de vários e diversos elementos culturais, de diferentes épocas, foi refletido na diversidade sonoro-musical acentuada das canções, diversidade essa pautada no experimentalismo, nos quais gêneros e estilos diferentes convergem e dialogam entre si.

Portanto, entende-se que a canção tropicalista como uma canção plural, que não apresenta uma forma fechada, podendo estar presente em sua conformação estilística, de forma marcante, o nacional em interação com o estrangeiro, o erudito com o popular, o rural com o urbano, o ontem com o hoje e com o amanhã, o que levou Medaglia (2003), músico e maestro participante do movimento, a afirmar:

(...) o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais num projeto cultural de impacto. Inicialmente as pessoas ficaram confusas – inclusive os críticos – diante da parafernália de elementos os mais antagônicos que formavam aquele impulso criador (o arranjo original da música Tropicália com a interpretação de Caetano que deu origem ao movimento, eu escrevi e gravei no mês de setembro de 1967). Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Caetano de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito, indo provocar terremotos, por exemplo, no artístico e no cultural, no político e no social (Medaglia, 2003, p. 182-183).

Naves (2010) também aponta que,

(...) é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando, assim, com a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita (Naves, 2010, p. 97).

Assim, diante da diversidade apresentada pela canção tropicalista, compreende-se que as duas formas de pensar e conceber o mundo por Tom Zé apresentadas correspondem às duas tradições existentes na trama cultural brasileira, onde uma, pautada pela oralidade, carrega um *ethos* antirracista e/ou de resistência, e a outra tradição, hegemônica, é mais bem percebida pela classe média e elites brasileiras. Ou seja, Tom Zé, ao apresentar as duas formas de pensar o mundo – Mocárabe e Aristotélica - estabelece relação com as duas tradições apresentadas.

A partir da análise de algumas canções tropicalistas, trazidas a exemplo neste trabalho, como *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, dada a prioridade à observação de sua estrutura sonora, foi concebido que a proposta dessa canção era a de trazer para sua conformação estilística, elementos musicais que

fizessem menção às duas tradições elencadas. Não só a elas, mas também elementos musicais que mencionassem e fossem representativos da modernidade, de seus processos de modernização, e daquilo que os “enquadradores da memória coletiva” – críticos, pesquisadores, historiadores, sociólogos, musicólogos, produtores, curadores, animadores culturais, entre outros (Fernandes, 2010) - não sabendo denominar, classificam como gênero *brega* (Araújo, 2013). Desse modo a Tropicália, ao trazer para a sua produção musical elementos representativos das duas tradições, da modernidade e de seus processos de modernização, e do que não se consegue classificar, a exemplo, o gênero *brega*, equiparando-os em significância, rompeu com o sentido de hierarquização e elitização dos elementos culturais pelo qual a música popular brasileira e/ou a MPB era regida na época. Afinal, a prática de colocar os diferentes, tidos como antagônicos em uma mesma produção musical, revela um aspecto de rompimento com o que vinha sendo estabelecido. Os “enquadradores da memória coletiva” (Fernandes, 2010) se dividiam, por vezes estabelecendo um culto à tradição reconhecida como aquela de resistência e supervalorizando as canções voltadas para esse aspecto (José Ramos Tinhorão, a exemplo), por vezes enaltecendo a modernidade, os processos de modernização e as canções que a representasse, como a bossa-nova (Augusto de Campos, a exemplo).

Tom Zé, na canção *Dulcinéia popular brasileira*, lançada no álbum homônimo, em 1970, tece essa crítica, tal como os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil a faziam, e demonstra sua percepção sobre a Música Popular Brasileira. Os versos da canção dizem: “chora que ninguém dá bola, compre sob receita médica sua fossa se vitaminada, e chore pela Dulcinéia, Dulcinéia Popular Brasileira, que em cada festival fica mais enferrujada”.

No álbum tropicalista *Grande Liquidação*, lançado em 1968, na faixa cinco do lado B - *Quero sambar meu bem* -, Tom Zé também aponta a existência de um culto à tradição na música popular brasileira, e o critica. A poesia da canção diz:

Quero sambar, meu bem
Quero sambar também
Não quero é vender flores
Nem saudade perfumada
Quero sambar, meu bem
Quero sambar também
Mas eu não quero andar na fossa

Cultivando tradição embalsamada (Tom Zé, 1968).

Essas considerações iniciais de Tom Zé sobre a origem do movimento Tropicália, concebendo sua existência a partir de duas formas de pensar o mundo ou, conforme abordado nesta tese, duas tradições que coexistem no cenário cultural brasileiro, levam à sua biografia, presente em seu site oficial. Mas é preciso calma quando se busca compreender a figura singular de Tom Zé. Na letra da canção *Tô*, quarta faixa do álbum *Estudando o Samba* (1976), Tom Zé, em parceria com Élton Medeiros, adverte:

Tô te explicando
Prá te confundir
Tô te confundindo
Prá te esclarecer
Tô iluminando
Prá poder cegar
Tô ficando cego
Prá poder guiar (Tom Zé, 1976)

5.1 – *Olho fechado prá te ver melhor*¹⁷³: a herança musical de Tom Zé, seu diálogo inicial com o cenário cultural brasileiro e os primeiros contatos com os tropicalistas

O baiano Antônio José Santana Martins, conhecido pelo nome artístico Tom Zé, nasceu em Irará, interior da Bahia, em onze de outubro de 1936. Conforme descreve em sua biografia, disponibilizada em seu site oficial¹⁷⁴, sua herança musical vem de Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, sambas-de-roda e cantores de rádio. Ainda criança teve

¹⁷³ Verso da canção *Tô*, composição de Tom Zé e Élton Medeiros, lançada no álbum *Estudando o Samba* (1976). Buscando compreender a forma pela qual Tom Zé concebe a Tropicália, tendo como suporte sua biografia e início de atuação artística no cenário musical para tal, o verso da canção é trazido de forma lúdica. Decifrar Tom Zé é trabalho árduo, pois, ele mesmo canta que *explica pra confundir e confunde pra esclarecer* (“tô te explicando pra te confundir, eu tô te confundindo pra te esclarecer”).

¹⁷⁴ <https://tomze.com.br>.

contato com a gaita de boca, tendo início, aos dezessete anos, sua formação musical ao violão. As influências musicais de Tom Zé, refletidas em sua obra a partir do primeiro álbum, Grande Liquidação, lançado em 1968, se estendem além das escutas de sua infância, sendo também determinante para sua formação musical, o seu ingresso na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1962. Como aluno de compositores da vanguarda europeia como Hans-Joaquim Koellreutter (1915-2005) e Ernst Widmer (1927-1990), que naquele período exerciam a docência na Escola de Música da UFBA a convite do reitor Edgar Santos¹⁷⁵, Tom Zé foi figura atuante no cenário artístico de Salvador (BA) da década de 1960. Entre suas atividades naquele período podem ser listadas a criação do Grupo de Compositores da Bahia, a função de violoncelista da Orquestra Sinfônica e da Orquestra de Estudantes da Universidade, e a docência das disciplinas Contraponto e Harmonia na Escola de Música da instituição. Cabe ainda apontar que naquele cenário artístico o tropicalista foi diretor de música do CPC (Centro Popular de Cultura), tendo o seu primeiro contato com Caetano Veloso em 1962, contato que foi possibilitado pelo jornalista baiano Orlando Senna (1940 -).

¹⁷⁵ Recomenda-se, para maior compreensão do cenário artístico e intelectual dos anos 1950 e 1960 de Salvador (BA), o documentário A Última Vanguarda, produção de Amadeu Alban, Márcio Yatsuda e Peu Lima. As transformações pelas quais a cidade passou, que marcariam sua história cultural e a do país, foram determinadas principalmente pelas experiências ocorridas na Universidade Federal da Bahia, na gestão do reitor Edgar Santos. Tom Zé, ao ser entrevistado pelo jornalista Pedro Bial no programa Conversa com Bial, em 14/12/2018, diz que o primeiro tropicalista foi o reitor Edgar Santos.



Figura 28: Tom Zé, em foto icônica para a extinta Revista Bravo, cuja reportagem é sobre o álbum *Tropicália Lixo Lógico*. Fonte: Google imagens.

A atenção dada à biografia de Tom Zé vem do fato de que esse cenário artístico do qual Tom Zé participou ativamente foi a semente do movimento Tropicália (Gilberto Gil). Ainda em 1964, período anterior à Tropicália, Tom Zé participou, junto a Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e outros artistas, dos espetáculos *Nós, por exemplo* e *Nova bossa-velha & velha bossa-nova*, ocorridos no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA). Uma importante observação sobre o nome dado aos espetáculos deve ser trazida, pois ela reafirma o olhar dos tropicalistas para a música popular brasileira, tendo como referência a bossa nova. Quando Caetano Veloso sugeriu ao grupo que o primeiro espetáculo fosse denominado “Nós, por exemplo...”, encontrou objeção por parte do produtor Roberto Sant’Ana, e de seu primo, Tom Zé, que concluíram ser ousado demais o grupo ser dado como exemplo de artistas relevantes, sendo que eram à época apenas estudantes que praticavam música nas horas vagas. Em sua obra autobiográfica *Verdade Tropical*, Caetano diz que o “‘por exemplo’ aí, queria dizer que não éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, **mas que tínhamos a certeza de que havia muitos**

outros, toda uma geração a que nós, ‘por exemplo’, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da Bossa Nova” (Caetano Veloso, 2008, grifo meu).

A estreia do primeiro espetáculo de *Nós, por exemplo* ocorreu em 22 de agosto de 1964, sem a presença de Tom Zé nesse primeiro show. Sua importância para o núcleo pré-tropicalista - Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil - era tamanha, que sua ausência foi sentida pelo grupo, levando Gil, ao cantar a canção *Samba da benção*, composição de Vinicius de Moraes e Baden Powell, concluir sua interpretação dizendo a frase “a benção, Tom Zé, irmão ausente e querido”. O sucesso destes espetáculos fez com que os artistas fossem convidados a criar um outro espetáculo – Arena Canta Bahia -, no Teatro de Arena, em São Paulo, em 1965¹⁷⁶.

O jornalista Lucas Fróes, em reportagem para a BBC News Brasil, em três de março de 2019, escreveu que

Quando subiram juntos num palco pela primeira vez, para apresentarem o show “Nós, por exemplo...”, no Teatro Vila Velha, em 1964, o formando em Administração e fiscal da Alfândega Gilberto Gil, o segundanista de Filosofia Caetano Veloso, a secundarista Maria Bethânia, a balconista Gal Costa e o bolsista da Escola de Música Tom Zé estavam atando para sempre o destino de suas carreiras musicais (Fróes, 2019).

Dessa forma, dada a importância e o reconhecimento da figura artística e musical de Tom Zé no cenário citado, cenário que foi a “pia batismal dos artistas baianos” (Gilberto Gil) e o embrião do movimento Tropicália, alguns fatos relevantes que se relacionam de forma direta ao surgimento do movimento e reafirmam algumas questões já levantadas, são trazidos nesta parte do capítulo, desta vez tendo a presença de Tom Zé. Sua presença é requerida, pois a pesquisa tem demonstrado que sua forma de conceber a música popular brasileira e a canção popular, mesmo em um período anterior à Tropicália, apresentava semelhança à forma pela qual os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil as concebiam.

¹⁷⁶ O espetáculo teve sua estreia no dia 10/09/1965.



Figura 29: Cartaz de Emanuel Araújo para os shows do grupo no Teatro Castro Alves, em dezembro de 1964. Fonte: Google Imagens.

Um fato importante do cenário no qual o espetáculo *Nós, por exemplo* era produzido pode ser citado, por ter relação direta com o surgimento da Tropicália. Na contracapa do álbum tropicalista de Caetano Veloso, homônimo Caetano Veloso, lançado em 1968, quatro anos após o show *Nós, por exemplo*, Caetano deixa uma mensagem a Gil, dizendo: “P.S.: Gil, hoje não tem sopa na varanda de Maria”.

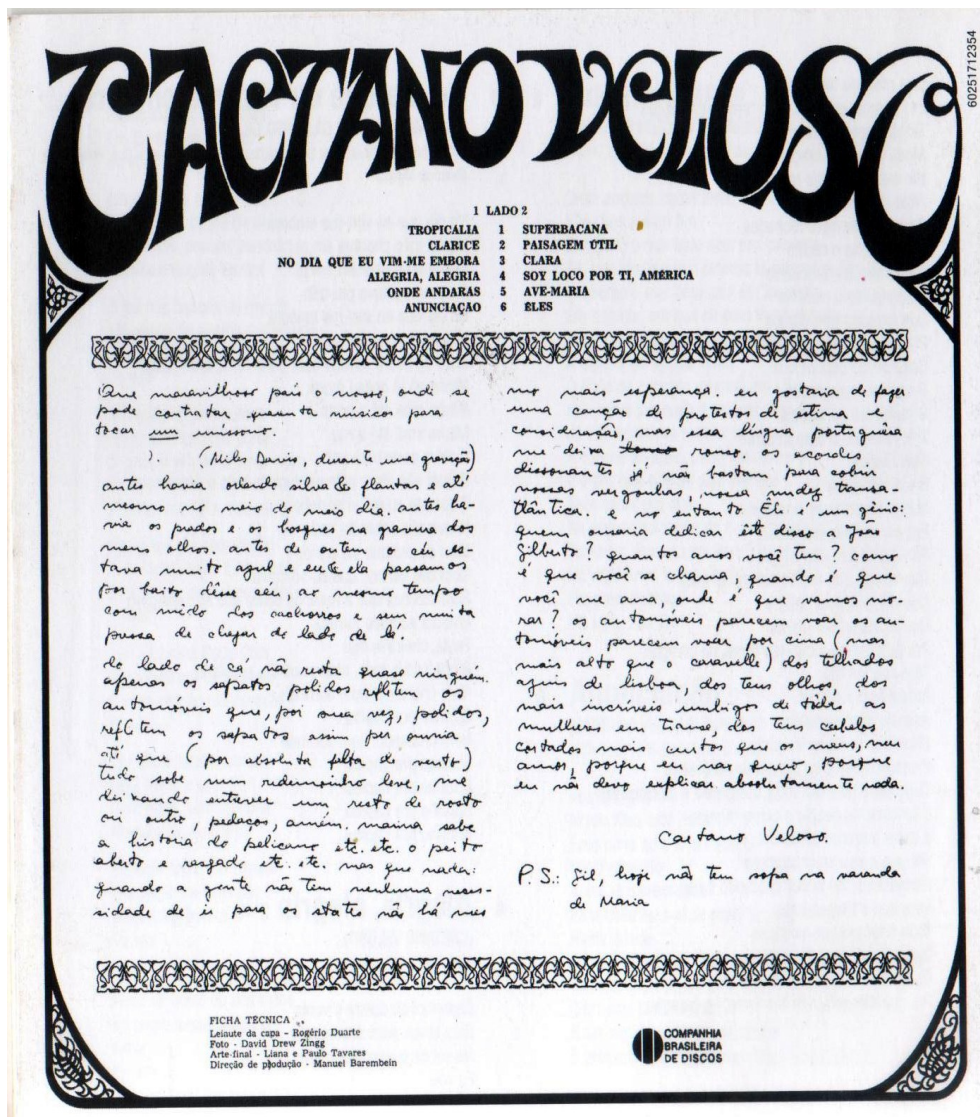


Figura 30: Contracapa do álbum Caetano Veloso, de 1968. Fonte: Google Imagens.

Ao ser lembrado da mensagem pelo jornalista Lucas Fróes, para a reportagem da BBC News Brasil citada, Caetano confirma que as reuniões do grupo ocorriam na casa da atriz Maria Moniz, local em que ocasionalmente se tomava sopa. Ocorre que a sopa tinha mesmo a rotina de ser servida era na casa de dona Canô, mãe de Caetano.

Curiosidade à parte, o que se pretende demonstrar é que a herança musical dos tropicalistas é destacada por Caetano quando narra esses encontros, assim como a presença marcante e significância de Tom Zé, que à época teve suas composições como exemplo e parâmetro para o ato de compor de Caetano Veloso. Em resposta à reportagem citada, da BBC News, Caetano, por e-mail, ao discorrer sobre os encontros, lembrou que Gil cantava uma composição própria, *Serenata de Teleco-teco* (samba), Bethânia cantava Noel (samba), e Gal cantava *Meditação* (bossa nova). A ênfase dada a essas canções, de

gêneros já considerados como influência para os tropicalistas, vem ressaltar o que já foi debatido neste trabalho; que os tropicalistas, em comum acordo com os *enquadradores da memória coletiva* (Borém, 2014), estabeleceram o samba como a espinha dorsal da música popular brasileira e que a bossa nova, na figura de João Gilberto, veio a representar o gênero modernizado, o que pode ser validado, entre outras fontes, pela entrevista concedida por Caetano Veloso à Revista Civilização Brasileira, em 1966.

Quanto à importância de Tom Zé para o grupo tropicalista, Caetano Veloso, ao descrever o seu processo de composição das canções *Clever boy samba* e *Alegria, alegria*, esta última uma canção significativa para o movimento Tropicália, cita como referência a forma de compor de Tom Zé, “meio crônica, meio sátira”. Caetano acrescenta que *Clever boy samba*, canção composta nessa época, serviu de inspiração para *Alegria, alegria*. “O ‘eu’ que anda pela rua da cidade era mais satirizado do que o que anda em *Alegria, alegria*, mas pensei naquele quando retratei este”, diz Caetano (Veloso, 2019 *apud* Fróes, 2019).

Quando se observa o folder do show com o programa de canções a serem cantadas e testemunhos de pessoas presentes no espetáculo, mais uma vez a herança musical dos tropicalistas é confirmada, na qual predominam os gêneros samba e a bossa nova, assim como a importância da figura de Tom Zé para o movimento.

TEATRO DOS NOVOS
apresenta
o 12.º espetáculo comemorativo
da inauguração do
TEATRO VILA VELHA
show de bossa nova
direção
GILBERTO GIL
ROBERTO SANTANA
com a participação de
ALCYVANDO LUZ
ANTONIO JOSÉ
ANTONIO RENATO
CAETANO VELOSO
DJALMA CORREA
GILBERTO GIL
MARIA BETHANIA
MARIA DA GRAÇA
iluminação
Roberto Santana
sonoplastia
Djalma Correa
produção
ROBERTO SANTANA
Salvador, 7 de Setembro de 1964 — às 21 HORAS

2
«NÓS, POR EXEMPLO...» n.º

1
Programa 1
Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZAS
Carlos Lyra-Vinicius
Maria Bethania-DIZ QUE VOU POR AÍ
Zé Keti
Conjunto O AMOR EM PAZ
A. C. Jobim-Vinicius
Antonio Renato-ACARAÇÊ
Antonio José
A. C. Jobim
CORCOVADO
TEMA DO CANDOMBLÉ
Antonio Renato
Conjunto EU NÃO TENHO ONDE MORAR
Dorival Caymmi
Caetano Veloso-DORA
Dorival Caymmi
CLEVER BOY SAMBA
Caetano Veloso
Conjunto SOL NEGRO
Caetano Veloso
Antonio José MARIA do COLÉGIO da BAHIA
Antonio José
MORENINHA
Antonio José

2
Programa 2
Conjunto ÁGUA DE BEBER
A. C. Jobim-Vinicius
Alcyvando Luz-MOÇA-FLOR
Durval Ferreira
A VIDA NÃO MUDOU
Nazareno de Brito
Conjunto BERIMBAU
Baden Powell-Vinicius
Gilberto Gil MARIA TRISTEZA
Gilberto Gil
SAMBA MOLEQUE
Gilberto Gil
Conjunto CONSOLAÇÃO
Baden Powell-Vinicius
Maria da Graça-SIM, FOI VOCÊ
Caetano Veloso
SE É TARDE ME PERDÔA
Carlos Lyra-R. Boscoli
Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZASAS
Carlos Lyra-Vinicius

Figura 31: Programa do show Nós, por exemplo. Fonte: Google imagens.

Nota-se na figura que representa o folder/programa do espetáculo, que o repertório é em sua maioria composto por canções dos gêneros samba e bossa nova.

O poeta Idásio Tavares (1940-2010), citado por Lucas Fróes (2019) na reportagem para a BBC News Brasil, sobre a atuação de Tom Zé naqueles espetáculos e dos outros tropicalistas, diz que “no grupo de jovens que estreou no Vila, todo mundo começou imitando João Gilberto; menos Tom Zé e Maria Bethânia, que se afirmou desde cedo por uma voz pessoal, inconfundível e carregada de emoção” (Tavares, 2009 *apud* Fróes, 2019). Percebe-se que à época dos primeiros espetáculos do grupo tropicalista, Tom Zé apresentava uma forma particular de conceber a música que já era observada e chamava a atenção não apenas dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas de outros ouvintes daquele cenário.

A figura singular e performática de Tom Zé, assim como sua forma de conceber a música e de compor, faz crer que a proposta tropicalista trazida para a canção brasileira, de estabelecer diálogos apresentando um caráter de diversidade, antes mesmo do movimento Tropicália ocorrer no cenário cultural brasileiro, já estava presente em sua obra. Assim, a importância dada a Tom Zé neste capítulo relaciona-se com a peculiaridade de sua produção musical, que em período anterior à Tropicália já chamava a atenção dos tropicalistas fundadores do movimento – Caetano Veloso e Gilberto Gil -, trazendo em sua estética as mesmas peculiaridades estilísticas da canção tropicalista, que viria a não se formatar em gêneros e/ou estilos musicais. A pesquisa tem demonstrado que a canção tropicalista é pautada por um caráter de diversidade, o que levou Naves (2010) a denominar essas características estilísticas de “práticas tropicalistas”. A estrutura sonora dessa canção revela que gêneros e/ou estilos musicais não a definem, estando presentes em uma mesma canção vários gêneros ou estilos musicais, às vezes considerados antagônicos. A escuta e análise da produção musical de Tom Zé aponta que essa prática é persistente em toda sua obra, talvez até por sua forma peculiar de conceber o mundo e absorver conhecimentos. Assim entende Caetano Veloso quando, em texto especial à revista “E”, disponibilizado em reportagem do site Sesc SP, afirma sobre Tom Zé

Sua verve satírica, retratista e musicalmente insinuando, a partir do padrão nordestino, experimentalismo, só poderia me parecer viável num contexto que veio a se desenvolver pelo que Gil e eu imaginamos causar à criação da canção do Brasil: a virada que ganhou o apelido de “tropicalismo. Além de ser do sertão (todos nós éramos do recôncavo, nascemos colados ao litoral), ele estudara nos seminários livres de

música. Assim, sua dicção, sua perspectiva crítica e sua ambição experimentadora teriam de mostrar-se mais concentradas e consequentes. Já em 1968, quando as explosões tropicalistas tinham se dado (com Alegria, Alegria, Domingo no Parque e meu primeiro LP, que continha Tropicália), achei que o panorama da canção popular já seria acolhedor da originalidade do estilo criativo de Tom Zé. Tenho muito orgulho de não ter errado (Veloso, 2021).

Caetano escreve também que Tom Zé tornou-se não apenas o Último Tropicalista, mas talvez o tropicalista mais radical do movimento.

No programa da TV Globo Conversa com Bial, de 14/12/2018, Caetano novamente realça a importância de Tom Zé para o movimento. O tropicalista diz

Quando nós começamos com esse negócio de Tropicalismo, eu fiquei cantando Tom Zé na Bahia: “vamos embora pra São Paulo que agora está bom pra você”. Porque o estilo dele não tinha nada a ver com o nosso jeito bossa nova, que era o anterior a esse momento tropicalista. Mas quando chegou o momento tropicalista, aí achei que era muito apropriado para Tom Zé, que já vivia coisas satíricas e com comentários gerais. Aí ele veio e nesse disco já entrou arrebetando (...). *Parque industrial* talvez seja uma canção mais fortemente histórica que as outras (Caetano Veloso, 2018).

Gilberto Gil também dá a Tom Zé o reconhecimento de ser um tropicalista. Sobre o baiano de Irará e sua forma de compor e produzir música, que concordava com o que os tropicalistas também concebiam como proposta, diz:

Tom Zé trazia uma ambição de certo jogo de formas, de uma intervenção formal – ele vinha estudando música moderna, contemporânea, na universidade, na Bahia – e tinha uma cumplicidade com a compreensão de Caetano que eu só tinha em parte, que eu só tinha porque gostava de Cauby Peixoto e da banda de Pifanos de Caruaru. Ele se afastou do movimento para poder sustentar alguns postulados do próprio movimento, para continuar trabalhando com a dimensão da investigação, a dimensão laboratorial da música moderna herdada do dodecafonismo, do serialismo, do experimentalismo e, ao mesmo tempo, com certos elementos da música brasileira (Gil, 2006, p. 132).

Diante dessas considerações iniciais, tendo Tom Zé como guia; da existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira¹⁷⁷, sendo refletidas pela canção tropicalista, e do gênero samba ser o fio condutor da canção popular brasileira, representando uma tradição hegemônica, o que também é considerado pelos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, traz-se em análise algumas produções musicais de Tom Zé, a saber, canções do álbum Grande Liquidação, lançado em 1968, do Tom Zé, de 1970, do *single*¹⁷⁸ Imprensa Cantada – Vaia de Bêbado não Vale, de 1999 e também do álbum Tropicália Lixo Lógico, lançado em 2012. A importância dada a esses álbuns e *single* tem a ver com a sua proposta conceitual, de representar e descrever o movimento Tropicália, o gênero samba e a bossa nova de João Gilberto; pontos que são relevantes e que serviram ao debate proposto pelos tropicalistas sobre a música popular brasileira e também por apresentarem em sua estrutura sonora a diversidade que caracteriza a canção tropicalista.

No ano de 1966, em entrevista concedida à Revista Civilização Brasileira, ao propor dar continuidade à “linha evolutiva” da música popular brasileira, Caetano afirmou:

João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. **Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez** (Veloso, 1966 apud Campos, 2003, p. 63, grifo meu).

Já em 1999, foi a vez de Tom Zé cantar em seu *single* Imprensa Cantada – Vaia de Bêbado não Vale, que a bossa nova “inventou o Brasil, pariu o Brasil”. Eia aos fatos, ao *single*, à sua análise!!

¹⁷⁷ Uma que carrega um *ethos* antirracista e/ou de resistência, concebido como a unidade musical ou célula rítmica *tresillo*, que persiste nas manifestações culturais de matriz africana, e outra, alicerçada na primeira, instituída como música popular brasileira

¹⁷⁸ Coletânea em formato reduzido que comporta no máximo três canções.

5.2 – *Vaia de bêbado não vale*: a indefinição rítmica na canção *Vaia de bêbado não vale* ou o samba e a bossa nova trocando as pernas no ritmo da canção

Imprensa Cantada - *Vaia de Bêbado não Vale* é um *single* de Tom Zé lançado em outubro de 1999 pela gravadora Trama. De acordo com a reportagem de 20 de outubro de 1999, de Armando Antenore para a sessão Ilustrada da Folha de São Paulo, as três faixas que compõem o álbum tiveram como inspiração o concerto de João Gilberto e Caetano Veloso, realizado na inauguração da casa de espetáculo paulista Credicard Hall, em 29 de setembro de 1999. Por isso o primeiro nome do álbum ser *Imprensa Cantada*, pois Tom Zé, através das canções, busca narrar os fatos ocorridos no espetáculo, exercendo a função de um jornalista que, segundo ele, é “um jornalista que canta” (Tom Zé, 1999).

Presente na plateia, Tom Zé, ao discorrer sobre o show, diz que o espetáculo começou de forma festiva, mas diante das constantes reclamações de João Gilberto sobre a acústica do lugar e de um eco que reverberava no palco, teve seu fim marcado pelo confronto de João Gilberto com o público seletivo escolhido para o evento, que o vaiava. Esse confronto inspirou o título pelo qual o álbum ficou conhecido e a canção guia, que foi uma frase repetida por João Gilberto: “*vaia de bêbado não vale*”. Outras frases do bossanovista atiradas à plateia como “tem que fazer direito, tem que fazer Brasil” e “sou argentino desde pequenininho” são trazidas por Tom Zé para os versos da canção.



Figura 32: Capa do álbum single *Vaia de Bêbado não Vale*, de Tom Zé. Fonte: Google Imagens.

Antes da análise da poesia e da estrutura musical da primeira faixa e homônima do álbum, *Vaia de bêbado não vale*, cabe observar seu encarte, que é denominado *Imprensa Cantada*, pois nele Tom Zé manifesta sua percepção sobre o samba, a bossa nova e a Tropicália, estabelecendo uma relação entre os gêneros e o movimento. Em forma de manifesto, Tom Zé divide o texto em duas partes, que são subdivididas em quatro, sendo elas *Tropicalismo versus bossa nova*, *Edição de 1º de janeiro de 1959*: Editorial (1, 2 e 3). Tem destaque no texto do encarte, a crítica feita pelo tropicalista ao movimento Tropicália que, comparado à bossa nova, “nem constituiu um gênero próprio”. Para Tom Zé, a bossa nova “é mais aprofundada. Quem tem lato sensu para prender a si o nome de movimento artístico é a dita cuja”. O gênero também tem proximidade significativa com o samba pois, “construiu uma melodia característica: estruturou seqüências de acordes, instituiu combinação de dissonâncias numa sintaxe própria, **revolveu o samba em suas entranhas, destruiu e refez a forma erigida por Noel e seus pares**” (Tom Zé, 1999, grifo meu). Ainda mais, segundo Tom Zé, foi a bossa nova

que inaugurou “um arquétipo artístico em sua própria língua e com suas tradições, no caso, o enraizado samba” (Tom Zé, 1999).

Ao discorrer sobre sua primeira impressão sobre a bossa nova e João Gilberto, Tom Zé assim testemunha:

A bossa nova bateu em mim num dia cinzento de agosto do ano passado. Eu estava no CPC da Bahia (...). Bem, eu estava no CPC, o rádio de pilha ligado na ZYPD8, rádio Excelsior da Bahia. De repente, tocou um samba, uma música estranha, absurda e bela. Um abismo. Uma sensação de que o universo parava para uma fotografia. E o rádio cantava “a realidade é que sem ela não há paz, não há beleza, é só tristeza” e alguns diminutivos rutilantes. Frio na espinha. Faltou-me terra aos pés (...). E lá ia aquele cantor-ventríloquo – nome dado a João Gilberto nas reuniões dos produtores da Odeon em 56, sempre que João Araújo, pai de Cazuzá¹⁷⁹, levava alguma fita do então desconhecido (Tom Zé, 1999).

Outras considerações de enaltecimento à bossa-nova e a João Gilberto são feitas no manifesto *Imprensa Cantada*. Importa trazer essas observações de Tom Zé, pois elas confirmam que o tropicalista, tal como Gilberto Gil e Caetano Veloso, concebe a bossa nova a partir do samba e como um samba ressignificado, um gênero que, ao revolver o samba em suas entranhas, “destruiu e refez a forma erigida por Noel e seus pares”.

A brincadeira no título deste tópico relaciona o estado da embriaguez, no qual o indivíduo “troca as pernas”¹⁸⁰, com o “trocar das pernas” ou indefinição rítmica da canção *Vaia de bêbado não vale*, que ora se apresenta na melodia como samba, ora, na batida rítmica como bossa nova, fato comprovado pela escuta de sua estrutura sonora.

Uma primeira análise da canção *Vaia de bêbado não vale*, destinada à estrutura musical, revela que a melodia é conduzida pela figura rítmica do samba, que são quatro colcheias ou pulsações/batidas em cada tempo. A análise da estrutura musical tem relevância por apontar, tanto na definição rítmica da canção, quando na sua melodia, a presença da pulsação rítmica que define o gênero samba.

Os segundos iniciais da canção (três primeiros segundos) são apresentados pelo percussionista Marcos Suzano executando a célula rítmica definidora do gênero samba – quatro semicolcheias, batidas ou pulsações por tempo -, ao que tudo indica, em uma caixa

¹⁷⁹ Tom Zé faz referência ao cantor e compositor Agenor de Miranda Araújo Neto (1958-1990), que ficou conhecido no cenário cultural brasileiro com o nome artístico de Cazuzá.

¹⁸⁰ De acordo com o dicionário brasileiro de língua portuguesa Michaelis, trata-se de uma expressão coloquial, cujo significado é “estar embriagado”.

de fósforo. Assim se percebe pelo timbre ouvido. Tom Zé, ao introduzir a voz, é acompanhado pelo toque de cavaquinho executado por Sérgio Caetano, que responde melodicamente ao cantado, ou seja, em cânone. Os compassos iniciais da canção remetem a uma gravação analógica, como se a canção estivesse sendo tocada em um rádio. Chama a atenção que a construção melódica de *Vaia de bêbado não vale* é determinada pela rítmica do samba, ou seja, a presença do ritmo samba – pulsação definidora do gênero, as quatro colcheias por tempo - na canção é tão significativa, que sua rítmica é trazida e reproduzida pela melodia. Aos 14 segundos da canção ou no nono compasso¹⁸¹, onde se canta “teve que fazer direito”, a canção perde o timbre analógico que estava sendo escutado.

A partir deste compasso, a análise da estrutura sonora da canção revela que o violonista Heraldo do Monte executa em acordes a batida *clássica* da bossa nova, que tem a célula rítmica formada por uma colcheia + semínima + colcheia. O contratempo característico no qual, no início ou *cabeça* do compasso, a metade de um tempo é somada a um tempo inteiro e à outra metade, é intrínseca à pulsação rítmica da canção, caracterizando a bossa nova, sendo introduzido o samba, dessa vez executado por um pandeiro em contraponto, pela pulsação rítmica de quatro colcheias ou batidas por tempo. É importante destacar que a escuta do pandeiro revela a pulsação rítmica de samba, que é definida não apenas pela divisão do tempo, mas também pela acentuação deste. A exemplo, em cada tempo escuta-se a primeira e última batida sendo acentuadas. A consideração levantada neste trabalho, de que a bossa nova é um samba ressignificado, e que assim entenderam os tropicalistas, é fundamentada pela análise da estrutura sonora, ainda mais quando, conjugada a esta, é apresentada a poesia da canção. Abaixo exemplificada, segue a letra de *Vaia de bêbado não vale*.

Primeira edição

No dia que a bossa nova inventou o Brasil

No dia que a bossa nova pariu o Brasil

¹⁸¹ Considerando a escrita musical ocidental, a canção é estruturada em compassos 2/4. Uma melhor forma de compreender a divisão dessa canção é escutá-la dividindo-a em células de dois tempos. Na escrita ocidental, o denominador “quatro” representa uma figura de tempo denominada semínima, que vale um tempo ou uma batida, e o numerador “dois” representa que duas semínimas ou dois tempos compõem cada compasso.

Teve que fazer direito
Teve que fazer Brasil

Criando a bossa nova em 58
O Brasil foi protagonista
De coisa que jamais aconteceu
Pra toda a humanidade
Seja na moderna história
Seja na história da antiguidade
E por isso, meu nego,

Vaia de bebo não vale
De bebo vaia não vale
bis

Segunda edição
No dia que a bossa nova inventou o Brasil
No dia que a bossa nova pariu o Brasil

Teve que fazer direito
Teve que fazer Brasil
bis

Quando aquele ano começou, nas Águas de Março de 58,
O Brasil só exportava matéria-prima
Essa tisana
Isto é o grau mais baixo da capacidade humana
E o mundo dizia

Que povinho retardado
Que povo mais atrasado
bis

Terceira edição
No dia em que a bossa nova inventou o Brasil
No dia em que a bossa nova pariu o Brasil

Teve que fazer direito
Teve que fazer Brasil
bis

A surpresa foi que no fim daquele mesmo ano
Para toda a parte

O Brasil d'O Pato
Com a bossa nova, exportava arte
O grau mais alto da capacidade humana
E a Europa, assombrada:

"Que povinho audacioso"
"Que povo civilizado"

Pato ziguepato ziguepato Pato
Pato ziguepato ziguepato Pato

Tratou com desacato o nosso amado Pato
desacato nosso Pato

Viva a vaia, seu Augusto
Viva a vaia, seu João
Viva a vaia, viva a vaia
Viva a vaia com Diós, amor
Porque me soy argentino
Argentino, gentino, gentino (*Vaia de bêbado não vale*, Tom Zé).

A canção está na tonalidade ou campo harmônico de Ré menor, no qual tal se confirma pela presença na melodia inicial das notas ré, lá e si bemol. Interessa nesta primeira análise descrever os aspectos rítmicos e estilísticos da melodia da canção, podendo ser trazida toda a sua melodia, com uma análise mais detalhadas dos intervalos e construções melódicas, em um momento posterior.

Ao citar o campo harmônico da canção, que sofre uma variação do primeiro acorde¹⁸² para o segundo, elevando o tom para ré sustenido maior, cabe descrever, com a forma prática pela qual os músicos populares concebem, o que é o campo harmônico ou tonalidade. Certa vez ouvi de um músico popular¹⁸³, que o campo harmônico representa um quintal, no qual são permitidas apenas algumas notas e acidentes, estes últimos sendo as alterações das notas “pra cima” ou “pra baixo”. Essas notas comporiam os acordes ou agrupamentos, que realizariam o acompanhamento do cantor ou a “batida”. Assim, na canção *Vaia de bêbado não vale*, as notas do campo harmônico são ré, mi, fá, sol, lá, si bemol (baixou a nota) e dó, e do acorde inicial, ré, fá e lá, sem alterações, ou seja, naturais.

A faixa instrumental, segunda do álbum, que leva o mesmo nome da primeira faixa, com a melodia sendo conduzida pelo cavaquinho, faz lembrar o choro, que de acordo com Fernandes (2010), é o samba sem letra. As acentuações e dinâmicas deixam entrever a forma chorosa de tocar. O executante brinca às vezes em pizzicato¹⁸⁴,

¹⁸² Agrupamento de notas feito em um instrumento musical harmônico. Na referida canção é realizado pelo violão.

¹⁸³ Saxofonista Evanildo Alves, que teve participação ativa na banda de baile Marcantes, fundada na cidade de Taquaral de Goiás (GO).

¹⁸⁴ Ato de “beliscar” as cordas, pinçando-as.

apogiaturas¹⁸⁵ e glissandos¹⁸⁶, buscando não fugir à melodia, mas trazendo a ela o sentido de improviso. Nos compassos finais o improviso é aberto. Assim, esta faixa deixa evidente que a fronteira entre o choro, samba e bossa nova é tênue, confirmando com Fernandes (2010), que o choro é o samba sem letra, e com Sandroni (2012), que o *tresillo* persiste em práticas musicais brasileiras

A terceira e última faixa do álbum traz em toda a canção a sonoridade analógica presente no início da primeira faixa, *Vaia de bêbado não vale*. Dessa vez intitulada *No dia em que a bossa nova pariu o Brasil*, Tom Zé constrói a letra da canção a partir de citações e intertextualidade.

Na reportagem Tom Zé lança Single com defesa a João Gilberto, do jornal Diário do Grande ABC, de 10 de dezembro de 1999, alguns pontos relevantes sobre essa canção podem ser trazidos. Trata-se de uma composição de 1992, de Tom Zé em parceria com Vicente Barreto. De acordo com a reportagem, a canção *No dia em que a bossa nova pariu o Brasil*, como faixa final do *single*, serviu para estabelecer a convicção dos autores, de enaltecimento à bossa nova como gênero brasileiro. Alguns versos como “no dia em que a bossa nova pariu o Brasil, nesse dia o nosso céu de anil não ficou mais anil, nem mesmo o presidente encontrou motivo para um ponto facultativo”, podem ser interpretados como “não entenderam a importância (...). Não se percebeu que o Brasil estava sendo parido” (Diário do ABC, 1999).

Fato é que a canção foi apresentada por Tom Zé ao produtor David Byrne e quase foi faixa do álbum *The Hips of Tradition*, de Byrne. Ambos os artistas concluíram que o tema da canção era específico, dedicado a um gênero musical brasileiro, o que talvez não fosse bem compreendido no mercado fonográfico internacional.

Ao utilizar a expressão “céu de anil”, já citada, provavelmente o artista também esteja criticando o nacionalismo e fazendo referência aos movimentos de direita. Os versos “nem mesmo o presidente encontrou motivo para um ponto facultativo”, e da “Passeata de Deus com o Brasil pra Frente”, ao fazerem menção à questão política da época, parecem confirmar o argumento apresentado aqui. O último verso citado deixa entrever que Tom Zé esteja fazendo referência à Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que foi uma série de manifestações ocorridas em 1964, já contextualizadas no capítulo três desta Tese. Tendo à frente grupos de direita e conservadores, que conclamavam a sociedade a defender a Pátria, família, democracia, constituição e

¹⁸⁵ Ato de “enfeitar” uma nota ou ornamentá-la, com aproveitamento da nota acima ou abaixo da escala.

¹⁸⁶ Deslizar de uma nota à outra, em microintervalos.

religião, a primeira manifestação ocorreu na cidade de São Paulo, em 19 de março de 1964. Estando a Tropicália inserida em um mesmo cenário e período histórico, convém destacar que as primeiras manifestações, concentradas em São Paulo, tinham tom reivindicatório, como forma de pedido para que os militares “salvassem” o país da ameaça comunista. Após o golpe civil-militar, as manifestações continuaram, dessa vez em tom de comemoração e celebração pela intervenção vitoriosa e pela “salvação” do país.

Essas observações sobre o cenário político da época, lembradas por Tom Zé em forma de citação na poesia da canção, permitem fazer neste tópico, de forma breve, algumas considerações que estabelecem relação com o caráter de diversidade apresentado pela canção tropicalista. A propósito, a Tropicália foi um movimento amplo que, tendo à frente a canção popular, estabeleceu diálogo com outras linguagens artísticas, como as verbais, cênicas e visuais (Naves, 2001). Isso se deve, em parte, à predisposição de seus precursores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, em pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras, e ao cenário político e cultural da época, de ditadura civil-militar, que provocava ebulições culturais e incitava debates. Gilberto Gil, ao participar do programa da TV Globo *Conversa com Bial*, em 2018, confirma que a Tropicália “circunscreve toda essa pauta de várias questões a serem levantadas naquele momento, em relação à sociedade, em relação aos costumes, em relação à tradição, em relação ao futuro” (Gil, 2018).

Dessa forma, passados mais de meio século anos após o manifesto tropicalista, Tom Zé aproveitou o ensejo de um show, onde no palco se apresentavam um tropicalista (Caetano Veloso) e um bossa novista (João Gilberto), reconhecidos como protagonistas principais dos movimentos aos quais representavam, para produzir uma obra significativa que, além de narrar o encontro e o espetáculo, foi determinante para descrever sua compreensão sobre a Tropicália, os gêneros samba e a bossa nova, e as tradições na música popular brasileira.

A propósito, na canção *Vaia de bêbado não vale*, o “trocar as pernas” dos gêneros, sendo a melodia escrita com a divisão rítmica do samba, e o estilo musical da canção ser caracterizado como bossa nova, apontam que Tom Zé continua afinando sua canção com a proposta de diversidade da canção tropicalista.

5.3 - *Tropicalea Jacta Est*: a urgência tropicalista revelando a diversidade em quatro álbuns de Tom Zé

Diante da diversidade da proposta tropicalista, evidenciada por suas canções, nas quais as tradições citadas coexistem com aspectos representativos dos processos de modernização e com o que não é legitimado pelos enquadramentos da memória coletiva, a saber, o gênero brega, é preciso retornar aos anos finais da década de 1960, período no qual o movimento Tropicália ocorreu, e de lá trazer em análise o álbum *Grande Liquidação*, de Tom Zé.

Tendo ainda em escuta neste tópico os álbuns *Tom Zé*, de 1970, e *Tropicália Lixo Lógico*, de 2012, o objetivo da análise das obras, tanto da poesia quanto da estrutura sonora das canções, é apontar questões que cercam a Tropicália, não perdendo de vista a principal, que é investigar o caráter de diversidade, de diálogos entre os diferentes, que pauta a canção tropicalista.

Em busca da investigação desse caráter de diversidade, a pesquisa orientou-se, em um primeiro momento, à historicidade da trama cultural brasileira que se revelou um terreno fértil e trouxe em evidência a existência das duas tradições elencadas no capítulo. Ao considerar que o movimento Tropicália é uma manifestação cultural genuinamente brasileira, foi possível, a partir da observação da trama cultural, conceber que a pluralidade de gêneros e estilos musicais encontrada na estrutura sonora das canções da Tropicália, assim como em sua poesia, que também faz referência a gêneros e estilos musicais, refletia a diversidade de práticas musicais existentes na trama cultural brasileira, advinda dos (des) encontros nada pacíficos entre povos originários, africanos escravizados e europeus, o que, por sua vez, não deixa de estabelecer relação com os processos históricos de colonização e escravização.

Portanto, a análise dos álbuns de Tom Zé citados partirá dessa questão principal, buscando revelar, pela estrutura sonora e letras das canções, o que é determinante e caracteriza a sua diversidade.

O álbum *Grande Liquidação* foi lançado no mercado fonográfico em 1968, pela gravadora recifense Rozenblit. Teve como produtor o empresário João Alfredo Rangel de Araújo (1935 – 2013)¹⁸⁷. Cabe destacar, de forma breve, o papel de produtor musical de

¹⁸⁷ Pai do cantor Agenor de Miranda Araújo Neto (1958-1990), conhecido pelo nome artístico Cazuza.

João Araújo, pela importância do empresário para a indústria fonográfica brasileira em seus mais de cinquenta anos de carreira. Cantores e compositores como Djavan, Caetano Veloso, Gal Costa, Elis Regina, Lulu Santos, Ney Matogrosso, Vinicius de Moraes, entre outros, foram impulsionados na carreira por João Araújo. Em entrevista concedida à Revista IstoÉ, em 07/11/2007, na edição n. 1984, alguns fatos curiosos do cenário da música popular brasileira são narrados por João Araújo, como o seu incentivo a Vinicius de Moraes e Tom Jobim, para serem cantores de bossa nova, o lançamento do primeiro disco de Caetano e Gal Costa, o álbum Domingo, analisado no segundo capítulo desta tese, e a presença do poeta Manuel Bandeira no apartamento de Nara Leão, quando os bossa novistas ali se reuniam, prenunciando o surgimento do movimento musical. Araújo diz que o poeta foi “a primeira pessoa que sacou a bossa nova” (Araújo, 1984).

Como músico popular, cabe ressaltar a importância significativa de um produtor musical na concepção de um álbum. Sua compreensão acerca do artista a ser gravado é determinante, pois é a partir dela que o produtor faz o convite e escolhe os músicos e técnicos que vão participar da gravação. Interessa ao produtor saber se os convidados têm a bagagem musical e/ou conhecimento que consiga atender o artista, compreendendo-o em sua interpretação, assim como agregando à mesma o que lhe falta.

Para compor a produção do álbum Grande Liquidação, foram requisitados os arranjadores e maestros Damiano Cozella e Sandino Hohagen. Tiveram também participações nas gravações os músicos dos grupos Os Versáteis e Os Brasões, estando presente à mesa de gravação o técnico Rogério Gauss, o mesmo que fez o registro da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, citado na introdução da referida canção, no discurso improvisado feito pelo baterista Dirceu¹⁸⁸.

¹⁸⁸ “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei (...), e o Gauss da época gravou” (Dirceu, 1968).



Figura 33: Capa do álbum Grande Liquidação, de Tom Zé, lançado em 1968. Fonte: Google Imagens

No encarte do álbum, algumas frases de um texto concebido por Tom Zé sobressaem, por reafirmarem que, tal como Caetano Veloso e Gil pensavam o Brasil por meio da arte e cultura brasileiras, também assim procedia o tropicalista Tom Zé. Parte do texto é trazida abaixo, por retratar a preocupação dos tropicalistas, desta vez a partir de Tom Zé, com as questões da tradição na música popular brasileira e com a situação do Brasil, um país colonizado, se inserindo nos processos de modernização, fato refletido pela canção tropicalista através de sua poesia e estrutura sonora. O texto de Tom Zé diz:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade.

O sorriso dever ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições.

Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se

confundi com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz.

Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria.

Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras coisas também).

(...)

Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlizados, sambatizados e missificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar.

“-Você é compositor de música “jovem” ou de música “brasileira”?”

A alternativa é falsa para quem não aceita a juventude contraposta à brasilidade. (Não interessa a conotação que emprestam à primeira palavra).

Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com boas maneiras e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras.

Pois é que quando eu abri os olhos e vi, tive muito medo: pensei que todos iriam corar de vergonha, numa danação dilacerante.

E assistindo a tudo da sacada dos palacetes, o espelho mentiroso de mil olhos de múmias embalsamadas, que procurava retratar-me como um delinquente

Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem.

Providenciem escudos, bandeiras, tranquilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais (Tom Zé, 1968, grifo meu).

A crítica à tradição oficial ou elite da música popular brasileira, fica evidente em algumas frases destacadas em negrito. O álbum, lançado em formato de vinil na época¹⁸⁹, apresenta doze faixas, sendo as faixas *São São Paulo*, *Curso intensivo de boas maneiras*, *Glória*, *Namorinho no portão*, *Catecismo*, *creme dental e eu*, *Camelô*, do lado A, e *Não buzine que eu estou paquerando*, *Profissão de ladrão*, *Sem entrada e sem mais nada*, *Parque industrial*, *Quero sambar meu bem* e *Sabor de burrice*, do lado B.

¹⁸⁹ Único formato de mídia disponível na década de 1960 para lançamento de músicas. A fita k7 foi introduzida no mercado brasileiro apenas em 1979, pela gravadora Sony. Para maior compreensão, recomenda-se a reportagem *Fita K7 é o Novo Vinil*, de Anna Virginia Balloussier, para a Folha de São Paulo.

Em 2018, ao celebrar cinquenta anos do lançamento do álbum, Tom Zé realizou dois shows comemorativos na cidade de São Paulo, sendo que aproveitou a ocasião para relançar o álbum em formato vinil. Dentre as inspirações para a temática das canções, cita a cidade de São Paulo, que foi o título da primeira faixa, e o filme São São Paulo S.A, de 1965, do cineasta Luiz Sérgio Person (1936-1976). Tom Zé lembra, em entrevista concedida ao jornalista Leandro Vieira para o jornal Folha de São Paulo, em 11/12/2028, que “o disco todo foi feito com o que eu via na rua. Tentei refletir como era o cotidiano de São Paulo no fim dos anos 1960” (Tom Zé, 2018). Pela significância da canção, tanto na concepção do álbum quanto por evidenciar o caráter de diversidade das canções tropicalistas, cabe trazer em análise *São São Paulo*. Segue a letra da canção:

São São Paulo

(Tom Zé)

São São Paulo quanta dor

São, São Paulo meu amor

São oito milhões de habitantes

De todo canto em ação

Que se agridem cortesmente

Morrendo a todo vapor

E amando com todo ódio

Se odeiam com todo amor

São oito milhões de habitantes

Aglomerada solidão

Por mil chaminés e carros

Caseados a prestação

Porém com todo defeito

Te carrego no meu peito

São São Paulo quanta dor

São São Paulo meu amor

Salvai-nos por caridade

Pecadoras invadiram

Todo o centro da cidade

Armadas de ruge e batom

Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor
A família protegida
Um palavrão reprimido
Um pregador que condena
Uma bomba por quinzena
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor
Santo Antônio foi demitido
E os ministros de cupido
Armados da eletrônica
Casam pela tevê
Crescem flores de concreto
Céu aberto ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
Aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor

Assim, em *São São Paulo*, retratando o cotidiano da cidade, o cantor traz em primeiro plano na poesia, de forma irônica, o cotidiano paulistano moderno-burguês. Quanto à instrumentação, nos compassos iniciais um pandeiro “meia lua” marca o compasso utilizando apenas as platinelas metálicas da borda, o que, na forma de tocar e timbre, remete à maraca, um tipo de instrumento de percussão indígena. Uma gaita de boca é agregada à percussão nos compassos iniciais, executando a melodia da canção. É importante destacar que a gaita de boca é um instrumento com sonoridade próxima ao

acordeom e à rabeca, instrumentos que remetem ao sertão, local de origem de Tom Zé. Uma característica da canção tropicalista, segundo Naves (2010), é a alegoria, na qual os instrumentos musicais fazem menção a gêneros, locais, situações. Quando se escuta os compassos seguintes, nos quais o ritmo da canção é determinado enquanto se canta o refrão, tal se comprova, pois, Tom Zé traz o gênero *country* para a canção. Ocorre que esse estilo musical é caracterizado por ser em compasso 2/4 e não em 4/4, que é o compasso no qual a canção *São São Paulo* está estruturada. A diversidade e o caráter de liberdade musical, refletidos no arranjo da canção, se mostram ainda no refrão, quando um órgão com o timbre de órgão de tubos, instrumento comumente utilizado para acompanhamento em igrejas, é acrescentado às vozes. O uníssono das vozes junto ao órgão é imagético a um canto de congregação, que se confunde entre um cântico católico ou protestante.

Ao iniciar a estrofe, cantando o seu primeiro verso, “são oito milhões de habitantes”, o ritmo da canção, anteriormente definido como um *country*, toma a forma de samba, ainda que a marcação do compasso continue remetendo ao gênero *country*. Tal é percebido pela pulsação do chimbal¹⁹⁰ e da caixa ou tarol¹⁹¹. O órgão também realça a rítmica do samba, alternando em síncopes a marcação.

Quando é cantado pela segunda vez o refrão, a presença do *country* é retomada, dessa vez sendo encaminhada pelos arranjos vocais e de metais para a sonoridade do rock concebido pelos Beatles. Como Gilberto Gil afirma, a sonoridade dos Beatles era requerida para os arranjos das canções tropicalistas, sendo até solicitada aos maestros quando iam arregimentar as canções. Em 1967, ano anterior ao disco manifesto tropicalista *Tropicália ou Panis et Circencis*, o grupo inglês lançou o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, que é considerado pelos aficionados do grupo, tanto músicos como leigos, como a sua obra prima. Nesse disco, o produtor George Martin explorou as possibilidades sonoras do grupo, sendo destacado em sua escuta, a forma criativa de conceber os arranjos de metais e vocais¹⁹². O refrão de *São São Paulo*, em sua repetição, reproduz essa sonoridade. Os versos seguintes também trazem essa sonoridade do rock

¹⁹⁰ Pratos agregados, situados à esquerda da bateria em sua conformação natural. Tocados com baquetas, têm o recurso, através de um pedal, de serem abertos e fechados enquanto são percutidos.

¹⁹¹ Instrumento situado ao lado do chimbal, com timbre médio, geralmente fazendo a marcação do tempo acentuado do compasso.

¹⁹² Os arranjos de metais são próximos aos arranjos de bandas marciais, nos quais se nota uma marcação mais apurada remetendo à marcha, ao marcial e um som mais cheio, “de rua”. Já nos arranjos de vozes sobressai o uso de terças e/ou quintas oitavas, a terceira e/ou quinta nota a partir da nota da voz principal, só que em uma escala superior.

inglês dos Beatles. A dinâmica da canção, alternada entre forte e fraca, no refrão e na estrofe, também valida o intuito de trazer o êxtase do gênero rock para a canção.

A canção é concluída com a repetição do refrão. Um detalhe na análise chama a atenção. Um instrumento de percussão, que possivelmente seja um bongô é agregado ao refrão, realçando ainda mais a rítmica do gênero samba. Ao ser encaminhada ao final, a canção traz a sonoridade de sinos sendo tocados, o que novamente reafirma a intenção do arranjo em destacar a tradição, sendo essa sonoridade imagética à liturgia e/ou ritual de uma igreja de tradição católica.

Considerando que a ideia da canção tenha sido concebida a partir das experiências de Tom Zé na cidade de São Paulo, quando aceitou o convite de Caetano Veloso para integrar o movimento tropicalista, e que a diversidade evidenciada pela poesia e em sua estrutura sonora tenha a intenção de explicitar a diversidade da cidade paulista, não se pode negar que a sensibilidade de Tom Zé em retratar o cotidiano da cidade tem a ver com a sua sensibilidade em fazer música. Sendo entrevistado pelo jornal Folha de São Paulo, na reportagem citada, de 11/12/2018, Tom Zé lembrou que as notícias veiculadas pela imprensa serviam-lhe também de inspiração. Ao retratar a poesia da canção, lembra que “certo dia, andando por São Paulo, me deparei com uma manchete de jornal que dizia que as prostitutas estavam invadindo o centro. Era um dia cinza, eu estava tremendo de frio, mas quando vi isso passei a tremer de emoção” (Tom Zé, 2018).

Diante da narrativa de Tom Zé, indaga-se se a cidade de São Paulo condicionou o caráter de liberdade, de experimentalismo, de estabelecer diálogos entre os diferentes, ou se a identificação do tropicalista com a cidade veio dessa sua singularidade, de estar desde sempre aberto à pluralidade. Fato é que a proximidade e identidade com a cidade foi tamanha que Tom Zé ali fixou residência, enquanto os outros tropicalistas, Caetano Veloso e Gil, migraram para a cidade do Rio de Janeiro.

Por compor também o álbum manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, e ser referida por Caetano Veloso como a canção mais significativa do álbum e que melhor representa a proposta tropicalista no manifesto, *Parque Industrial* merece maior atenção na análise. É a quarta faixa do lado B do álbum. A diversidade da canção é revelada tanto na poesia quanto na instrumentação e arranjos, em uma multiplicidade de referências. A letra deve ser trazida em paralelo à análise da instrumentação e arranjos, pois os elementos estilísticos que caracterizam a canção tropicalista tornam-se mais evidentes. Como afirma Naves (2010), “a estética tropicalista recorre a muitos elementos visuais e performáticos e a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche, sobretudo através dos

arranjos” (Naves, 2010, p. 96). Segue a letra da canção, tal como é apresentada no encarte do álbum, que em seus versos iniciais, com o refrão cantado, através dos arranjos, faz uso da sonoridade dos instrumentos atuando como alegorias:

Parque Industrial

(Tom Zé)

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.
Tem garotas-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeantar
E usar,
É somente requeantar
E usar
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil, Brazil.
Retocai o céu de anil, etc.
A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme)
Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.

Nos compassos iniciais da canção, o arranjo busca representar pela instrumentação, uma memória afetiva que remete à infância. A melodia reproduzida por um instrumento com timbre próximo a um realejo, caixinha de música ou piano bells, provavelmente um sintetizador, é acompanhada pela marcação de acordes em um órgão. A forma de execução do órgão no acompanhamento é similar à que se faz no violão, em acordes percutidos, em ritmo de bolero. Nisso já se evidencia o elemento performático tropicalista, pois um instrumento não comumente utilizado no gênero faz menção a um outro gênero ou estilo musical. O timbre do sintetizador também, de forma performática, atua como alegoria, fazendo menção ao passado.

Ainda na introdução, Tom Zé acrescenta um trompete, executando uma melodia marcial, de hino de bandas militares, ao que a bateria, contrabaixo e guitarras são agregados. Um som de clarinete, utilizando de glissando, faz escala descendente, remetendo ao riso¹⁹³. Em seguida, os instrumentos improvisam um *happening*¹⁹⁴. Nota-se que apenas no trecho da introdução, os elementos estilísticos que caracterizam a canção tropicalista como deboche, ironia, alegoria, diálogo entre os diferentes ou antagônicos são notados. Quando o trompete executa o hino, faz menção ao nacionalismo, atuando como alegoria. A crítica e o deboche são estendidos ao nacionalismo pela sonoridade do clarinete, imitando o riso e a gargalhada. Sabe-se que o cenário musical da Tropicália era marcado por posicionamentos nacionalistas, o que pode ser comprovado pela Marcha Contra a Guitarra Elétrica ou Passeata da MPB, ocorrida em 1967. Os tropicalistas, em sua proposta de diversidade, não deixaram de dialogar com elementos externos, assumindo uma atitude de incorporação da música como consumo, tal como o rock. Assim, ao recorrerem ao *brega* Vicente Celestino, que não era bem recebido pela MPB na época, não apenas estavam exercendo o elemento estilístico da paródia, mas também

¹⁹³ Também denominado portamento, é prática comum dos clarinetistas populares a utilização desse recurso. Pressiona-se a palheta junto à boquilha, soltando-a e apertando-a. O som produzido, que altera a afinação, é similar à gargalhada, ao riso. Não à toa os músicos populares denominam o som do clarinete de “morno”, ou “aquecido”, diante dessa possibilidade de imitação da emoção humana.

¹⁹⁴ Muito utilizado pelo compositor de vanguarda John Cage (1912-1992), pode ser compreendido como música aleatória ou improviso com participação aberta, sem formatações.

considerando o consumo de música. Sobre o entendimento da música como consumo, ao discorrer sobre a proposta da canção tropicalista, reconhecendo-a como um produto, Caetano, em sua autobiografia *Verdade Tropical* (2008), discorre sobre sua admiração em relação ao artista plástico Andy Warhol (1928-1987), e diz que tinha o prazer de se deslocar às gôndolas dos supermercados para contemplar o colorido dos produtos.

Tom Zé, introduz a voz cantando o último verso citado, que prepara para o refrão. A banda de rock, na qual à guitarra, baixo e bateria é acrescentado o órgão, passa a dar a tônica nos versos seguintes. Um elemento estilístico bastante utilizado pelos tropicalistas é a ironia e o deboche. No refrão, as repetidas vezes em que se canta “made, made, made in Brazil”, o clarinete atua da mesma forma anterior, fazendo menção ao riso e à gargalhada.

Tom Zé, utilizando do recurso da intertextualidade¹⁹⁵, outro elemento característico da canção tropicalista, e ciente das Marchas da Família de 1964, traz como versos “despertai com orações, o avanço industrial vem trazendo nossa redenção”. Chama a atenção que o timbre do órgão utilizado na canção é o de órgão de tubos. Ao se cantar o verso “despertai com orações”, o trompete novamente é utilizado, dessa vez com a chamada característica de formação de pelotão, com o ataque de duas notas, em semicolcheias (duas batidas na primeira metade do tempo), prolongando a nota seguinte, na segunda metade do tempo. Escuta-se novamente vários elementos estilísticos característicos da canção tropicalista.

Ao introduzir os versos descrevendo as “garotas-propaganda, aeromoças e ternura no cartaz”, o que representa o Brasil oficial, agora se inserindo nos processos de modernização, Tom Zé faz um *rallentando*¹⁹⁶, preparando o trecho musical para o clima festivo, de país do carnaval, que vai ser em marchinha. O baterista dá prioridade à marcação do tempo na caixa ou tarol, que é característico desse gênero.

Nos versos, “Pois temos o sorriso engarrafado, já vem pronto e tabelado”, novamente o clarinete é utilizado, dessa vez recorrendo a um outro recurso – trinado – e não ao anterior, o portamento. A sensibilidade é notada, pois a poesia já comunica o riso, não havendo necessidade da utilização da alegoria.

¹⁹⁵ Recurso linguístico no qual dois ou mais textos estabelecem diálogos, fazendo referência um ao outro.

¹⁹⁶ Termo utilizado na música de tradição europeia, que indica diminuição gradual do tempo.

A escuta do refrão não deixa de apontar para a sonoridade de rock dos Beatles, no qual os vocais são executados em terças oitavadas e a guitarra tocada de forma estacada, e não em *riff* ou *ostinato*¹⁹⁷, o que é comum no rock.

Ao retornar ao primeiro verso, Tom Zé utiliza uma forma “descompromissada”, mais espontânea de cantar, o que é mais notado no verso “bandeirola em toda nação”. Percebe-se em sua performance a ironia, sendo nesta parte acrescentado um vocalize – “hô-hô” - no compasso final do trecho, que reaja ainda mais a performance, que remete à ironia, ao deboche.

Na segunda estrofe, que se inicia com o verso “a revista moralista”, o estilo musical marcha é retomado, fazendo novamente menção a um bloco carnavalesco. Os arranjos se repetem, preparando o fim apoteótico, ascendente, no qual tem destaque os vocais, com a última nota na tônica (primeira nota do campo harmônico, que dá nome à tonalidade) oitavada, e o clarinete, que recorre ao agudo, utilizando novamente o portamento como recurso. A canção é finalizada em um clima de celebração, tendo alternância da dinâmica, da intensidade fraca à forte, o que realça o pretendido pelo arranjo.

As duas canções analisadas do disco Grande Liquidação comprovam que Tom Zé utilizava os mesmos elementos estilísticos de outras canções tropicalistas, como *Domingo no parque*, *Alegria, alegria*, *Tropicália*, entre outras. Ao descrever o cotidiano, com recortes de situações e tempos, Tom Zé narra os Brasis, as tradições, os diálogos dessas tradições com o estrangeiro. O tropicalista, utilizando da ironia diz que o que descreve é “made, made, made in Brazil”. A narrativa dessa canção a partir do cotidiano confirma o “aqui e agora”, o caráter de urgência da canção tropicalista, conforme descreve Tom Zé, podendo ser trazida em comparação estilística, que apresenta semelhança na poesia e na estrutura sonora, a canção *Geleia geral*, composição de Gilberto Gil e Torquato Neto.

A escuta das outras canções do álbum denota que a proposta é a mesma, de diversidade, pautada pelo experimentalismo musical, com recorrência sempre de algum elemento que caracterize a canção tropicalista. De forma breve as canções restantes serão comentadas, sendo observadas a partir de algum elemento estilístico característico da canção tropicalista.

¹⁹⁷ O primeiro se refere à música popular e o segundo à de tradição europeia. É uma frase musical que se repete na música, caracterizando-a. No gênero rock podem ser citados como *riffs* conhecidos os executados nas canções *Smoke on the water* (Deep Purple), *Come as you are* (Nirvana), *Cocaine* (Eric Clapton), *Money* (Pink Floyd), *Livin' on a prayer* (Bon Jovi), entre outros.

A canção *Curso intensivo de boas maneiras*, em sua poesia, tece uma crítica à burguesia, à tradicional família brasileira, que busca se alocar socialmente apresentando boas maneiras. Expressões na língua inglesa – *good bye* – são utilizadas. Instrumentos da música de tradição europeia, como fagote, gaita escocesa, e até o saxofone, que representa tanto a música de concerto quanto a popular (jazz, choro, pop), dialogam com a guitarra, órgão, bateria e contrabaixo, instrumentação característica do rock e da balada. O trecho de gravação que corresponde ao tempo 02:16 e os próximos segundos traz características sonoras do bolero. O arranjo da canção em seu final, atua em alegoria, trazendo a melodia com uma sonoridade de gaita escocesa e o ritmo em marcha, o que remete à tradição, ao formalismo, às regras.

Catecismo, creme dental e eu se inicia com um experimentalismo que remete à música concreta, à vanguarda musical com a qual Tom Zé teve contato na Escola de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Agregado a esse experimentalismo, o cantor traz a canção *Asa branca* em citação e utiliza a gaita de boca. Predomina como ritmo da canção o gênero samba, sendo marcado no chimbau da bateria. Arranjos de cordas têm destaque em alguns compassos que, ao utilizarem recursos como glissando, remetem à música de concerto. Tradições brasileiras – ancestral e oficial -, tradição europeia e vanguarda convivem na canção, caracterizando sua diversidade.

Camelô começa com o relato de Tom Zé, em tom de anedota, sobre um grupo de teatro da Bahia que montou um espetáculo com a obra *O Caixeiro da Taverna*, do dramaturgo Martins Pena (1815-1848). O contador de causos, sertanejo Tom Zé, estende a anedota à melodia, cantando-a. Em um cenário político da época, de repressão, no qual também se ditava as boas maneiras da família brasileira, sua ironia sobressai quando, ao contar a anedota, diz a palavra “danado”, ao que se questiona, na gravação, se a palavra “danado” pode ser dita em disco. A anedota passa a ser cantada nos compassos seguintes. A rítmica da canção remete a um samba canção e a um bolero, sem a ênfase na variação do contrabaixo. O estilo musical marcha também está presente na canção, quando se canta o verso “e quando chega o carnaval tão animado”.

Na canção *Não buzine que estou paquerando, happening* em vozes, música concreta e arranjos de metais remetendo às bandas marciais dão a tônica no início da gravação. Uma crítica ao capitalismo, à classe média é feita na poesia da canção. Sobressai como elementos que caracterizam a diversidade da canção tropicalista, mencionados na poesia e nos arranjos da canção, além da ironia e o deboche, a paródia, o pastiche e a alegoria. *Não buzine que estou paquerando* faz referência à Jovem Guarda

ao fazer citação de forma indireta à canção *Parei na contramão*, composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, lançada em 1963. Ou seja, Tom Zé, ao recorrer a um passado recente, evidenciava uma relação afetuosa com esse passado (pastiche). Nota-se também que a construção da melodia tem semelhança com as canções da Jovem Guarda, principalmente as de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Sobre a canção *Sem entrada e sem mais nada*, em reportagem para o jornal Folha de São Paulo sobre a comemoração dos cinquenta anos do lançamento de Grande Liquidação (2018), Tom Zé lembra que a canção foi composta tendo como tema sua época de comerciante em Irará (BA), na qual presenciava constantemente o ato de fazer fiado. O tropicalista utiliza o recurso da paródia e faz referência ao samba, *Com que roupa*, de Noel Rosa.

A canção *Quero sambar meu bem*, já citada neste capítulo, faz em seus versos uma crítica ao culto da tradição, trazendo o gênero samba como objeto cultuado. Em concordância com a proposta tropicalista, a poesia da canção evidencia que o gênero samba, mesmo concebido como o fio condutor da música popular brasileira, tem que ser alocado no temo do “aqui e agora” (Tom Zé), da urgência tropicalista. Assim, é preciso que o gênero estabeleça diálogo com elementos caracterizantes dos processos de modernização. Tom Zé canta “quero sambar meu bem, quero sambar também, não quero andar na fossa cultivando tradição embalsamada”.

Em *Sabor de burrice*, Tom Zé passa a requerer sua tradição de Irará, Bahia. A canção é cantada em duo caipira, que lembra os repentistas. Há uma crítica contundente a uma forma de conceber o mundo, que a canção apresenta como sinônimo de “burrice”. Nota-se que Tom Zé está se referindo à forma de pensar ocidental, por ele denominada Aristotélica. Os versos dizem que “a burrice está na mesa, ensinada nas escolas, universidades e principalmente nas academias de louros e letras”. Por ser uma letra que reafirma uma crítica feita por Tom Zé em entrevistas, apresentadas no início do capítulo, convém trazê-la em parte ao texto:

ela está presente
e já foi com muita honra
doutoranda honoris causa
não tem preconceito ou ideologia
anda na esquerda, anda na direita
(...)

a burrice está na mesa
refinada, poliglota
ela é transmitida por jornais e rádios
mas a consagração
chegou com o adento da televisão
é amigo da beleza
gente feia não tem direito
conferindo rimas com fiel constância
tu trazes em guarda
toda concordância gramaticadora
da língua portuguesa
eterna defensora (Tom Zé, 1968).

A canção *Profissão de ladrão* se divide em partes A, B, C e D. Em toda a canção têm predominância arranjos orquestrais construídos com dissonâncias. Na parte A, Tom Zé dialoga com os arranjos, tendo suas frases melódicas reforço da orquestra. Nesta parte não há definição de gênero. Na parte B, o samba se estrutura como ritmo, sendo que a construção melódica, também concebida por colcheias (quatro pulsações ou batidas por tempo), junto à acentuação do canto, remete a uma embolada.

Na parte C, a marcha se define como ritmo. Há retomada do samba, ao que se pode denominar na música popular como B' (B linha, ou seja, repetição do B ou o que a ele esteja próximo). Na parte D da canção, a sonoridade de big bands de jazz prevalece. Tom Zé brinca entrelaçando as partes A, B, C e D, mas sempre, quando retorna ou faz menção a uma delas, traz seu ritmo ou gênero característico.

A canção *Gloria* apresenta uma particularidade notada pelo pesquisador. Sua introdução, em ostinato¹⁹⁸ de contrabaixo é muito próxima ao standard¹⁹⁹ de jazz *Cantaloupe Island*, composição do jazzista Herbie Hancock, lançado em 1964. Nos compassos seguintes, na parte A, nos quais a banda é acrescida, fica mais evidente a semelhança. Fato é que a canção é construída como um *standard* de jazz.

¹⁹⁸ Motivo ou frase musical que se repete em um trecho musical.

¹⁹⁹ Composição com uma construção melódica que abre possibilidades à improvisação. Apresenta uma base harmônica que possibilita maior liberdade de improvisação.

A parte B da canção é um samba, onde improvisos de instrumentos são realizados. De todas as canções do disco, essa canção revela maior proximidade com o gênero jazz. Percebe-se que os arranjos foram concebidos com o fim de dar a ideia de improvisos.

A diversidade apresentada pela produção musical de Tom Zé, pode ainda ser exemplificada através de canções de outros álbuns, como o álbum homônimo Tom Zé, de 1970, circunscrito a um período próximo ao que o movimento Tropicália ocorreu, e Tropicália Lixo Lógico, de 2012.

O primeiro álbum citado, lançado em 1970 pela antiga gravadora RGE, foi reeditado em CD pela gravadora Som Livre, em 2017. Apresenta doze faixas, com algumas sendo brevemente comentadas no trabalho por revelar elementos estilísticos característicos da canção tropicalista e estabelecer relação com algumas questões levantadas sobre a concepção da proposta tropicalista, a exemplo, a proximidade dos tropicalistas com o gênero samba e com as vanguardas. Dá-se essa atenção pelo fato de Tom Zé ter sido aluno na Escola de Música da UFBA do compositor Hans-Joachim Koellreutter, tendo considerável contato com o pensamento da vanguarda musical europeia. Na contracapa do álbum Tom Zé escreve que “as melhores ideias deste disco, devem ser divididas com os meus alunos de composição da SOFISTI-BALACOBACO (muito som e pouco papo) e com Augusto de Campos. A poesia concreta de Augusto de Campos também, como vanguarda, também era referência para Tom Zé.

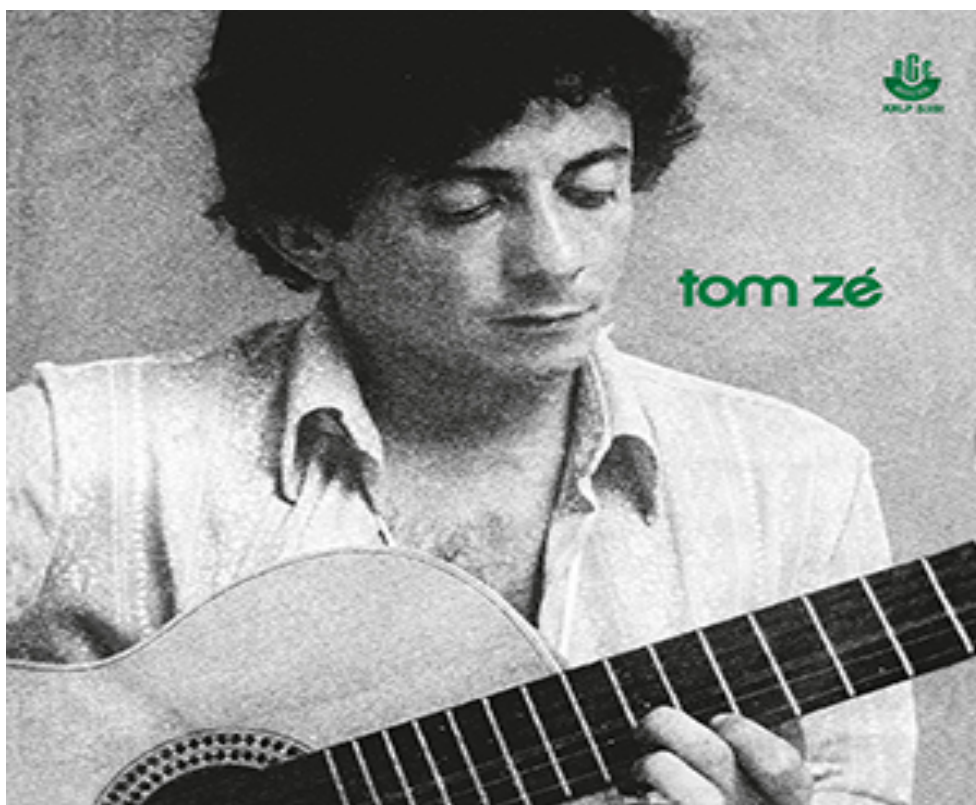


Figura 34: Capa do disco Tom Zé, de 1970. Fonte: Google Imagens.

Lá vem a onda é uma canção romântica com influência da bossa nova. O ritmo e a poesia remetem ao que se estabeleceu como temática da bossa nova, que é o mar, o amor, o sorriso e a flor²⁰⁰. A entonação vocal de Tom Zé é minimalista, que ao cantar, executa a forma canto-falado dos bossanovistas.

Guindaste a rigor, tanto na sonoridade quanto na poesia, faz referência à música concreta. Conforme diz os seus versos, “na hora do breque” do samba, o som deve ser “um arrotto de Coca-Cola”. Na contracapa do álbum, ao escrever sobre os seus alunos de composição, com os quais dividiu as melhores ideias do disco, Tom Zé diz que “foi, por exemplo, um exercício proposto a Ricardo Silva e Ciumara Catto (Limeira – SP) o ponto de partida que nos levou à “Guindaste a Rigor”.

Distância é uma canção imagética à tradição da música popular brasileira. Na instrumentação e arranjos, tal como na poesia, o saudosismo e a tradição encontram a

²⁰⁰ “Esta é a noite do amor, do sorriso e da flor. E este é realmente o primeiro festival de bossa nova mesmo. Não se espantem. É bossa nova mesmo” (Ronaldo Bôscoli, 1960).

Jovem Guarda. O fagote sai de cena para a guitarra, contrabaixo e bateria. Há referências melódicas à tradição, como a citação da melodia da canção *Baião*, composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

Dulcinéia popular brasileira, já citada no trabalho, faz crítica à música popular brasileira que se instituía no momento. Versos como “chora que ninguém dá bola, compre sob receita médica sua fossa se vitaminada, e chore pela Dulcinéia, Dulcinéia Popular Brasileira, que em cada festival fica mais enferrujada” evidenciam essa crítica.

Qualquer bobagem é uma outra canção que, como *Guindaste a rigor*, remete à dor de cotovelo, à Jovem Guarda. Tem destaque a instrumentação utilizada, que é característica com a utilizada pela Jovem Guarda.

Em *Jimmy renda-se*, Tom Zé, de forma lúdica, compõe os versos trazendo os elementos culturais brasileiros em diálogo com o estadunidense, prática que deixa entrever a proposta tropicalista, de estabelecer diálogos entre os diferentes.

A canção *Me dê, me dá, me diz*, revela-se uma poesia concreta musicada, confirmando o contato de Tom Zé com o pensamento de vanguarda do poeta Augusto de Campos.

Passageiro é uma canção romântica, saudosista, com arranjos orquestrais bem construídos a partir de cordas e metais, imagéticos às canções das décadas de 1930 e 1940, interpretadas, entre outros, pelo cantor Francisco Alves (1898-1952), conhecido como Chico Viola. A canção é concluída fazendo referência à canção *Boa noite, amor*, composição de José Maria de Abreu e Francisco Matoso, cuja interpretação de Chico Viola ficou conhecida. *Boa noite, amor* também foi o nome de um programa de rádio apresentado por Chico Viola.

Por último, e não menos relevante que os demais, o álbum *Tropicália Lixo Lógico* com suas canções é trazido em breve análise. Sua importância se deve ao fato de ser o disco pelo qual Tom Zé busca conceituar a Tropicália, trazendo para a poesia e a estrutura sonora das canções essa narrativa. Por sua complexidade, revela-se um trabalho à parte, podendo sua análise ser dedicada a uma pesquisa de maior densidade. Cada canção merece atenção maior, tanto na poesia quanto na estrutura sonora. O intuito, no entanto, aqui, é comentar o álbum de forma breve, para mais uma vez validar o caráter de diversidade que pauta a proposta tropicalista, e reafirmar que esse caráter persiste na obra dos tropicalistas.



Figura 35: Capa do disco Tropicália Lixo Lógico. Fonte: Google Imagens.

Lançado de forma independente em 2012, no formato de CD, no encarte do álbum Tom Zé busca mais uma vez exercitar sua teoria sobre a origem do movimento Tropicália. Assim escreve:

De 0 a 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical. Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso -, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico (Tom Zé, 2012).

Como sua missão é explicar para confundir²⁰¹, Tom Zé traz na conceituação do disco o que já foi apresentado no início do capítulo, que é a Tropicália sendo concebida pelas duas formas de pensar o mundo; a Moçárabe e a Aristotélica. É fascinante o que o

²⁰¹ Canção *Tô*, lançada no álbum *Estudando o Samba*, de 1976.

tropicalista apresenta para justificar o surgimento do movimento, o que se relaciona, como apresentado no início da pesquisa, com as tradições brasileiras. Fato é que foi o contato de Gilberto Gil com as culturas populares nordestinas, questão já apresentada e debatida nos capítulos três e quatro da tese, ou seja, uma volta à tradição ancestral, que desencadeou o chamamento para a Tropicália. Como canta Tom Zé na faixa *Tropicalea jacta est*, “saímos da idade média diretamente para a era do pré-sal”. Ou seja, a continuidade à linha evolutiva da música popular brasileira só foi possível quando se reconheceu a tradição ancestral, trazendo-a em paralelo ao que se considerava “moderno”.

A proposta de pluralidade, de liberdade e experimentalismo é apresentada pelas faixas que, compondo um álbum conceitual, não ficam circunscritas apenas à narrativa do movimento Tropicália, ainda que a sonoridade seja pautada pela diversidade musical. A exemplo, o álbum traz a participação da cantora Mallu Magalhães em duo com Tom Zé na canção *O motobói e Maria Clara*, que é uma singela canção romântica. Em todo o álbum, o baião, rock, bossa nova, forró, reggae, brega-romântico, dodecafonismo, entre outros gêneros e estilos musicais, perpassam as canções.

Na primeira faixa, *Apocalipson A*, Tom Zé busca descrever por meio da letra da canção o movimento Tropicália, dando destaque à pluralidade que rege a proposta tropicalista. A tradição e a modernidade, o passado e o presente se exemplificam nos versos “Apolo e Macunaíma, Diana, Vênus e Urânia, Chiquinha Gonzaga Bethânia”.

Em *Tropicalea Jacta Est*, Tom Zé retoma para o título da canção a expressão *Lea Jacta Est*, pronunciada por César ao atravessar o Rubicão. Com o intuito de demonstrar a urgência e a força tropicalistas para a música popular brasileira, Tom Zé troca o sufixo “lia”, da palavra Tropicália, por “lea”, da expressão citada. A análise da poesia traz a observação de que os personagens citados por Caetano Veloso, que exerceram influência na concepção da proposta tropicalista, são reconhecidos e citados por Tom Zé, a exemplo, Décio Pignatari, os irmãos Campos – Haroldo e Augusto -, Zé Celso Martinez Correia, Torquato Neto e João Gilberto, o último como expressão da bossa nova. O verso “no disco do Sinatra antes dos Novos, chegaram outros baianos” aponta para a influência da bossa nova em Gil e Caetano, assim como a relação destes com o baiano João Gilberto. Tom Zé ainda faz referência aos precursores do movimento Caetano Veloso e Gilberto Gil, ao realizar uma intertextualidade com a canção *Domingo no parque*, composição de Gilberto Gil, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. Nos versos de sua composição, Tom Zé canta “domingo no parque sem documento, com Juliana-vegando contra o vento”. Há ainda

referência à canção *Geleia geral*, de Gil e Torquato Neto, nos versos “pinta no verso do céu daqui, aquela manhã que se inicia, desfolha a bandeira e renuncia”.

Com essa canção de Tom Zé, dentre outras considerações do tropicalista já citadas neste capítulo, confirma-se que o tropicalista considerava Gil e Caetano os precursores do movimento e reconhecia a influência de outras linguagens artísticas na concepção do movimento.

Em *O motobói e Maria Clara*, já citada, o tropicalista cria o verbo “motocar” para dar sentido de movimento à canção, que remete ao gênero marcha. A prática tropicalista da alegoria é exercitada por Tom Zé. A Cantora Mallu Magalhães dialoga com os vocais do cantor.

Marcha-enredo da creche tropical descreve a força da oralidade, oriunda da tradição ancestral, que foi evidenciada na proposta tropicalista. Tom Zé reafirma a sua tese de que o movimento Tropicália só foi possível pela “produção do lixo lógico no hipotálamo de Caetano e Gil”. As duas formas de pensar, a moçárabe e a Aristotélica, ou seja, a ancestral e a ocidental, intrínsecas e condicionadoras da possibilidade de conjugar a tradição e a modernidade, pode ser explicada pelo verso “a tristeza daquela invasão, ai Deus...Ai Deus, valeu, valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu a creche tropical”.

Tropicália lixo lógico, a canção que dá título ao álbum, é iniciada com a mesma introdução e arranjo de *Coração materno*, canção de Vicente Celestino, gravada no disco manifesto Tropicália ou Panis et Circencis e interpretada por Caetano Veloso. Dos elementos estéticos da que caracterizam a canção tropicalista, Tom Zé faz uso do pastiche, paródia e alegoria. As cordas que acompanham o arranjo inicial recorrem à trilha sonora enquanto a poesia faz referência à canção tropicalista *Enquanto seu lobo não vem*. Nota-se que novamente Tom Zé faz uso da intertextualidade ao trazer a canção, pois ela, segundo seu autor, Caetano Veloso, foi composta tendo a canção bossanovista *Lobo bobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), como referência. Cabe apontar que *Lobo bobo* ficou conhecida pela interpretação de João Gilberto. A propósito, *Tropicália Lixo Lógico* descreve as duas formas ou concepções de olhar o mundo, apresentadas por Tom Zé, que foram determinantes para o surgimento do movimento Tropicália. A tropicália é produto do lixo lógico. É o resultado da equação moçárabe-aristotélica. É a pluralidade do diálogo da ancestralidade com a modernidade ou pensamento ocidental ocorrendo em uma mesma canção. É berimbau e baião com a guitarra e a vanguarda de John Cage.

Em *Jucaju*, Tom Zé traz a influência da poesia concreta dialogando com o gênero country. A construção da poesia revela proximidade com a canção *Bat macumba*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançada em 1968 no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*.

Em *Debaixo da marquise do banco* nota-se a urgência tropicalista, conforme descreve Tom Zé sobre as canções, que têm por temática o “aqui e agora”. A reportagem do dia é contada e cantada, ou seja, é a *Imprensa Cantada*, conforme o tropicalista apresenta esse recurso estilístico.

Na canção *Aviso aos passageiros*, o tropicalista traz o gênero rock, que faz referência à Jovem Guarda, com citação de *É proibido fumar*, composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. O *riff* de guitarra é concebido em cima da melodia do refrão da canção citada.

O disco é finalizado retomando a primeira faixa. A escuta do álbum traz uma observação. Todas as faixas são finalizadas de forma abrupta, com ruídos, o que faz perceber a influência da música concreta e da vanguarda musical em Tom Zé.

Conclui-se este capítulo, a partir da escuta dos álbuns de Tom Zé e de suas observações sobre o movimento *Tropicália*, que a diversidade da canção tropicalista, também evidenciada em sua obra, provém primeiramente da existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira. Tom Zé também reconhece o samba como fio condutor ou espinha dorsal da música popular brasileira, e a bossa nova como um samba ressignificado, o que pode ser comprovado pelo encarte *Imprensa Cantada* do álbum *Vaia de Bêbado não Vale*. Tal como Gilberto Gil e Caetano Veloso, o tropicalista Tom Zé também manifestava uma predisposição em pensar a arte e a culturas brasileiras. Tendo contato com a música de tradição europeia na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e com as vanguardas desta tradição, também esteve sintonizado à proposta tropicalista, de encontros entre gêneros diversos, às vezes antagônicos. O contato de Caetano Veloso e Gilberto Gil com a música de tradição europeia ou música de concerto, diferente de Tom Zé, foi possibilitado pelo auxílio e convivência com os maestros da *Tropicália*, a saber, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. Tal se comprova quando Gil foi procurá-los para apresentar a proposta da canção tropicalista, na qual queria a presença de manifestações musicais nordestinas ou ancestrais se encontrando com os Beatles, dentre outros encontros de gêneros e estilos musicais.

Os três tropicalistas abordados nesta pesquisa reconheceram e deram atenção aos artistas e às canções que estavam à margem do que se havia instituído como música popular brasileira, consideradas bregas ou de mau gosto, como Vicente Celestino, incluindo-os nos arranjos, espetáculos, citações musicais e ressignificações de gêneros em interpretações nas gravações de discos.

A observação dos testemunhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil sobre Tom Zé leva à questão de que a proposta tropicalista tinha a ver com o caráter de liberdade e experimentação musical, não formatando a canção tal qual os “enquadradores da memória coletiva” objetivavam. Eis o porquê de os tropicalistas serem bastante criticados à época, o que culminou com as vaias e o discurso de Caetano no Festival Internacional da Canção, em 1968, ao interpretar a canção *É proibido proibir*. Em seu discurso Caetano diz:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês não têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. Vocês não estão entendendo nada. Hoje eu vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir essa estrutura de festival (...) e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira (Veloso, 1968 *apud* Paiano, 1996, p. 46-47).

Caetano, Gil e Tom Zé eram partícipes da tradição da MPB, da instituída canção popular brasileira por estarem participando dos debates, mas contrariavam o que esta tradição buscava instituir.

Dessa forma, diante da diversidade da canção tropicalista, também apresentada pelas canções de Tom Zé, e tendo esta pesquisa o objetivo de investigar o que caracteriza essa diversidade, assim como o que a possibilita ou condiciona, algumas questões se apontam como determinantes para a existência dessa diversidade na proposta tropicalista, estando elas relacionadas à produção musical dos três tropicalistas, assim como às suas formas de conceber a música popular brasileira, podendo ser resumidas nos pontos a seguir.

A propósito, dada a importância do gênero samba para os três tropicalistas, refletida em sua produção musical, esses artistas entenderam a bossa nova, na figura de João Gilberto, como um samba ressignificado, trazendo-a nesse aspecto como continuidade da espinha dorsal da música popular brasileira, o que implicava em reconhecer uma tradição hegemônica, tradição essa mais bem percebida e recebida pela classe média e elite brasileiras. O debate tropicalista trouxe em pauta o diálogo desta

tradição com a outra tradição, ancestral. A propósito, o samba e a bossa nova estariam compondo a linha evolutiva a qual Caetano Veloso propôs, com a Tropicália, dar continuidade.

Os tropicalistas Gil e Caetano conceberam a proposta tropicalista em concordância e tendo como referência a Antropofagia de Oswald de Andrade, fato validado por Tom Zé quando discorre sobre a concepção da Tropicália no encarte do álbum *Tropicália Lixo Lógico*. O caráter de diversidade apresentado pela proposta tropicalista, revelado na sonoridade das canções, aponta para a prática antropofágica, de estabelecer diálogo da tradição brasileira ou tradições, conforme apresentado no trabalho, com o estrangeiro, também relacionado aos processos de modernização.

Enfrentamentos, resistência e diálogos, são revelados pelos tropicalistas em entrevistas e algumas canções, a exemplo, na canção *Reconvexo*, composição de Caetano Veloso.

Os três tropicalistas, ao reconhecerem o samba como tradição, antes ancestral e depois fio condutor da música brasileira, dão ênfase à questão da mestiçagem, mas não anulam o papel nefasto do processo de colonização e escravização. Canções como *Haiti*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Noites do Norte* (Caetano Veloso com letra inspirada no poema *Noites do Norte*, de Joaquim Nabuco) e *13 de maio* (Caetano Veloso), entre outras, podem ser citadas como exemplo. Tom Zé, ao conceber o mito de origem da Tropicália e dar ênfase em sua biografia a Euclides da Cunha, não deixa de apontar para o Brasil caracterizado como mestiço, de encontros. Esse posicionamento dos tropicalistas, de estabelecer diálogos com o que supostamente é recusável, revela uma prática de resistência, na qual, de uma maneira antropofágica, o agressor é devorado. A antropofagia da proposta tropicalista aqui resumida, foi discutida no capítulo quatro da tese.

A proposta Tropicalista continua evidente nas canções pós-Tropicália de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, assim como em suas falas. Em entrevista ao programa *Conversa com Bial*, em 2018, do qual participaram os três, Gil foi enfático em dizer que “morrerá” tropicalista. Em suas produções são encontrados os mesmos elementos evidenciados nas canções concebidas à época da Tropicália, podendo ser citados como elementos estilísticos um mosaico sonoro sem a ideia de fusão, recortes/colagens de situações - cenas, temporalidades na poesia, a exemplo, as canções *Domingo no parque* e *Tropicália*, a exemplo), pastiche, kitsch, paródia, ressignificação de gêneros, entre outros elementos estilísticos.

Os três tropicalistas estabeleceram convergências e divergências com a MPB. O movimento Tropicália a integra ao considerar o samba como tradição e buscar “seguir a linha evolutiva da música popular brasileira a partir de João Gilberto”, mas combate o elitismo e o populismo dessa MPB. Concebeu-se também na pesquisa que a ruptura com a MPB fica mais evidente quando se observa a estrutura musical das canções, na qual gêneros e estilos musicais, em diálogos, deixam entrever um caráter de diversidade. A estética tropicalista é inclusiva, de convivência de opostos, o que pode ser evidenciado na estrutura sonora da canção.

Pautando a proposta do movimento pela diversidade, evidenciada na sonoridade das canções e no diálogo com outras linguagens artísticas, os tropicalistas buscaram trazer em diálogo elementos representativos da ancestralidade, da tradição da música popular brasileira, reconhecida pela MPB em um aspecto “moderno” (embranchado), do brega, gênero à margem das tradições, e da modernidade, assim tratada pelos tropicalistas os gêneros e estilos musicais como o rock, o pop, a poesia concreta, happenings.

Diante desses pontos apresentados, estabelecidos como possibilitadores do caráter de diversidade da proposta tropicalista, entre outros, tem-se que os tropicalistas, ao conceberam o movimento Tropicália como uma forma de “pensar o Brasil”, buscaram se eximir de formatações pela qual a música popular brasileira ou MPB à época estava sendo pautada. O experimentalismo e a liberdade musical, sem regras ou determinações, possibilitaram a proposta de pluralidade tropicalista. A busca também por uma canção popular brasileira que não tivesse um viés político populista pode ser acrescida como condicionadora do caráter de diversidade dessa canção. Como afirmava o maestro Rogério Duprat à época, “o que importa hoje na música é o que acontece quando ela é executada. O que importa é o *happening*, o acontecimento. Existem ordens e ordens. Um são fardadas, rígidas, outras são do tipo da que impera no programa do Chacrinha, por exemplo” (Duprat, 1968 *apud* Paiano, 1996, p. 45).

Dessa forma, permanecendo a proposta de diversidade em suas obras, com Tom Zé pode-se afirmar: *Tropicalea Jacta Est!!*

CONSIDERAÇÕES FINAIS EM QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Tendo discorrido sobre o movimento Tropicália ou Tropicalismo e seus pontos de interseção com a tradição da música popular brasileira, não perdendo de vista o gênero samba, nesta pesquisa compreendido como a espinha dorsal dessa tradição, de forma metafórica despeço-me, como pesquisador, na Quarta-Feira de Cinzas e canto o último samba-enredo sobre a Tropicália. A menção à Quarta-feira de Cinzas apontando para um último ato ou desfecho da pesquisa vem primeiramente do fato desse dia ser considerado o último da festa de Carnaval. Tem-se também que o samba, gênero imagético à festa, é observado e trazido em análise desde os primeiros capítulos da tese. Por último, como discorrido no capítulo 2, esse dia marcou de forma significativa a partida dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio. Foi vendo as ruas ainda enfeitadas e o clima festivo de final de festa do Carnaval, da cidade do Rio de Janeiro, que Gilberto Gil compôs a canção *Aquele abraço*, que é uma carta de despedida do tropicalista do Brasil. Portanto, importantes considerações ou pontos centrais da pesquisa são trazidos aqui. A saber...

Quando se fala de música popular brasileira a pesquisa está se referindo à Música Popular Brasileira ou MPB, que se consagrou como tradição no cenário musical brasileiro, tendo como precursor dessa tradição, o gênero samba. Portanto, concebeu-se na pesquisa que a Música Popular Brasileira, sintetizada no acrônimo MPB, é um misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. Alguns autores como Campos (2003) apontam que a MPB surgiu na década de 1960 questionando a falta de engajamento social da bossa nova, embora apropriando-se de suas inovações estilísticas, como a harmonia. Pode-se acrescentar com Napolitano (2007) que a Música Popular Brasileira é uma instituição sociocultural, “depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos” (Napolitano, 2007, p. 6).

Foi concebido na tese que o samba, como gênero e tradição da Música Popular Brasileira, veio a ser definido e estilizado a partir da década de 1930, tendo dentre alguns fatores determinantes para tal, sua relação com a música carnavalesca de cortejo. Nas primeiras décadas do século XX, aos poucos o gênero foi se definindo, ganhando cadência rítmica, melodia, harmonia e letra, assim como diversidade estilística. Outros fatores,

como a participação de músicos que transitavam nos espaços sociais e geográficos do Rio de Janeiro da época em gravações de estúdio, também esteve relacionado à conformação estilística pela qual o gênero ficou conhecido. Foi estabelecido que a sua estilização/consolidação como gênero brasileiro coincide com o seu processo de embranquecimento, o que tem a ver com a estruturação, à época, de um pensamento do Brasil como um país “cordial” e mestiço, com os processos de modernização (indústria fonográfica, rádio como fonte de lucro por meio das publicidades), assim como com o atendimento à demanda de entretenimento da classe média e elite brasileiras. Antes uma manifestação coletiva, com a presença feminina sendo determinante, em seu processo de embranquecimento o samba passou a ter como intérpretes em sua maioria cantores brancos em atuações individuais. Concebeu-se ainda, no segundo capítulo da tese, que a estilização do samba como símbolo nacional tem a ver com uma prática contumaz da hegemonia eurocêntrica que, não podendo ignorar as manifestações musicais de matriz africana presentes na trama cultural, em sua busca de definir uma cultura nacional, tenta explicar determinadas identidades negras (Werneke, 2007; Doring, 2019). Assim, compreendeu-se, diante do embranquecimento do samba, mais bem percebido a partir da década de 1930, que a iniciativa por parte da elite brasileira de ir definindo e explicando o gênero tinha o intuito de preservar a branquitude e dar continuidade à segregação dos negros.

Na pesquisa foi constatado que a variedade de gêneros e estilos musicais presentes na trama cultural do Rio de Janeiro dos anos finais do século XIX e início do século XX aponta para a predominância, nessas práticas musicais, do *tresillo*, uma unidade musical/célula rítmica de matriz africana. Com alguns autores como Fernandes (2010), Lopes e Simas (2021), Graeff (2015), entre outros, foi possível conceber que à época era impossível se estabelecer fronteiras musicológicas entre esses gêneros, sendo que o que mais determinava suas nomenclaturas eram os espaços sociais e geográficos aos quais estavam inseridos. A propósito, os sambistas eram também denominados “chorões”, o que demonstrou na pesquisa, que o samba e o choro se confundiam quando do início da tradição da música popular brasileira. Assim, foi constatado que o samba, concebido como uma tradição mais evidente, quando ainda não havia se consolidado como *égide* da Música Popular Brasileira, recebia outras nomenclaturas como batuques, choro, entre outras.

Verificou-se que com a estilização do samba, houve a definição e separação dos gêneros, predominando como nomenclaturas e definição estilística, o “choro” e o

“samba”. Em uma linha tênue, o choro foi definido como música predominantemente instrumental, e o samba, música versificada. Além de estudos e pesquisas sobre o assunto, esse entendimento na pesquisa foi validado a partir de testemunhos de chorões e sambistas da época, disponibilizados em jornais, revistas, livros, documentários, entre outras fontes, que relataram, dentre outros fatores de proximidade, uma mesma conformação instrumental – flautas, cavaquinhos, pandeiros, violões - para a execução dos dois gêneros.

Uma importante observação percebida na pesquisa foi a de que o gênero samba, antes de se estabelecer como tradição da Música Popular Brasileira, ocupava espaços de resistência no Rio de Janeiro, capital da República, no início do século XX, apresentando-se como insurgência. Diante disso, constatou-se que o que se denomina tradição é aquilo que, a qualquer custo, sofreu tentativa de silenciamento, mas, sobrevivendo, foi apropriado pela elite, atendendo aos seus interesses, sendo posteriormente consolidado como “tradição”. Considerou-se, no entanto, que a tradição que veio a se estabelecer, a saber, o gênero samba, sendo fruto de resistência e negociações, não foi passiva diante do processo de apropriação. Artistas, compositores, intérpretes e instrumentistas, como Donga, Pixinguinha, entre outros, inseridos no mercado desde seus primórdios, disputaram espaço na indústria fonográfica e atuaram não apenas nos palcos, mas também como uma intelectualidade engajada em associações, se mobilizando em busca de direitos autorais e lucros, estando cientes, portanto, dos processos de apropriação.

Na pesquisa foi possível também atentar para a existência dos “enquadradores da memória coletiva” (Borém, 2014), que são os críticos, pesquisadores, historiadores, sociólogos, musicólogos, produtores, curadores, animadores culturais, empresários, entre outros que, atendendo aos interesses da classe média e elite brasileiras, identificam os artistas e produções musicais, relacionando-os ao que definem como tradição. Foram eles quem contribuíram na definição do gênero samba como tradição da música popular brasileira.

Com essas considerações, concebeu-se a existência de uma tradição na música popular brasileira, sendo ela representada pelo samba, a bossa nova e a MPB. O samba, como gênero primeiro, é considerado como quem fundamentou ou a “espinha dorsal” dessa tradição, sendo a bossa nova compreendida como uma reatualização ou resignificação do samba.

Diante da compreensão da existência dessa tradição, mais evidente, que atende aos interesses da classe média e elites brasileiras, houve a percepção de uma outra

tradição, à margem, que se mostra resistência. A ela foi dada a nomenclatura de “tradição ancestral”. Como ocorrido com o samba, às vezes essa tradição à margem é apropriada e serve para alicerçar a tradição mais presente e mais bem percebida na trama cultural. Ao se observar as tradições de matriz africana presentes na trama cultural brasileira, foi percebido que o caráter de resistência é revelado pela presença do *tresillo*, que persiste na tradição. Assim, aquela célula rítmica presente nos batuques, lundus e maxixes – tradições ancestrais -, sobreviveu no gênero samba, embranquecido, e na bossa nova, gêneros representantes da tradição da Música Popular Brasileira.

A escuta e a análise das canções trouxeram a percepção de que o movimento Tropicália, em sua proposta de diversidade, estabeleceu diálogos com as duas tradições. No entanto, concebeu-se que a Tropicália acrescentou à sua proposta de canção um outro tipo de canção que não se enquadra como tradição - ancestral ou hegemônica -, que é o estilo musical *brega*. A propósito, na pesquisa foi possível verificar que o *brega* é pouco lembrado, sendo esquecido pelos “enquadradores da memória coletiva”.

A busca por entrevistas e pela produção musical dos tropicalistas revelou que esses artistas reconhecem o samba como tradição da música popular brasileira e gênero representante da nacionalidade brasileira. A estilização do gênero e seu pertencimento, de forma consolidada, à cidade do Rio de Janeiro também é percebida pelos tropicalistas, ainda que, foi a Bahia quem gestou o samba. Tal pôde ser comprovado até pelas letras das canções, a exemplo, *Aquele abraço*, de Gilberto Gil, e *Onde o Rio é mais baiano*, de Caetano Veloso. Nessas canções, o deslocamento do samba, da Bahia ao Rio de Janeiro é narrado pelos compositores. A poesia de *Onde o Rio é mais baiano*, que apresenta de forma exponencial o que se afirma, pode ser trazida nessa parte final da tese. Assim canta Caetano Veloso:

A Bahia

Estação primeira do Brasil

Ao ver a Mangueira nela inteira se viu

Exibiu-se sua face verdadeira

Que alegria

Não ter sido em vão que ela expediu

As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio

Pois o mito surgiu dessa maneira (Caetano Veloso, 1997).

A escuta de toda a discografia e produção musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé apontou para a presença marcante do gênero samba, seja ela como estrutura rítmica ou poesia. Às vezes o gênero é reafirmado em uma mesma canção, tanto na poesia quanto na estrutura musical, a exemplo, na canção *Aquele abraço*, de Gilberto Gil. A análise dos álbuns de Gil e Caetano Veloso, do período anterior à Tropicália, de seus shows desse período, nos quais Tom Zé também era participante, assim como da produção musical de Tom Zé, comprova o que se diz; que o gênero samba, assim como menções ao gênero, prevalece na obra dos tropicalistas.

Assim, na pesquisa algumas canções dos tropicalistas foram escolhidas para análise. A saber, canções como *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil confirmam a determinância do samba na concepção da proposta tropicalista. Ambas foram concebidas tendo o samba e sambistas - Noel Rosa e Dorival Caymmi -, como referência. Ainda mais, nelas está presente de forma nítida o *tresillo* ou “síncope característica”; a célula rítmica que estrutura gêneros e estilos musicais como o lundu, maxixe, tango brasileiro, o samba e a bossa nova. Outras canções como *Cinema novo*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, trazidas em análise também apontaram para a influência do samba na obra dos tropicalistas, sendo o reconhecimento do gênero como tradição da música popular brasileira determinante para a forma dos tropicalistas conceberem o Brasil e a proposta da canção tropicalista.

Ao se analisar as letras das canções, como a última citada – *Cinema novo* -, foi possível constatar que para os tropicalistas, o gênero samba traz a lucidez, a consciência de ser brasileiro. Conforme verificado, para os tropicalistas é pelo samba e com o samba que se narra o país de ontem e hoje. Além das análises das canções, várias entrevistas foram disponibilizadas na pesquisa nas quais os tropicalistas reafirmam o samba como tradição da música popular brasileira e retratam a proximidade do gênero com a proposta da canção tropicalista. Caetano Veloso, quando discorre acerca do nascimento do movimento Tropicália, faz referência a Carmem Miranda e à sua forma de interpretar o samba. Acrescenta que a artista reinventou o samba e cita João Gilberto com a bossa nova como uma nova reatualização do gênero. Gilberto Gil também, ao discorrer sobre a proposta tropicalista, afirma que tudo começa com João Gilberto, “o agente mais próximo, pelo samba, de uma outra maneira de enxergar o som” (Gil, 2022). Com essas observações dos tropicalistas, a variação rítmica do samba, presente em suas obras foram analisadas e dadas como exemplo a partir da escrita musical.

A tradição do gênero samba na obra dos tropicalistas pôde também ser constatada na forma articulada dos tropicalistas executarem o violão, deslocando a acentuação rítmica. Tendo como exemplo e objeto de análise para tal observação a canção *Aquele abraço*, de Gilberto Gil, concebeu-se que Gil apresenta uma “flutuação rítmica” característica em sua forma de tocar o violão, que demonstra micro temporalidades indefinidas. Alterna com essa sua forma de tocar uma outra, com “batida” similar à reproduzida por João Gilberto nas canções nas quais é intérprete, ou seja, mais intimista. Além das produções musicais analisadas na pesquisa, a escuta de outras produções e álbuns dos tropicalistas, como o álbum Gilberto Gil – Gilberto Samba, revelou essa forma de execução do violão de Gil.

Caetano Veloso também, ao reafirmar o samba em sua produção musical, traz uma forma similar à de Gil de executar o violão. A exemplo, na canção *Onde eu nasci passa um rio*, o violão é executado de forma “flutuante”, apresentando micro temporalidades rítmicas.

Assim, foi concebido que a forma de executar o violão dos tropicalistas, apresentando às vezes micro temporalidades rítmicas, tem proximidade com a “flutuação rítmica” da viola machete, instrumento utilizado no Samba de Roda do Recôncavo da Bahia, local de origem dos tropicalistas e abordado na pesquisa. Tem a ver também com a forma de executar o violão de João Gilberto, que além de intimista, apresenta uma flutuação rítmica, o que não deixa de remeter ao Samba de Roda da Bahia, haja vista o próprio João Gilberto, quando descreveu sua “batida”, se referiu às manifestações musicais da Bahia. Os vocalizes agudos de Gilberto Gil, muito presentes em suas performances, também apresenta semelhança com o canto responsorial encontrado em variações do Samba de Roda do Recôncavo da Bahia.

A escuta e análise da produção musical do outro tropicalista trazido para a pesquisa, Tom Zé, apresentada no quinto capítulo da tese, em um mesmo sentido apontou para a atenção dada pelo artista e reconhecimento da tradição do gênero samba na música popular brasileira, gênero que o cantor denomina na canção *Quero sambar meu bem*, faixa do álbum Grande Liquidação, de 1968, de “tradição embalsamada”. Sua forma crítica ao se referir ao samba vai ao encontro do que também era afirmado por Caetano, quando, em 1967, disse “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas”, citação trazida e debatida no segundo capítulo da tese. De outra forma, os tropicalistas, com a proposta da Tropicália, não estabeleciam um culto ao “primitivo”, mas sim propunham o diálogo entre o ancestral e o “moderno”, entre as duas

tradições concebidas na tese, a saber, nesse caso, entre o Samba de Roda (tradição ancestral, de resistência), o samba do Rio de Janeiro (samba tradicional carioca ou samba carioca urbano industrializado, embranquecido) e a bossa nova (samba ressignificado, reatualizado, “modernizado”).

Nesse aspecto, uma outra consideração foi trazida na pesquisa. Esses artistas reafirmavam como tradição os “sambas”, tanto o do Recôncavo Baiano, tradição ancestral, quanto o do Rio de Janeiro, o que vai ao encontro da proposta de diversidade apresentada pela Tropicália, que era possibilitar o diálogo entre diferentes manifestações musicais, sem hierarquizá-las. Esse olhar para os “sambas”, ou seja, para as duas tradições elencadas na pesquisa é certificado pelas entrevistas dos tropicalistas disponibilizadas na tese, quando eles retratam o assunto.

Estando o samba presente na herança e produção musical dos tropicalistas e sendo por eles citado, mesmo quando embranquecido, observou-se que a atenção dada ao gênero tinha a ver com o olhar desses artistas para gêneros e estilos musicais de matriz africana. A propósito, o que despertou Gil para a proposta tropicalista foram as manifestações culturais nordestinas, que são de matriz africana. Ainda mais. Quando o cantor destacou outras influências musicais além do samba, eram elas também de matriz africana, a saber, o baião do cantor Luiz Gonzaga e o reggae de Bob Marley.

Diante da relação de proximidade dos tropicalistas com o samba e tendo percebido que esses artistas reconheciam o gênero como tradição da música popular brasileira, a pesquisa foi direcionada à observação do diálogo que os tropicalistas estabeleciam com o cenário da Música Popular Brasileira (MPB) que se instituía à época. Assim, foi constatado pontos de convergência e divergência dos tropicalistas com aquele cenário, de aproximações e distanciamentos.

Compreendeu-se primeiramente que a Tropicália não foi um movimento de ruptura com a MPB, à margem do cenário musical brasileiro da época, mas sim de diálogos. Alguns eventos observados, como os festivais de música popular brasileira, proporcionados pelas TVs Excelsior, Record, Rio e Globo, ocorridos entre os anos de 1965 e 1972, a Marcha contra a Guitarra Elétrica e a Passeata dos Cem Mil, confirmaram que os tropicalistas compunham com a Música Popular Brasileira um mesmo cenário.

Verificou-se, dessa forma, que um ponto de aproximação da Tropicália com a MPB, entre outros, era a busca por pensar o Brasil pela canção popular, tendo o cenário político e cultural da época como referência. Tal como os outros artistas, os tropicalistas buscavam firmar um compromisso com a realidade cotidiana, do presente, o que pôde ser

constatado nas múltiplas referências trazidas nas letras de algumas canções, a exemplo, a canção *Tropicália*, de Caetano, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, analisadas neste trabalho. No entanto, foi observado que, mesmo inserido no cenário da MPB, o movimento Tropicália combatia o seu elitismo e apresentava uma posição de enfrentamento ao que vinha sendo institucionalizado na época na canção popular brasileira, que era um discurso nacional-popular como um elemento estético e ideológico (Campos, 2003). Em diálogo com a linguagem do *mainstream* e do *pop*, que pode ser exemplificada pela proximidade que os tropicalistas estabeleceram com esses gêneros na época, esses artistas entendiam que o discurso nacionalista na canção popular, quando submetido ao mercado, se transforma numa ideologia conservadora e não emancipadora, e sendo consumido, principalmente pelo público ao qual era destinado, que é a classe média e elite brasileiras, mascara as contradições internas do país. Ou seja, uma “nação”, um “povo brasileiro”, requeridos como temática das canções da época (canção de protesto, bossa nova engajada), apenas realçava quem discursava e escondia o Brasil ou *Brasis* reais. Nesse ponto, a Tropicália apresentava um caráter iconoclasta pois, ao trazer tradições à margem para a proposta tropicalista, e sempre buscar pensar o Brasil, os tropicalistas se contrapunham ao elitismo da MPB. O combate a esse elitismo pode ser comprovado dando como exemplo, entre outras ocasiões, aquela na qual Caetano Veloso convidou o cantor Odair José para participar com ele do festival Phono 73, evento da gravadora Phonogran, ocorrido no Palácio de Convenções do Anhembi, que reunia artistas da MPB. Muito vaiado na apresentação da canção *Eu vou tirar você desse lugar*, composição de Odair José, Caetano Veloso, demonstrando uma atitude de combate ao elitismo da MPB, respondeu aos críticos que “não há nada mais z do que a classe A”.

Quando se fez na pesquisa as análises das canções *Tropicália* e *Domingo no parque*, foi possível perceber que além de reafirmar o samba como tradição da Música Popular Brasileira (as duas canções tiveram o samba como origem de sua concepção), a canção tropicalista apresentava outras possibilidades. Foi concebido que o diálogo com a diversidade apresentado pela proposta tropicalista é evidenciado de forma nítida na sonoridade da canção tropicalista. Nela não há fusões ou definições de gêneros e estilos musicais. Práticas musicais representantes das duas tradições elencadas na pesquisa, contrastantes, se apresentam sem hierarquias. Dessa forma, em uma mesma canção há a música erudita de vanguarda (ruídos, *happenings*), a tradição ancestral (percussão, tambores), a tradição mais evidente (bossa nova), a diversidade rítmica, o baião, a marcha, o rock e outros elementos. Mesmo em diálogo com o cenário musical da época, os

tropicalistas lançavam uma proposta de canção popular não excludente, sem hierarquizações ou sobreposições de gêneros, na qual os diferentes dialogassem.

Gilberto Gil, em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite em 67*, produção de Renato Terra e Ricardo Calil, é enfático ao ressaltar que a proposta tropicalista era a de “fazer os cultivares híbridos” (Gil, 2010).

Dessa forma, concebeu-se que a canção tropicalista respondeu ao elitismo que se instituiu na MPB naquele momento (todos os gêneros, sem acepção, são aceitos e estabelecem diálogos entre si), teve um olhar para o excluído (situações cotidianas do dia a dia do homem comum, trabalhador, são evidenciadas por essas duas canções) e buscou valorizar práticas musicais da tradição musical brasileira, assim como práticas estrangeiras. Sua proposta, pautada por um caráter de diversidade, pode ser compreendida como uma proposta de igualar os diferentes. Gilberto Gil, ao descrever a Banda de Pífaros de Caruaru a Caetano Veloso, quando da concepção da Tropicália, a equiparou aos The Beatles, Jefferson Airplane, Jorge Bem Jor, Luiz Gonzaga, revelando assim um caráter de encarar a trama cultural além das dicotomias, levando em consideração o ambíguo e contraditório.

A atenção dada à Tropicália em sua relação com o cenário da MPB trouxe uma outra observação. Os “enquadradores da memória coletiva” (Borém, 2014), que eram os críticos, pesquisadores, historiadores, sociólogos, musicólogos, produtores, curadores, animadores culturais, entre outros que atendiam aos interesses da classe média e elite brasileiras, se dividiam, ora enaltecendo um culto à tradição e supervalorizando as canções voltadas para esse aspecto (José Ramos Tinhorão, a exemplo), ora enaltecendo os processos de modernização, nesse caso representados pela bossa-nova (Augusto de Campos). Os críticos citados foram atuantes no cenário cultural brasileiro da década de 1960 em diante, sendo disponibilizadas em suas obras, como *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (Augusto de Campos, 2003) e *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada* (José Ramos Tinhorão, 1991), seus artigos e críticas do período da Tropicália. Dessa forma, a pluralidade da canção tropicalista rompeu com essas tendências, dando atenção à diversidade de gêneros presentes na trama cultural, até mesmo, à época, à Jovem Guarda e ao *brega*, que eram gêneros não aceitos por nenhuma dessas tendências que discursavam na MPB.

Assim, mesmo buscando pensar o Brasil pela canção popular, o que era exercido também pela MPB à época, foi possível conceber que a Tropicália contrapôs um projeto de canção prevalente no cenário cultural brasileiro da época, trazendo o que era tido como

“exótico”, diferente, para perto, em convivência afetiva. Os tropicalistas, ao darem atenção à Banda de Pífaros de Caruaru, à “música do povo” (Gil, 2022), não os inferiorizando diante de outras práticas, gêneros e estilos musicais, colocando-os em par de igualdade, reafirmavam o combate ao elitismo da MPB.

Um outro ponto de aproximação da Tropicália com a MPB observado foi a atenção que os tropicalistas dispensaram à bossa nova. Foi concebido no trabalho que a bossa nova é um samba, que em diálogo com os processos de modernização, foi reatualizado e embranquecido. Essa compreensão da bossa nova como samba veio a partir da constatação de que João Gilberto, quando se referia ao gênero, sempre o relacionava ao samba. Dessa forma, a atenção dada pelos tropicalistas à bossa nova e a João Gilberto, sempre por eles citado, levou à percepção de que, reconhecendo o samba como fio condutor da “linha evolutiva” da música popular brasileira, os tropicalistas, ao darem atenção à bossa nova, reafirmavam uma tradição da MPB, compartilhando com ela de uma mesma concepção. Ou seja, nesse aspecto, os tropicalistas reconheciam que o gênero samba era a espinha dorsal da música popular brasileira.

Assim, o “pensar o Brasil” pela canção popular dos tropicalistas e sua atenção dada à tradição da Música Popular Brasileira, fez a pesquisa ser direcionada à investigação da forma pela qual os tropicalistas abordavam o contexto sócio-histórico brasileiro, o que fez convergir para a observação do olhar que os tropicalistas tinham – e ainda têm - para a questão racial. A importância dessa observação na pesquisa se deu pelo fato de o gênero samba, presente e determinante na produção musical e concepção dos tropicalistas, ser de matriz africana.

Foi possível constatar que os tropicalistas concebem o Brasil como um país mestiço. Entre outras observações, Caetano Veloso e Gil são incisivos na questão quando repetem a frase que “Gil é um mulato suficientemente escuro para ser chamado de negro até na Bahia e Caetano um mulato suficientemente claro para ser chamado de branco até em São Paulo”. Além dessa frase, outras narrativas são trazidas na tese para confirmar essa observação. Em um álbum recente de Caetano Veloso, *Meu Coco* (2021), na canção homônima, Caetano canta que “somos mulatos, híbridos e mamelucos, e muito mais cafuzos do que tudo mais”. Em entrevistas a programas televisivos, como o *Roda Vida*, da TV Cultura, e *Amigos, Sons e Palavras*, do Canal Brasil, disponibilizadas nos capítulos três e quatro da tese, os tropicalistas reafirmaram esse posicionamento. Ocorre que, mesmo concebendo o Brasil como um país mestiço, os tropicalistas não se ativeram ao contexto de conciliação, sincrético, indo além do aspecto da democracia racial cultivado

no Brasil, principalmente a partir da década de 1930, com publicações como *Casa-grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Nesse aspecto, a canção *Haiti*, composição de Caetano Veloso e Gil, pode ser citada como exemplo, na qual os tropicalistas, demonstrando interesse pelas questões raciais, listam em sua poesia categorias raciais sujeitas à violência, que são os “quase brancos tratados como pretos”, “quase brancos pobres como pretos”, “pretos, pobres e mulatos” e “quase brancos quase pretos de tão pobres”.

A percepção do caráter de diversidade que cerca a canção tropicalista levou a pesquisa à escuta de algumas canções, que revelaram, após análises, algumas peculiaridades estilísticas ou recursos que as compõem e determina a sua conformação estilística. A saber, há um dialogar com a tradição, com citações e referências a melodias da música popular brasileira, o que pode ser denominado *pastiche*. Imitações performáticas no ato de cantar (interpretação das canções *Coração materno* e *Paisagem útil*, por Caetano), paródia, ironia, humor na performance, instrumentos atuando como alegoria, *happenings*, ambiguidades, jogo de palavras, entre outros elementos estilísticos, são os recursos utilizados na proposta da canção tropicalista observado nas análises feitas. Foi concebido que a paródia, como recurso estilístico revela, ao dialogar com as tradições, o atentar e reconhecimento dos tropicalistas das tradições brasileiras, tanto as esquecidas, à margem, que se mostram resistência, quanto a hegemônica e, como humor, a paródia pode estar demonstrando o olhar dos tropicalistas para o sonho de um Brasil unificado, nacionalista. Isso pode ser comprovado quando na tese é apresentado a constante afirmação dos tropicalistas para o caráter mestiço do Brasil, sempre se referindo e buscando caracterizar, tanto nas canções quanto em suas entrevistas, o “ser brasileiro”.

Foi ainda possível constatar na pesquisa que as peculiaridades estilísticas ou recursos da canção tropicalista, além da conformação estética dessa canção, apontam para um posicionamento político dos tropicalistas. A ironia, o deboche, assim como a paródia apresentam um caráter de contestação. A exemplo, Caetano Veloso quando interpreta a canção *Coração materno*, de Vicente Celestino, está se colocando em confronto com o cenário musical da época, com a MPB, haja visto esse cenário considerar Vicente Celestino um cantor *brega*. Foi ainda observado que o caráter de diversidade da canção tropicalista, em sua complexidade, é revelado além da conformação letra-música da canção. Além da poesia e da estrutura sonoro-musical, a performance, capas de discos, entre outros recursos reafirmam a diversidade da proposta tropicalista. Essa diversidade, que era a força motriz de debates, valida o papel político exercido pelos tropicalistas. A

pluralidade revelada por sua canção não deixa de ter relação com o diálogo que esses artistas estabeleceram com outras linguagens artísticas, o que aponta para a canção popular se libertando dos aspectos formais que a caracterizam, se abrindo para outros componentes culturais.

Diante dessas considerações até aqui apresentadas, outras últimas, não menos importantes que essas, sobre a Tropicália como prática cultural brasileira e seus pontos de interseção com a tradição da Música Popular Brasileira, são trazidas nessa parte final, que reafirmam as primeiras.

A observação de Tom Zé sobre as duas formas de “pensar o mundo”, que possivelmente foi a origem da proposta tropicalista, leva ao reconhecimento desse artista como figura primeira e última, sendo retomado aqui em diálogo com os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil. Constatou-se que a diversidade da canção tropicalista, também presente em sua obra, provém da existência de duas tradições coexistindo na trama cultural brasileira, às quais o artista denomina de “formas de conceber o mundo”. Tom Zé também reconhece o samba como fio condutor ou espinha dorsal da música popular brasileira, e a bossa nova como um samba ressignificado, o que pode ser comprovado pelo encarte Imprensa Cantada do seu álbum *Vaia de Bêbado não Vale*. Tal como Gilberto Gil e Caetano Veloso, esse tropicalista também manifestava uma predisposição em pensar a arte e a cultura brasileiras. Tendo contato com a música de tradição europeia na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e com as vanguardas desta tradição, também esteve sintonizado à proposta tropicalista, de encontros entre gêneros diversos, às vezes antagônicos. O contato de Caetano Veloso e Gilberto Gil com a música de tradição europeia ou música de concerto, diferente de Tom Zé, foi possibilitado pelo auxílio e convivência com os maestros da Tropicália, a saber, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. Tal se comprova quando Gil foi procurá-los para apresentar a proposta da canção tropicalista, na qual queria a presença de manifestações musicais nordestinas ou ancestrais se encontrando com os Beatles, dentre outros encontros de gêneros e estilos musicais.

Assim, foi concebido na tese que Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil reconheceram e deram atenção aos artistas e às canções que estavam à margem do que se havia instituído como Música Popular Brasileira, consideradas bregas ou de mau gosto incluindo-os nos arranjos, espetáculos, citações musicais e ressignificações de gêneros em interpretações nas gravações de discos.

A observação dos testemunhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil sobre Tom Zé e sua proposta de canção revelada mesmo antes da Tropicália, trazidos na tese, leva à questão de que a proposta tropicalista tinha a ver com o caráter de liberdade e experimentação musical, não formatando a canção tal qual os “enquadradores da memória coletiva” objetivavam. Eis o porquê de os tropicalistas serem bastante criticados à época, o que culminou com críticas e vaias, como as dispensadas à Caetano quando se uniu a Odair José em uma interpretação no festival Phono 73, e ao interpretar a canção *É proibido proibir*, no Festival Internacional da Canção, em 1968.

Caetano, Gil e Tom Zé eram partícipes da tradição da MPB, da instituída canção popular brasileira por estarem participando dos debates, mas contrariavam o que esta tradição buscava instituir.

Tendo trazido em análise alguns álbuns e canções de Tom Zé na qual também o gênero samba está presente, foi possível conceber que, dada a importância do gênero para os três tropicalistas, refletida em suas produções musicais, esses artistas entenderam a bossa nova, na figura de João Gilberto, como um samba ressignificado, trazendo-a nesse aspecto como continuidade da espinha dorsal da música popular brasileira, o que implicava em reconhecer uma tradição hegemônica, tradição essa mais bem percebida e recebida pela classe média e elite brasileiras. O debate tropicalista trouxe em pauta o diálogo dessa tradição com a outra tradição, ancestral. A propósito, o samba e a bossa nova estariam compondo a linha evolutiva a qual Caetano Veloso propôs, com a Tropicália, dar continuidade.

Um outro ponto observado foi que os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso conceberam a proposta tropicalista em concordância e tendo como referência a Antropofagia de Oswald de Andrade, fato validado por Tom Zé quando discorre sobre a concepção da Tropicália no encarte do álbum *Tropicália Lixo Lógico*. O caráter de diversidade apresentado pela proposta tropicalista, revelado na sonoridade das canções, aponta para a prática antropofágica, de estabelecer diálogo da tradição brasileira ou tradições, conforme apresentado no trabalho, com o estrangeiro, também relacionado aos processos de modernização.

Enfrentamentos, resistência e diálogos, são revelados pelos três tropicalistas em entrevistas e algumas canções. Tal como Gil e Caetano, Tom Zé, ao conceber o mito de origem da Tropicália, não deixa de apontar para o Brasil caracterizado como mestiço, de encontros.

Ao atentar para a obra dos três tropicalistas, do período posterior à Tropicália, foi possível observar que a proposta Tropicalista continua evidente nas canções pós-Tropicália, assim como em suas falas. Em suas produções são encontrados os mesmos elementos evidenciados nas canções concebidas à época da Tropicália, podendo ser citados como elementos estilísticos um mosaico sonoro sem a ideia de fusão, recortes/colagens de situações - cenas, temporalidades na poesia, as canções *Domingo no parque e Tropicália*, a exemplo), pastiche, kitsch, paródia, ressignificação de gêneros, entre outros elementos estilísticos. Dessa forma, um ensaio da Tropicália de ruptura com a MPB pode ser constatado quando se observa a estrutura musical das canções, na qual gêneros e estilos musicais, em diálogos, deixam entrever um caráter de diversidade. Portanto, a estética tropicalista é inclusiva, de convivência de opostos, o que pode ser evidenciado na estrutura sonora da canção.

Tendo trazido à tese a Tropicália e o diálogo estabelecido pelo movimento com a tradição da Música Popular Brasileira, como última lembrança do samba como tradição, na Quarta-feira de Cinzas, cantemos com Caetano Veloso os versos da canção *Os passistas*, que dizem:

Vem

Eu vou pousar a mão no teu quadril

Multiplicar-te os pés por muitos mil

Fita o céu

Roda:

A dor define nossa vida toda

Mas estes passos lançam moda

E dirão ao mundo por onde ir

Às vezes tu te voltas para mim

Na dança, sem te dares conta enfim

Que também amas

Mas, ah!

Somos apenas dois mulatos

Fazendo poses nos retratos

Que a luz da vida imprimiu de nós

Se desbotássemos

Outros revelar-nos-íamos no carnaval

Roubemo-nos ao deus tempo
E nos demos de graça à beleza total
Vem
Nós
Cartão-postal com touros em Madri
O Corcovado e o Redentor daqui
Salvador, Roma
Amor, onde quer que estejamos juntos
Multiplicar-se-ão assuntos de mãos e pés
E desvãos do ser (Caetano Veloso, 1997).

Com *Aquele abraço* de Gil e do pesquisador, que pode ser interpretado, naquele contexto, como um último ato, de despedida da Tropicália do cenário cultural da época, e no contexto da pesquisa como um olhar para trás, em busca de rememorar o que foi dito até aqui, traz-se nesse parágrafo final um possível desdobramento, dentre muitos, desta pesquisa. A análise da diversidade sonora das canções trouxe a percepção de que a participação dos maestros e arranjadores da Tropicália como Rogério Duprat (1932-2006), Júlio Medaglia (1938 -) e Levy Damiano Cozzella (1929 – 2018) foi determinante para que o movimento ocorresse, sem a qual possivelmente os tropicalistas não teriam condições de manusear os elementos sonoros. Assim, diante dos recortes sonoros e arranjos trazidos como exemplo na tese questiona-se até que ponto os maestros e arranjadores contribuíram para a diversidade das canções apresentada nos registros dos álbuns. Sabe-se que a arregimentação de uma canção demanda conhecimentos aprimorados de orquestração, sem os quais os elementos sonoros não se *casam*, soando de forma angular, incompreensível²⁰². Quando se depara com os arranjos das canções tropicalistas, nos quais elementos díspares atuam em um mesmo arranjo²⁰³, a questão sobre a importância dos maestros para a Tropicália se avoluma. Ainda mais: qual seria também a contribuição dos músicos, com sua criatividade e forma de executar os instrumentos, para a proposta da canção tropicalista? Conforme discorrido no capítulo quatro, ao propor o movimento Tropicália, Gilberto Gil foi em busca de um maestro que

²⁰² Termos utilizados por músicos populares para descrever os processos de gravação. Um termo bastante utilizado, quando a canção soa bem, é que a canção “*chapou*”.

²⁰³ Instrumentos acústicos e eletrificados, como cordas, guitarras e contrabaixos elétricos, atuando com instrumentos de percussão, como a bateria.

soubesse dialogar com os gêneros e estilos musicais. No entanto, sabe-se que o *happening* do baterista Dirceu na introdução da canção *Tropicália* foi concebido pelo próprio músico, de forma despretensiosa, sem objetivo de registro de gravação, sendo aproveitado pelo maestro Júlio Medaglia como parte do arranjo. Dessa forma, um passo adiante desta pesquisa poderá trazer um olhar apurado sobre essa questão e outras questões; a de quão determinante foram os maestros, músicos e até técnicos de estúdio de gravação na concepção da sonoridade das canções tropicalistas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Culturas populares, educação e descolonização**. Revista Educação em Questão, vol. 57, n. 54, 2019. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5639/563965409018/html/>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

ABREU, M. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930** (ebook). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da História**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANTENORE, Armando. **Tom Zé mastiga vaia contra João Gilberto e cospe música**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010199906.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **A história do Animal – quatro perguntas para Pedro Aragão**. BLOG IMS. RJ, 03 de jan. de 2014. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/a-historia-do-animal-quatro-perguntas-para-pedro-aragao/>>. Acesso em 26 jan. 2023.

ARAÚJO, João. **“O Cazuza era muito macho”. Primeiro brasileiro a ganhar o Grammy Latino, o pai do cantor fala da homossexualidade do filho e conta como revelou ídolos da MPB**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131203002543/http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/5251_O+CAZUZA+ERA+MUITO+MACHO+>>. Acesso em: 17 mai. 2025.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro Não: música popular cafona e ditadura militar**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARIZA, Adonay. **Eletronic Samba - A Música Brasileira no Contexto das Tendências Internacionais**. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

ASSIS, Machado. **Créditos extraordinários – Scoevola – O Sr. Penna em missão – Cinna – O ano novo**. Revista Prosa, Verso e Arte. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/o-pais-real-esse-e-bom-revela-os-melhores-instintos-mas-o-pais-oficial-esse-e-caricato-e-burlesco-machado-de-assis/>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, p. 89-117, maio-agosto, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONI, Valdeti; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a Entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Santa Catarina, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

BONI, Luis Alberto. **A entrada de Aristóteles no Ocidente Medieval**. Porto Alegre: Editora Ulysses, 2010.

BORÉM, Fausto. **Resenha sobre Eu não sou cachorro, não, livro de Paulo César de Araújo**. Per Musi, n. 29, 2014, p. 231-234. Disponível em: <file:///D:/Desktop/Doutorado/Estado%20da%20Arte/Cap%C3%ADtulo%202/Resenha_sobre_Eu_nao_sou_cachorro_nao_livro_de_Pau.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2023.

BÔSCOLI, Ronaldo. In: **Noite do amor do sorriso e da flor e a Bossa Nova**. Disponível em: <<https://riquemoranomar.blogspot.com/2013/05/noite-do-amor-do-sorriso-e-da-flor.html>>. Acesso em: 18 mai. 2025.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAGATO, Fernanda Frizzo; BARRETTO, Vicente de Paulo; SILVEIRA FILHO, Alex Sandro da. **A interculturalidade como possibilidade para a construção de uma visão de direitos humanos a partir das realidades plurais da América Latina**. Revista da Faculdade de Direito UFPR, Curitiba, PR, Brasil, v. 62, n. 1, jan./abr. 2017, p. 33-59. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/direito/article/view/47133>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BRAVO! Nara Leão e a história de uma das intérpretes mais ousadas da Bossa Nova. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/musica/nara-leao-bossa-nova-carreira>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BRASILEIRO, Marcus Vinícius Camara. **Torquato Neto na Geleia Geral Brasileira**. Literatura e Autoritarismo – Dossiê “Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea”. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/art_04.php>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2013.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALLADO, Antônio. **Brasil Pode se Tornar uma Belíndia Viável**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/15/ilustrada/10.html>>. Acesso em: 16 out. 2021.

CÂMARA BRASILEIRO, Marcus Vinícius. **Torquato Neto na geleia geral brasileira**. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/art_04.php>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CAMPELO FILHO, Haroldo Nélio Peres. **Mitos e Vivências Educacionais no Espaço Cultural Vila Esperança/Escola Pluricultural Odé Kayodê**. 167f. (dissertação). Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em História, 2022.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Disponível em: <<https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/CCSP-catalogo-exposicao-arquivo-decio-pignatari-1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. Introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

CARNEIRO, Edson. **Carta do samba**. Disponível em: <https://diepafro.ufu.br/sites/diepafro.ufu.br/files/media/document/carta_do_samba_web.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2024.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição Imaginária da Sociedade**. 5 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

CÁSSIO NOBRE, Leonardo de Souza Lima. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. 190 f. (dissertação) Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música. Salvador, 2008.

_____. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. Pacific Review of Ethnomusicology, v.14, p. 1-12, 2009. Disponível em: <<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/14/piece/487>>. Acesso em: 24 mai. 2022.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa Nova**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAZES, Henrique Leal. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 2021.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural Entre Práticas e Representações Sociais**. R.J.: Bertrand, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Caetano Veloso**. São Paulo: Lumiar Editora, 1992.

COLEÇÃO FOLHA RAÍZES DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Ismael Silva**. Disponível em: < <https://raizesmpb.folha.com.br/vol-21.shtml>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

COSTA, Alaíde. **Alaíde Costa Fala Sobre Bossa Nova em Artigo do ‘New York Times’ Sobre Johnny Alf. E Tem Live da Cantora**. Disponível em: <<https://glamurama.uol.com.br/notas/alaide-costa-fala-sobre-a-bossa-nova-em-artigo-do-new-york-times-sobre-johnny-alf-e-tem-live-da-cantora/>>. Acesso em: 16 out. de 2021.

COSTA, Alaíde. **Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia**. O Globo, RJ, 08 de dez. de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quando-bossa-nova-estourou-fizeram-de-conta-que-eu-nao-existia-diz-cantora-alaide-costa-24785830>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

CRISTINA, Tereza. **Na roda com Tereza**. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/teresa-cristina-show-circo-voador-rio/>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

CRUZ, Felipe Branco. **Sambista Riachão, autor de ‘Cada Macaco no seu Galho’, morre aos 98 anos**. Veja, SP, 30 de mar. de 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/sambista-riachao-autor-de-cada-macaco-no-seu-galho-morre-aos-98-anos/>>. Acesso em: 21 out. 2022.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. **Tom Zé lança single com defesa a João Gilberto**. Disponível em: < <https://www.dgabc.com.br/Noticia/235460/tom-ze-lanca-single-com-defesa-a-joao-gilberto>>. Acesso em: 27 mai. 2025.

DORING, Katharina. **Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano**. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

DUARTE, Paulo Sergio, NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-Canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume do Mará: FAPERJ, 2003.

DUSSEL, Enrique. **Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad**. Tabula Rasa. Bogotá – Colombia, n. 9: 153-197, julio-diciembre, 2008.

ECAD. **Ranking das mais tocadas**. Disponível em: < <https://www4.ecad.org.br/ranking/>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. In: CLARK, Haley Helena. **O grupo da Baixa de Quintas: Uma Visão**

do Samba Urbano de Salvador. 94 f. (Dissertação) Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra.** Trad. Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FAOUR, Rodrigo. **História da Música Popular Brasileira, Sem Preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970.** Rio de Janeiro: Record, 2021.

FERRARA, Lawrence. **Phenomenology as a tool for musical analysis.** *The Musical Quarterly*, v.70, n. 3, p. 355-373, 1984.

FERRAZ, Eucanaã. In: VELOSO, Caetano. **Sobre as Letras.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA, Mauro. Mariene de Castro dilui paixão sensual de 'Índia' em gravação sem luminosidade. Folha de S. Paulo, SP, 22 de fev. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/22/mariene-de-castro-dilui-paixao-sensual-de-india-em-gravacao-sem-luminosidade.ghtml>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

_____. Caetano Veloso sobrepõe riquezas artísticas do Brasil às dissonâncias sociais no arco pardo do álbum 'Meu coco'. GLOBO.COM, RJ, 22 de dez. de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/10/22/caetano-veloso-sobrepoe-riquezas-artisticas-do-brasil-as-dissonancias-sociais-no-arco-pardo-do-album-meu-coco.ghtml>>. Acesso em: 05 set. de 2022.

FERREIRA, Sérgio Luiz Peixoto. 1993. **“Caetano e a canção tropicalista”.** In: Maltz, Bina; Teixeira, Jerônimo; Ferreira, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo.* Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, p. 73 a 101.

FIGUEIRA, Bruno de Sousa. **Posicionamento na Interlingua(gem): Processos de Constituição do Código de Linguagem do Movimento Tropicalista.** 188 f. (Tese) Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2021.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro.** 414 f. (Tese) Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. **Nota introdutória.** In: **Letra só; Sobre as letras.** VELOSO, Caetano. Eucanaã Ferraz (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson; PIRES, Rafaela de Oliveira; QUEIROZ, Marcos. **A linguagem da revolução: Ler Frantz Fanon desde o Brasil**. In: Os condenados da terra. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FREIRE, Vanda. **A História da Música em Questão**. Revista Música, São Paulo, v. 5, n.2, p. 152-170 nov. 1994.

FRÓES, Lucas. **Gravação inédita revela show que lançou Gil, Caetano, Bethânia e Gal em 1964**. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47361618>>. Acesso em: 20 mar. 2025.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos: Ensaio Crítico**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. Prefácio. In: SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

G1. **Passeata dos cem mil, 50 anos: Eva Wilma e Zuenir Ventura relembram momentos marcantes**. Disponível em: < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/passeata-dos-cem-mil-50-anos-eva-wilma-e-zuenir-ventura-relembram-momentos-marcantes.ghtml>>. Acesso em: 02 nov. 2024.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A Solidão da América Latina – Discurso de García Márquez no Nobel de Literatura**. Disponível em:< <https://homoliteratus.com/solidao-da-america-latina-discurso-de-garcia-marquez-no-nobel-de-literatura/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil. In: WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 132.

GLOBO.COM. **Racismo, modernização e falta de representatividade: especialistas analisam minoria negra na música sertaneja**. 17 de nov. 2023. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/11/17/racismo-modernizacao-e-falta-de-representatividade-especialistas-analisam-minoria-negra-na-musica-sertaneja.ghtml>>. Acesso em: 18 nov. 2023.

GLOBO.COM. **Oh, que delícia de show**. 29 out. 2021. Memória Globo – Auditório e Variedades. Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/oh-que-delicia-de-show/noticia/oh-que-delicia-de-show.ghtml>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

GLOBO.COM. G1. **Moise Kabagambe: o que se sabe sobre a morte do congolês no Rio.** 21 de jan. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/01/31/moise-kabamgabe-o-que-se-sabe-sobre-a-morte-do-congoles-no-rio.ghml>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

GOMES, Ângela Maria de Castro; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta. **Estado Novo: ideologia poder.** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas – A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.** São Paulo: Editora Ática S.A, 1987.

GUERRA, Luiz Antonio. **Racismo, modernização e falta de representatividade: especialistas analisam minoria negra na música sertaneja.** 17 de nov. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/11/17/racismo-modernizacao-e-falta-de-representatividade-especialistas-analisam-minoria-negra-na-musica-sertaneja.ghml>>. Acesso em: 18 nov. 2023.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda.** Salvador: EDUFBA, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

GUEST, Ian. **Harmonia – Método Prático 1.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. **Harmonia – Método Prático 2.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

HABER, Alejandro. **Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada.** Revista Chilena de Antropología, Vol. 23, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resente [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva e Memória Histórica.** São Paulo: Vértice, 1990. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4359772/mod_resource/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf>. Acesso em: 12 de dez. de 2021.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o Humanismo.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 2^a. Ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1995.

HERTZMAN, Marc Adam. **Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil**. Durban: Duke University Press, 2013.

HOWARD, Catherine V. **A domesticação de mercadorias**. Estratégias Waiwai. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (orgs). *Pacificando o Branco: Cosmologias no Contato no Norte Amazônico*. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille: IRD Éditions, 2002. Disponível em: < <https://books.openedition.org/irdeditions/24689>>. Acesso em: 05 de set. 2024.

JAJI, Tsitsi Ella. **Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity**. New York: Oxford University Press, 2014.

JAUMOUNT, Jonathan; VARELLA, Renata V. S. **A pesquisa militante na América Latina: trajetória, caminhos e possibilidades**. *Revista Direito & Práxis*, Rio de Janeiro, vol. 07, n. 13, p. 414-464, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/21833/15906>. Acesso em: 04 de mar. de 2022.

JOBIM, Tom. In: **Bossa nova e jazz: ‘um caso de influência recíproca’, segundo Tom**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2008/08/01/bossa-nova-e-jazz-um-caso-de-influencia-reciproca-segundo-tom>>. Acesso em: 14 jan. 2024.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LEAL, Carlos. **Há 50 anos, mítico show Fa-Tal fez de Gal a musa do desbunde**. *Folha de S. Paulo*, SP, 22 de mai. de 2021. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>>. Acesso em: 01 de jun. de 2021.

LETIERES Leite. **Nota de pesar**. Disponível em: < https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/letieres-leite-nota-de-pesar>. Acesso em: 09 mar. 2022.

LIMA, A. **Do samba carioca, urbano e industrial ao samba nacional e mestiço**. *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n.26, p. 121-135, jan./jun.2013. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29141/16214>>. Acesso em: 02 set. 2022.

LOPES, Nei. **Uma Relação Desigual**. Em *Making Samba, o historiador Marc Hertzman põe em xeque o mito da democracia racial ao mostrar como músicos negros foram relegados a estereótipos*. Portal Geledés, SP, 03 de jan. de 2014. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/uma-relacao-desigual/>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Ricardo Cortez. **O terceiro verso da modernidade: o inexistente conceito de tradição e o conceito de tradição modernizada a partir da sociologia da moral**. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 3, v. 3: 213-232, 2016.

MALAQUIAS, Denis Rilk. **Música caipira de concerto: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira**. 241 f. (Tese) Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais. Goiânia, 2019.

MANERO, Pablo Reyna. **La ciencia histórica heredada como “sentido común”: hacia un tinku epistemológico que descolonice nuestras prácticas y concepciones previas sobre lo indígena em Córdoba**. Instituto de Culturas Aborígenes – Comunidad Kamiare Timoteo Reyna, 2019.

MANZINI, Eduardo José. **A Entrevista na Pesquisa Social**. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

MATTOS, Eudes Barletta; CYRINO, João Paulo Lazzarini. **Classificação morfológica das línguas: da tipologia holística às definições circulares**. Diadorim, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 2, p. 288-312, jul.- dez. 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/viewFile/40551/25019>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MENEZES, Andreia dos Santos. **Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango**. São Paulo: Unifesp, 2021.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

_____. In: BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, p. 89-117, maio-agosto, 2013.

_____. **Desafios Decoloniais Hoje**. In: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (orgs). **Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo**. 1ª ed. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, 2014.

_____. **Desafios Decoloniais Hoje**. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. Revista Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, 1(1), pp. 12-32, 2017.

_____. **Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade**. RBCS, Vol 32, n. 94, junho/2017.

_____. **Histórias locais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. Rádio no Brasil: há mais de 100 anos criando e contando histórias. Disponível em: < [MOSCOVICI, Serge. **A representação Social da Psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.](https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/setembro/radio-no-brasil-ha-mais-de-100-anos-criando-e-contando-historias#:~:text=No%20Brasil%2C%20o%20t%C3%ADtulo%20de,presidente%20da%20rep%C3%ABlica%2C%20Epit%C3%A1cio%20Pessoa.> Acesso em: 20 mai. 2022.</p></div><div data-bbox=)

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** 2^a. Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOUTINHO, Ronaldo Só. **Algumas implicações do diálogo negro e samba.** Revista África e Africanidades. Ano 8, n. 20, 2015. Disponível em: < <http://africaeafricanidades.com.br/documentos/007020072015.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Rev. Bras. Hist. 18 (35), 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/QzhptqD6H8fdCnkms36Gx7H/>>. Acesso em: 10 set. 2024.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul. Modernismo e Música Popular.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. DUARTE, Paulo Sergio,. **Do Samba-Canção à Tropicália.** Rio de Janeiro: Relume do Mará: FAPERJ, 2003.

_____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAZARENO, Elias. **El Bilingüismo em la Construcción de la Nación Brasileña.** In: Alternativas em Educación Intercultural. El caso de América Latina: la educación intercultural y bilingüe. Fidel Molina (ed.). Centre de Cooperació Internacional de la Universitat de Lleida. Lleida: deParís edicions, 2008.

_____. **Revisitando o debate acerca da modernidade a partir da colonialidade do poder e da decolonialidade.** Revista Nós – Cultura e Linguagem, v. 02, n. 02, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330984721_REVISITANDO_O_DEBATE_A_CERCA_DA_MODERNIDADE_A_PARTIR_DA_COLONIALIDADE_DO_PODER_E_DA_DECOLONIALIDADE. Acesso em 28 jan. 2023.

NAZARENO, Elias; ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves. Contatos Interétnicos no Vale do Araguaia: Os Iny e os Colonizadores entre os Séculos XVI e XX. Revista HALAC – Historia Ambiental, Latinoamericana y Caribeña, v. 10, n.3 (2020), p. 220-226. Disponível em: <<https://www.halacsolcha.org/index.php/halac/article/view/443/439>>. Acesso em: 12 set. 2024.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. “**Liminaridade e communitas - Victor Turner**”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>. Acesso em: 12 set. 2024.

O GLOBO. **Carmen Miranda conquista o Brasil, os EUA, onde vive em Hollywood, e o mundo.** Disponível em: < <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/carmen-miranda-conquista-brasil-os-eua-onde-vive-em-hollywood-o-mundo-9843485>>. Acesso em: 12 set. 2024.

_____. **Com humor e elegância, Henry Salvador encarnou a arte da canção francesa.** Disponível em: < <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-humor-elegancia-henri-salvador-encarnou-arte-da-cancao-francesa-22384306>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

_____. **Marco da cultura pop do século XX, ‘Sgt. Pepper’s’ chega aos 50 anos. Meio século depois, disco mantém reputação intacta e influência imensa.** Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/marco-da-cultura-pop-do-seculo-xx-sgt-peppers-chega-aos-50-anos-21404399>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.** África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, vol. 22-23, p. 87-109, 2001. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183>>. Acesso em: 01 mai. 2022.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil.** São Paulo: Scipione, 1996.

PALMA, Rogério da. **Modernização, racialização e branqueamento na música sertaneja.** Sociedade e Cultura, v. 25, e70760, 2022. Disponível em: <

<https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/70760#:~:text=assim%20como%20aconteceu%20com%20outros,performáticas%20presentes%20nesse%20gênero%20musical.>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. **Racismo, modernização e falta de representatividade: especialistas analisam minoria negra na música sertaneja.** Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/11/17/racismo-modernizacao-e-falta-de-representatividade-especialistas-analisam-minoria-negra-na-musica-sertaneja.ghtml>>. Acesso em: 17 nov. 2023.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Espelhos Partidos: samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, vol. 43, 2012. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/7978/6686>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **O Brasil dá Samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”).** Brasil Cultura - O Portal da Cultura Brasileira, 10 de fev. de 2010. Disponível em: < <https://www.brasilcultura.com.br/menu-de-navegacao/cultura/o-brasil-da-samba-os-sambistas-e-a-invencao-do-samba-como-coisa-nossa/>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

PEREIRA, Roberto. **Rodas Negras: Capoeira, Samba, Teatro e Identidade Nacional (1930-1960).** São Paulo: Intrínseca, 2023.

PIMENTEL, João. **Histórias de música e censura em tempos autoritários /** João Pimentel, Zé MicGill. 1. Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. **A pedagogia da retomada: decolonização de saberes.** Articulando e Construindo Saberes, v. 2, nº 1, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/racs.v2i1.49013>>. Acesso em: 21 set. 2021.

PINTO, L. A. Costa. **O Recôncavo como uma síntese regional.** Revista de Desenvolvimento Econômico, vol. 13, n. 23, 2011. Disponível em: < <file:///Users/thamaramirandademoraiscosta/Downloads/1602-6046-1-PB.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências dos chorões antigos.** 1. Ed. Rio de Janeiro, 1936. Disponível em: < <https://archive.org/details/OChoro/page/n15/mode/2up>>. Acesso em: 03 set. 2022.

PIRES, Francisco Quinteiro. **Uma Relação Desigual. Em Making Samba, o historiador Marc Hertzman põe em xeque o mito da democracia racial ao mostrar como músicos negros foram relegados a estereótipos.** Portal Geledés, SP, 03 de jan. de 2014. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/uma-relacao-desigual/>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

PITOMBO, João Pedro. **Morre Letieres Leite, maestro que jogou luz sobre a percussão afro-baiana.** Folha de S. Paulo, SP, 27 de out. de 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/morre-letieres-leite-musico-que-acompanhou-ivete-sangalo-aos-61-anos.shtml>>. Acesso em: 09 mar. 2022.

PIUNTI, André. **Racismo, modernização e falta de representatividade: especialistas analisam minoria negra na música sertaneja.** 17 de nov. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/11/17/racismo-modernizacao-e-falta-de-representatividade-especialistas-analisam-minoria-negra-na-musica-sertaneja.ghtml>>. Acesso em: 18 nov. 2023.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** In: Estudos históricos: Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PT.CDBABY.COM. Qual a diferença entre single, EP e álbuns? 13 de jan. 2022. Disponível em: <<https://support.cdbaby.com/hc/pt-br/articles/360008275672-Qual-a-diferen%C3%A7a-entre-single-EP-e-%C3%A1lbuns->>. Acesso em: 02 abr. 2022.

QUEIROZ, Clécia. **A Estrela Dalva do Samba de Cachoeira.** In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda.** 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

QUEIROZ, R. F. P. **FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiáspórica.** 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005. Pp. 227-278.

QUIJANO, Aníbal. **Por la imaginación política – de la socialización a la descolonialidad del poder.** Compilación: Danilo Assis Climaco. Lima/Peru: Sonimágenes del Peru S.C.R.L, 2020.

RÁDIO CÂMARA. **Primeira transmissão de rádio no Brasil completa 94 anos.** Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/469402-primeira-transmissao-de-radio-no-brasil-completa-94-anos/#:~:text=No%20dia%207%20de%20setembro,Niter%C3%B3i%2C%20Petr%C3%B3polis%20e%20S%C3%A3o%20Paulo.>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

RAPPAPORT. Joanne. **MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA: la epistemología de la etnografía en colaboración.** Revista Colombiana de Antropología, Volumen 43, enero-diciembre 2007, pp. 197-229.

RELATÓRIO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DE ESTUDANTES. Disponível em: < <https://www.fe.ufg.br>>. Acesso em: 20 mai. 2023.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. **Que caminho seguir na música popular brasileira?** São Paulo, ano I, n. 7, Mai. 1966, p. 375-385. Disponível em: <<https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/07/1966-linha-evolutiva-na-mpb.html#:~:text=Dizer%20que%20samba%20s%C3%B3%20se,e%20bateria%20em%20seus%20discos>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3^a Ed. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, Eduardo. **Tropicália ou Panis et Circencis: História de Rupturas e Intervenção Cultural de um Autêntico Manifesto Tropicalista?**. 139 f. (Dissertação) Universidade Vale do Rio Verde. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde. Três Corações, 2018.

RIBEIRO, Juliana. **“Clementina cadê você?”: a construção de espaços de pertença na escuta de Clementina de Jesus**. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

RELATÓRIO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DE ESTUDANTES. Disponível em: <<https://www.fe.ufg.br>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

ROLLING STONES. 5 Melhores Momentos da Live de Caetano Veloso: bronca nos filhos, tributo a Moraes Moreira + Erramos. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/6-melhores-momentos-da-live-de-caetano-veloso-bronca-nos-filhos-tributo-moraes-moreira-e-mais/>>. Acesso em: 21 out. 2021.

ROCHA, Glauber. In: **João Figueiredo é um gênio, disse Glauber Rocha à Folha em 1979**. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/03/joao-figueiredo-e-um-genio-disse-glauber-rocha-a-folha-em-1979.shtml>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

ROCHA, Glauber. In: **Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha**. Disponível em: < <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 12 set. 2024.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é Bom Poder Tocar um Instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira**. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

_____. **Música gravada como fonte à reflexão musicológica**. In: Robervaldo Linhares Rosa; Ana Guiomar Rêgo Souza; Magda de Miranda Clímaco; David Crammer (org.). **Musicologia em Interpelações Contemporâneas**. 1ed. Curitiba: Appris, 2023, v. 1, p. 152-163.

ROSS, Alex. **Escuta Só: Do Clássico ao Pop**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531/12273>>. Acesso em: 03 out. 2022.

SANTANNA, Marilda. **O ABC do samba: Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes**. In: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

SAMPAIO, Gabriela dos R.; ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. **De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição**. 1. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Homens de ciência e a raça dos homens: cientistas, instituições e teorias raciais no Brasil e finais do sec XIX**. 1992. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Acesso em: 08 dez. 2024.

SEU JORGE. In: **Quem Entrevistas – Seu Jorge fala da felicidade de registrar filho com nome diferente: ‘Primeiro brasileiro Samba’**. Disponível em: <[SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.](https://revistaquem.globo.com/entrevistas/noticia/2023/06/seu-jorge-fala-da-felicidade-de-registrar-filho-com-nome-diferente-primeiro-brasileiro-samba.ghtml#:~:text=O%20artista%20também%20relembrou%20a,Samba%20deste%20pa%C3%ADs%22%2C%20celebra.>>. Acesso em: 12 jan. 2024.</p></div><div data-bbox=)

SILVA, Cristiane Alves. **A Ruptura da Narratividade Tradicional nas Cenas Enunciativas das Canções do Tropicalismo**. 79 f. (Dissertação) Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

SILVA, Maria Alice P. Salvador – **Roma Negra: cidade diaspórica**. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1530393388_ARQUIVO_Salvador-RomaNegra.pdf>. Acesso em: 15 out. 2021.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: da origem à era Vargas**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. In: **Bossa nova e jazz: ‘um caso de influência recíproca’, segundo Tom**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2008/08/01/bossa-nova-e-jazz-um-caso-de-influencia-reciproca-segundo-tom>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. In: **O bis interrompido de Frank Sinatra e Antonio Brasileiro**. Disponível em: <<https://infograficos.estadao.com.br/caderno2/jobim-90-anos/o-bis-interrompido-de-frank-sinatra-e-antonio-brasileiro.php>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SOVIK, Liv. **Tropicália rex: música popular e cultura brasileira**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

SUÁREZ-KRABBE, Julia. **Em la Realidad. Hacia Metodologías de Investigación Descoloniales**. Tabula Rasa, Bogotá – Colombia, n.14, 183-204, janeiro-junio, 2011.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, Ateliê Musical, 2004.

TEIXEIRA, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa. **Sonoridades do cenário brasileiro pós-moderno e sonoridades tropicalistas: suas relações, diversidade, tempo múltiplo e processos identitários**. 201 f. (Dissertação). Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.

TEIXEIRA, Jerônimo. 1993. “**O liquidificador de acarajés – Tropicalismo e indústria cultural**.” In: Maltz, Bina; Teixeira, Jerônimo; Ferreira, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, 1993. p. 41 a 72.

TELES, José. **Tropicália 50. Tom Zé relembra o furacão tropicalista que abalou a MPB. Baiano relata detalhe de suas duas prisões em São Paulo**. Disponível em: < <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/06/03/tom-ze-relembra-o-furacao-tropicalista-que-abalou-a-mpb-341772.php>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991.

_____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TUBINO, F. **La interculturalidad crítica como proyecto ético-político**. In: ENCUENTRO CONTINENTAL DE EDUCADORES AGUSTINOS, 2025, Lima. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://oala.villanova.edu/congresos/educacion/limaponen-02.html>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana**. Trad. Fabiano Moraes. Niterói, EdUFF, 2008.

TUXÁ, Felipe. **Negacionismo Histórico e Genocídio Indígena no Brasil**. In: **GENOCÍDIO INDÍGENA E POLÍTICAS INTEGRACIONISTAS: demarcando a escrita no campo da memória**. 1. ed. São Paulo: Instituto de Políticas Relacionais, 2021.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **A análise da música brasileira popular**. Cadernos do Colóquio 1998, v. 1, n. 1 (1998). Disponível em: <<https://seer.unirio.br/coloquio/issue/view/1>>. Acesso em: 03 mar. 2025.

VARELA, Francisco, TOMPSON, E. ROSCH, E. **A mente corpórea. Ciência cognitiva e experiência humana**. Lisboa, Instituto Piaget, 1991. Capítulos I e II, pg. 25/61.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VELOSO, Caetano. **Letra só; Sobre as letras**. Eucanaã Ferraz (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **Cine Subaé: Escritos sobre cinema (1960-2003)**. Claudio Leal e Rodrigo Sombra (org). 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

_____. **Bahia, meu Brasil**. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/editorial/todos-os-tons/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Política, raça e religião no Brasil, segundo Caetano e Gil**. Estado de Minas, MG, 16 de jun. de 2015. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2015/06/16/interna_internacional.658817/politica-raca-e-religiao-no-brasil-segundo-caetano-e-gil.shtml>. Acesso em: 15 ago. 2023.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIEIRA, Carlos Eduardo. **Intelligentsia e intelectuais sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual**. Revista Brasileira de História de Educação, vol. 8, num. 1, janeiro-abril, 2008, pp. 63-85.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância em “Brasil -versão brasileira (1962)”**. São Paulo: Verona, 2013.

VOLPE, M. A. Por uma Nova Musicologia. **Música em Contexto, Revista do PPG – MUS/ Universidade de Brasília**, v. 1, p. 107-122, 2007.

WADDEY, Ralph. In: SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: da origem à era Vargas** 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WALSH, C. **Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-surgir e re-viver**. In: Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. RJ: Viveiros de Castro Editoras Ltda, 2009.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales: Gritos, grietas y siembras de vida: Entretejerer de lo pedagógico y lo decolonial**. In WALSH, Catherine. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. TOMO II. Ediciones Abya-Yala, Serie Pensamiento decolonial, 2017.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de Hoje. Movimento modernista chega aos 100 anos consolidado como marco da virada cultural e social do país**. Folha de S. Paulo, SP, 12 de fev. de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo>. Acesso em: 28 de fev. de 2022.

ZAN, José Roberto. In: Comciência – Revista Eletrônica de Jornalismo Eletrônico. Comciência dossiê música (mar/2018). **‘Sucesso da MPB se deve a engajamento político somado a refinamento musical e poético que veio da bossa nova’**. Disponível em: <<https://www.comciencia.br/ha-uma-luta-de-classes-no-campo-cultural/>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

ZÉ, Tom. **Biografia**. Disponível em: <<https://tomze.com.br>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

_____. **Tom Zé – Grande Liquidação – 1968 – Sony Music**. Disponível em: <<https://tomze.com.br>>. Acesso em: 13 mai. 2025.

_____. **O Manifesto de Tom Zé**. Folha de São Paulo Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010199909.htm>>. Acesso em 17 mai. 2025.

_____. **Tom Zé relembra álbum ‘Grande Liquidação’, inspirado no cotidiano dos paulistanos dos anos 1960**. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2018/12/tom-ze-relembra-album-classico-grande-liquidacao.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2025.

_____. **Tom Zé mastiga vaia contra João Gilberto e cospe música**. In: Folha de São Paulo Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010199906.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Áudio-Vídeo

ALVES, Francisco. **Aquarela do Brasil – Francisco Alves (1939)**. Youtube, 31 jul. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kzk1Q6DHHaE>>. Acesso em: 05 jan. 2024.

A ÚLTIMA Vanguarda. Direção: Peu Lima. Produção: Amadeu Alban, Marcio Yatsuda, Peu Lima. Roteiro: Peu Lima. Fotografia de Marco Antonio Ferreira. São Paulo: Movioca, 2022. Disponível em: < https://curtaon.com.br/filme/?name=a_ultima_vanguarda>. Acesso em: 01 dez. 2023.

BAIANO. Pelo telefone. Youtube, 28 nov. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-CUdd8K6YQw>>. Acesso em: 20 out. 2021.

BATATINHA. Depois eu volto. Youtube, 11 jun. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=r7Za5SSQzE&list=PLS8LAb7nbODGekGK8cflHf4uWKO32wGNS>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CARTOLA. Cartola – Tempos Idos (Áudio). Youtube, 19 nov. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QYmAdHjF3z0>>. Acesso em: 08 jan. 2024.

CULTURAL, Itaú. Fernando Peres - **Chico Faz Ariano Chorar - Ocupação Chico Science (2010)**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mEYeQeUA33o>>. Acesso em: 07 de abr. 2021.

GIL, Gilberto. Lázaro Ramos e Gilberto Gil – Amigos, Sons e Palavras. Youtube, 22 jan. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=V1unMhOaqVU&t=6s>>. Acesso em: 01 nov. 2024.

_____. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. **Uma Noite em 67**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=krqdqBiDt4k>. Acesso em: 05 nov. 2020.

_____. In: Série MPB&Jazz 2012 – **Gilberto Gil: Gil fala sobre Domingo no Parque**. Youtube, 24 mai. 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K-UIEtVv57s>>. Acesso em: 05 dez 2024.

_____. Zé Celso e Gilberto Gil debatem descolonização da cultura nacional | Amigos, Sons e Palavras. Youtube, 18 mai. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=q9uhjeEavRE&t=2s>>. Acesso em: 05 jul. 2024.

_____. Gilberto Gil – “Aquele Abraço” – Gilberto Gil (1969). Youtube, 26 nov. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HB8vbB5ILUU>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

_____. **Conversa com Bial**. Programa de 14/12/2018. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/7235610/>>. Acesso em: 12 mai. 2025.

_____. Gilberto Gil – Clipe “Aquele Abraço 50 anos”. Youtube, 29 ago. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-FZcbukqpt4>>. Acesso em: 01 de abr. de 2022.

_____. Geléia Geral (Remastered). Youtube, 22 jan. 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0P6Ut0iqm_U>. Acesso em: 20 jan. 2024.

_____. Gilberto Gil (1969). Disponível em: < <https://open.spotify.com/album/53eqd316Rs3te41yGRovYz?highlight=spotify:track:4Lko74AjTF4HXirvmxd02j>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

_____. Retirante (Vol. I e Vol. II). Disponível em: < <https://open.spotify.com/artist/7oEkUINVIj1Nr3Wnj8tzqr/discography/album>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

GETZ, Stan; BYRD, Charlie. **Stan Getz – Charlie Byrd – 1962 Greatest Hits – Jazz Samba (Full Álbum)**. Youtube, 22 ago. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nyy5t6KdM2I>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

GILBERTO, João. **João Gilberto – Pra que discutir com Madame**. Youtube, 28 jun. 2008. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ojr0HdBH_T8>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. **Caminhos Cruzados**. Youtube, 06 de nov. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D3Hf-725Yk4>>. Acesso em: 03 fev. 2025.

GILBERTO, João; GETZ, Stan. **João Gilberto & Stan Getz – 1963 – FULL ALBUM**. Youtube, 04 mar. 2023. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Cxd4LKSecEM>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

JOBIM, Tom. Youtube, 09 ago. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=X4q2Vick2Og>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

KRENAK, Ailton. **RACS – Revista Articulando e Construindo Saberes entrevista: Ailton Krenak**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1KgOWvXDkc>>. Acesso em: 20 out. 2023.

LIMA, Luiz Tenório de. In: **Caetano Veloso – 23/09/1996**. Youtube, jul. 2012. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI_Uts&t=1531s>. Acesso em: 05 mai. 2024.

MANO A MANO: **Mano Brown recebe Sueli Carneiro**. Entrevistada: Sueli Carneiro. Entrevistador: Mano Brown. São Paulo: Spotify, mai. 2022. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrmjog0RkUnCP>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MANO A MANO: **Mano Brown recebe Gilberto Gil**. Entrevistado: Gilberto Gil. Entrevistador: Mano Brown. São Paulo: Spotify, jul. 2023. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/7z3F8xadAALDzqXPNQ7Dpr>>. Acesso em: 03 ago. 2023.

MELLO, Jefferson. **Samba e Jazz – Rio de Janeiro – New Orleans**. Disponível em: < https://www.primevideo.com/pt/detail/0N90NZ3GFA5UBVU2YN3Y7FG7UV/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=11&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B08LM9F4S9&qid=1709285895979>. Acesso em: 15 jan. 2024.

REGINA, Elis. **Querelas do Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j8r2sytKs-I>. Acesso em: 29 jun. 2021.

SARGENTO, Nelson. **Agoniza mas não morre – Nelson Sargento & Tereza Cristina HD**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rbr9qKQ6je4>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SOARES, Elza. Elza Soares e Rogério Skylab | Matador de Passarinho. Canal Brasil. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g-wYdwsqw6s&t=255s>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

_____. **A Carne – Elza Soares (Videoclipe Oficial)**. Youtube, 3 jul. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

_____. Flores Horizontais – Elza Soares. Youtube, 25 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hKa9cOPypDQ>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso – 23/09/1996**. Youtube, 27 de jul. de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI_Uts>. Acesso em: 23 jan. 2025.

_____. É Proibido Proibir (Ambiente de Festival Com Discurso). Youtube, 12 abr. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=afwWdtUI0kY>>. Acesso em: 12 set. 2024.

VELOSO, Caetano. In: MANDELBAUM, Juan, diretor. **Caetano Veloso in Bahia: Documentário 90's**. Youtube, 6 de mar. De 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0JXZj872dTE>>. Acesso em: 10 jul. de 2024.

VELOSO, Caetano. **Tropicália**. Rio de Janeiro. 02 de jun. de 2021. Instagram: @caetanoveloso. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CPoTlsNnx8/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 11 de jun. de 2021.

_____. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. **Narciso em Férias**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8836951/programa/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

_____. **Desde que o samba é samba**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRUqLsdwIhA>. Acesso em: 19 out. 2021.

_____. **Durante a #LiveALenda**. Rio de Janeiro. 11 de ago. de 2021. Instagram: @caetanoveloso. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CDw28LOFWhd/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=loading. Acesso em: 21 out. 2021.

_____. **Cinema Novo**. Youtube, 22 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0GYBFi-0Fo>>. Acesso em 02 jan. 2025.

_____. **Haiti**. In: Gilberto Gil & Caetano Veloso Tropicália 2. Youtube, 7 de jun. de 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wfWiNJ8lmdc>>. Acesso em: 04 set. 2022.

_____. **Roda Viva | Caetano Veloso | 20/12/2021**. Youtube, 20 de dez. de 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=onKg_-7rCQ0>. Acesso em: 02 set. 2022.

_____. **Caetano Veloso – Meu Coco (Visualizer)**. Youtube, 31 de out. de 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ITV5Wog_jAc>. Acesso em: 05 set. 2022.

ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. Disponível em: < <https://tomze.com.brhttps://tomze.com.brhttps://tomze.com.br>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

_____. **Tom Zé**. Disponível em: < <https://www.deezer.com/br/album/9507094>>. Acesso em: 05 abr. 2025.

_____. **Tropicália Lixo Lógico**. Disponível em: < <https://www.deezer.com/search/tropicaliza%20lixo%20logo>>. Acesso em: 02 abr. 2025.

_____. **Vaia de Bêbado não Vale**. Disponível em: < <https://www.deezer.com/br/album/98019392>>. Acesso em: 08 mar. 2025.

_____. Tom Zé – Tropicália Lixo Lógico e Canções Eróticas de Ninar – O Som do Vinil. Youtube, 20 de out. de 2022. Disponível em: < <https://www.sescsp.org.br/editorial/todosostons/https://www.sescsp.org.br/editorial/todos-os-tons/https://www.sescsp.org.br/editorial/todos-os-tons/>>. Acesso em 15 abr. 2025.

CD

CAMELO, Marcelo. Samba a dois. In: HERMANOS, Los. **Ventura**. Rio de Janeiro: BMG, 2003. 1CD. Faixa 1.

GIL, Gilberto. **Kaya N'gan Daya**. Warner Music, 2002. 1 CD.

HERMANOS, Los. **Ventura**. BMG, 2003. 1 CD.

