UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EVERSON RIBEIRO BASTOS

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NA MÚSICA DE EDU LOBO DE 1960 A 1980

Goiânia
2010

EVERSON RIBEIRO BASTOS

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NA MÚSICA DE EDU LOBO DE 1960 A 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profª. Adriana Fernandes, PhD.

Goiânia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

Bastos,Everson Ribeiro.
B327p Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980 [manuscrito] / Everson Ribeiro Bastos. - 2010.
265 f. : il.

Orientadora: Profª. Drª. Adriana Fernandes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras e tabelas.
Anexos.

1. Lobo, Edu 2. Música – Hibridismo 3. Música – Identidade 4. Música - Estilo 5. Análise musical. I. Título.

CDU: 78.02

EVERSON RIBEIRO BASTOS

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NA EDU LOBO DE 1960 A 1980

Dissertação defendida e aprovada em 26 de março de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Adriana Fernandes
Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Estércio Márquez Cunha
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Universidade de Campinas/SP

Para os meus pais.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que participaram do meu processo de preparação para o mestrado: Rayne Vitorino (grande amigo), Shirley Cristina, Larissa Camargo, Michele Botelho, Prof. Flávio Santos e Profa. Margarete Arroyo.

Ao CNPq, que me concedeu uma bolsa de mestrado, possibilitando o desenvolvimento de grande parte deste trabalho.

A todos os professores e funcionários do programa de pós-gradação da EMAC/UFG

Aos primeiros contatos e direcionamentos no mestrado, por meio da Profa. Drª Marília Laboissière.

Ao acolhimento do amigo Graciano Arantes em Goiânia.

Às preciosas conversas com a minha turma e em particular com uma pessoa da turma dos veteranos, Maria Regiane.

Ao amigo Luiz Henrique pela sugestão do tema e disponibilização de livros e CDs.

A todos que enviaram materiais, especialmente a Sérgio Freitas, que também contribuiu com preciosas conversas e dicas.

Às valiosas sugestões da Profa. Drª Ana Guiomar na qualificação, além dos livros disponibilizados.

Aos depoimentos de Hermeto Pascoal, Cristovão Bastos, Nelson Ayres e Paulo Bellinati.

Ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, que aceitou participar da banca de defesa desta dissertação.

ESPECIALMENTE:

Ao Prof. Dr. Estércio Márquez, pela disposição em me atender e responder às dúvidas sobre as análises, antes, durante e depois da qualificação.

À minha orientadora Profa. Drª Adriana Fernandes, que me direcionou de forma espetacular.

À minha amada Gil, por tudo

À minha “grande família”, pelo apoio.

Ao criador da vida e dos sons que manipulamos: Deus.

Resumo

A presente dissertação aborda a música de Eduardo de Góes Lobo, Edu Lobo (1943-), no período de 1960 à 1980. A pesquisa visa a identificar as características das suas obras neste período de forma contextualizada, observando as fases composicionais e considerando as influências que o ajudaram a construir o seu estilo. Para isto foram transcritas e analisadas cinco composições, selecionadas a partir de critérios que levaram em consideração a importância da obra e a atuação de Edu Lobo como compositor/arranjador.

A diversidade de procedimentos encontrada na obra deste compositor proporcionou uma abordagem que escapa às armadilhas de rotulações estilísticas e de gêneros musicais. Buscou-se, então, uma moldura teórica nos conceitos de identidade, hibridismo e estilo, os quais foram relacionados à sua trajetória musical e aos elementos identificados nas análises. Além disso, realizou-se entrevistas com músicos que trabalharam com Edu Lobo, o que proporcionou dados complementares à pesquisa.

Os resultados obtidos mostram os hibridismos musicais realizados por Edu Lobo como ferramenta para formação do seu estilo, além de apontar os elementos composicionais recorrentes e específicos nas obras analisadas.

Palavras chave: Edu Lobo; hibridismo; identidade; estilo; análise musical;

Abstract

This dissertation approaches the music by Eduardo de Góes Lobo, Edu Lobo (1943 -), from 1960 to 1980. The research identifies the characteristics of these works in context, looking at the compositional phases and considering the influences that built his style. Five compositions were selected, transcribed and analyzed taking into account the importance of the work and the final results reached by Edu Lobo as a composer and arranger.

The diversity of procedures found in his works unleashed us from the traps of labeling styles and music genres. A theoretical framework was built around the concepts of identity, hybridism and style, related to his musical career and the elements found in the analysis. In addition, interviews with musicians who worked with Edu Lobo provided additional data to the research.

The results show the music hybridisms used by Edu Lobo as a tool for the formation of his style and musical identity, or signature, pointing to the recurring and particular compositional elements in the works under scrutiny.

Keywords: Edu Lobo, hybridism, identity, style, music analysis;

Lista de Figuras

Capítulo 2

Fig.1 - Frase 1 – “Beatriz”..... 66
Fig.2 - Intro- “Memórias de Marta Saré”..... 71
Fig.3 - Motivo principal [“Memórias de Marta Saré”]..... 72
Fig.4 - Frase 1 da Seção A[“Memórias de Marta Saré”]..... 74
Fig.5 - Frase 2 da Seção A [“Memórias de Marta Saré”]..... 74
Fig.6 - Órgão na Introdução [“Memórias de Marta Saré”]..... 76
Fig.7 - Violoncelo na Seção A [“Memórias de Marta Saré”]..... 76
Fig.8 - Seção B (refrão) [“Memórias de Marta Saré”]..... 77
Fig.9 - Comparação melódica entre o início da Seção A e o Refrão [“Memórias de Marta Saré”]..... 78
Fig.10 - Ponte da Seção B [“Memórias de Marta Saré”]..... 79
Fig.11 - Motivo principal da Seção C [“Memórias de Marta Saré”]..... 80
Fig.12 - Seção C [“Memórias de Marta Saré”]..... 81
Fig.13 - Seção B1(refrão) [“Memórias de Marta Saré”]..... 83
Fig.14 - Interlúdio [“Memórias de Marta Saré”]..... 85
Fig.15 - Seção A1 [“Memórias de Marta Saré”]..... 86
Fig.16 - Ponte da seção B1’ e o motivo principal da canção (Seção A) [“Memórias de Marta Saré”]..... 88
Fig.17 - Seção B” (refrão) [“Memórias de Marta Saré”]..... 89

Capítulo 3

Fig.18 - Introdução [“Vento Bravo”]..... 103
Fig.19 - Frase 1 e 2 da Seção A [“Vento Bravo”]..... 104
Fig.20 - Relação entre trechos melódicos: sopros (introdução) e canção [“Vento Bravo”]..... 104
Fig.21 - Trecho 1 da Seção A [“Vento Bravo”]..... 105
Fig.22 - Trecho 2 da Seção A [“Vento Bravo”]..... 106
Fig.23 - Seção A1 [“Vento Bravo”]..... 107
Fig.24 - Seção A1(trecho 2) [“Vento Bravo”]..... 108
Fig.25 - Seção B [“Vento Bravo”]..... 109
Fig.26 - Análise harmônica da Seção B [“Vento Bravo”]..... 110
Fig.27 - Interlúdio [“Vento Bravo”]..... 111

Fig.28 - Coda [“Vento Bravo”]..... 113
Fig.29 - Modo Octatônico..... 118
Fig.30 - Intro – cordas [“Libera-nos”]..... 121
Fig.31 - Estrutura X7(#9, #11, 13) a partir de mov. asc. e desc. [“Libera-nos”]..... 121
Fig.32 - Intro – sopros [“Libera-nos”]..... 121
Fig.33 - Relação entre motivo da flauta, a Intro. e a Frase 2 da Seção A[“Libera-nos”]..... 122
Fig.34 - Seção A [“Libera-nos”]..... 123
Fig.35 - Seção A1 [“Libera-nos”]..... 124
Fig.36 - Seção B [“Libera-nos”]..... 125
Fig.37 - Análise harmônica da Seção B [“Libera-nos”]..... 126
Fig.38 - Seção C [“Libera-nos”]..... 128
Fig.39 - Ostinato de Stravinsky (Danças das adolescentes) e ostinato de Edu Lobo (Libera-nos)..... 129
Fig.40 - Seção B1 [“Libera-nos”]..... 130
Fig.41 - Relação entre a mel. da Seção B e a mel. da Seção B1 [“Libera-nos”]..... 131
Fig.42 - Seção C1 [“Libera-nos”]..... 132
Fig.43 - Seção B2 [“Libera-nos”]..... 133
Fig.44 - Coda [“Libera-nos”]..... 134
Fig.45 - Estrutura formal a partir de elementos octatônicos e dominantes [“Libera-nos”]..... 135

Capítulo 4

Fig. 46 - Introdução de “Dança das Máquinas”..... 143
Fig.47 - Trecho 1 da Introdução [“Jogo Um”- mov.1]..... 149
Fig.48 - Trecho 2 da Introdução [“Jogo Um”- mov.1]..... 150
Fig.49 - Clarineta baixo na Introdução [“Jogo Um”- mov.1]..... 151
Fig.50 - Trecho 3 da Introdução [“Jogo Um”- mov.1]..... 153
Fig.51 - Frases 1 e 2 da Seção A [“Jogo Um”-mov.1]..... 155
Fig.52 - Frases 3 e 4 da Seção A [“Jogo Um”- mov.1]..... 156
Fig.53 - Frases 5 e 6 da Seção A [“Jogo Um”- mov.1]..... 156
Fig.54 - Frases 7 e 8 da Seção A [“Jogo Um”- mov.1]..... 157
Fig.55 - Frases 9 e 10 da Seção A [“Jogo Um”- mov.1]..... 157

Fig.56 - Coda (Seção A) [“Jogo Um”- mov.1]..... 158
Fig.57 - Intro [“Jogo Um” - mov.2]..... 159
Fig.58 - Seção A do 2º mov. – comparação com frases do 1ºmov. [“Jogo Um”]..... 160
Fig.59 - Seção A1 – comparação com a seção A [“Jogo Um”- mov.2]..... 162
Fig.60 - Seção B – comparação com frases da Seção A [“Jogo Um” - mov.2]..... 163
Fig.61 - Relação entre padrões rítmicos da Seção C e o Maracatu [“Jogo Um” - mov.2]..... 164
Fig.62 - Frases 1, 2, 3 e 4 da Seção C [“Jogo Um” - mov.2]..... 165
Fig.63 - Frases 5, 6 e 7 da Seção C [“Jogo Um”- mov.2]..... 166
Fig.64 - Frases 8, 9 e 10 da Seção C [“Jogo Um” - mov.2]..... 166
Fig.65 - Análise harmônica da Seção C [“Jogos Um” - mov.2]..... 167
Fig.66 - Frases 1, 2, 3 e 4 da Seção C1 [“Jogos Um”]..... 168
Fig.67 - Frases 5-10 da Seção C1 [“Jogos Um” - mov.2]..... 169
Fig.68 - Frases da Seção B [“Jogos Um”]..... 169
Fig.69 - Seção A2 - Intercala frases das Seções A e A1 [“Jogo Um”- mov.2]..... 170
Fig.70 - Ponte [“Jogo Um”]..... 171
Fig.71 - Coda [“Jogo Um” - mov.2]..... 172
Fig.72 - Relação formal entre o mov.1 e o 2 [“Jogo Um]..... 173
Fig.73 - Introdução [Beatriz]..... 180
Fig.74 - Seção A [“Beatriz”]..... 181
Fig.75 - Frases 1-3 da Seção A1 [“Beatriz”]..... 186
Fig.76 - Frases 4-7 da Seção A1 [“Beatriz”]..... 186
Fig.77 - Frases 7-9 da Seção A1 [“Beatriz”]..... 187
Fig.78 - Análise harmônica da Seção B [“Beatriz”]..... 188
Fig.79 - Frases 1-4 da Seção B [“Beatriz”]..... 189
Fig.80 - Frase 5 da Seção B [“Beatriz]..... 190
Fig.81 - Coda [“Beatriz”]..... 192

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Interpretação da letra da canção “Memórias de Marta Saré”..... 68
Tabela 2 - Quadro formal – “Memórias de Marta Saré”..... 70
Tabela 3 - Seções e regiões modais [“Memórias de Marta Saré”]..... 90
Tabela 4 - Interpretação da letra de “Vento Bravo”..... 101
Tabela 5 - Quadro formal – “Vento Bravo”..... 102
Tabela 6 - Relação entre os textos: ordinário da missa e a “Missa Breve”..... 116
Tabela 7 - Quadro formal – “Libera-nos”..... 120
Tabela 8 - Quadro formal – “Jogo Um” (mov.1) 148
Tabela 9 - Quadro formal – “Jogos Um” (mov. 2)..... 158
Tabela 10 - Quadro formal [“Beatriz”]..... 179
Tabela 11 - Relação entre a sonoridade da letra da Seção A e da Seção A1..... 185
Tabela 12 - Relação entre a sonoridade da letra das Seções A, A1 e A2..... 191

Sumário

Introdução..... 13
1 - "Princípios teóricos que nos ajudam a tornar este mundo mais traduzível" 21
1.1. A identidade cultural..... 21
1.2. Identidade e diferença..... 23
1.3. Hibridismo..... 26
1.4. Estilo..... 29
1.5. Dados empíricos que nos ajudam a teorizar – anos de 1960..... 34
1.5.1. Recife..... 34
1.5.2. A Bossa Nova..... 35
1.5.3. A MPB dos anos de 1960..... 39
1.5.4. Edu Lobo na MPB..... 44
1.5.5. As influências musicais e o estilo pessoal..... 47
1.5.6. A produção de Edu Lobo nos anos de 1960..... 52
2 - "Música é o resultado de um trabalho muito grande" (1960)..... 58
2.1. Processo criativo: a intuição e o trabalho..... 58
2.2. O modalismo..... 61
2.3. Proposta de análise da canção..... 63
2.3.1. Narratividade..... 64
2.3.2. Figurativização..... 65
2.3.3. Tensões passionais e tensões temáticas..... 66
2.4. Análise: "Memórias de Marta Saré" (1965)..... 66
2.4.1. A peça "Marta Saré"..... 67
2.4.2. A trilha sonora..... 68
2.4.3. Letra e Texto da Peça..... 68
2.4.4. Análise musical..... 91
3 - "Quero viajar cantor e voltar compositor" (1970)..... 92
3.1. Decisão pelo estudo..... 92
3.2. Los Angeles..... 93
3.3. O retorno ao Brasil e os conflitos no processo criativo..... 95
3.4. As novas parcerias..... 99
3.5. Análise: "Vento Bravo" (1973)..... 100
3.5.1. A letra..... 101

3.5.2. Análise musical..... 102
3.6. Análise das composições instrumentais..... 114
3.6.1. Análise: “Libera-nos”..... 115
3.6.1.1. Análise musical..... 118
4 - “Parceria com patrão” (1980)..... 138
4.1. A Produção de Edu Lobo nos anos de 1980..... 138
4.1.2. Os discos “pessoais”..... 138
4.1.3. As trilhas encomendadas..... 139
4.2. Novos parceiros e as mudanças no processo criativo..... 143
4.3. Análise: “Jogo Um”..... 148
4.3.1. Movimento 1..... 148
4.3.2. Movimento 2..... 158
4.4. Análise: “Beatriz”..... 175
4.4.1. “O Grande Circo Místico” e a letra de “Beatriz”..... 175
4.4.2. Análise musical..... 179
5 - Considerações Finais..... 195
6 - Referências Bibliográficas..... 201
7 - Referências Sonoras..... 207
8 - Referências Audiovisuais..... 209
9 - Anexos..... 210
Anexo 1. Partitura: “Memórias de Marta Saré”..... 210
Anexo 2. Partitura: “Vento Bravo”..... 220
Anexo 3. Partitura: “Libera-nos”..... 225
Anexo 4. Partitura: “Jogo Um”..... 231
Anexo 5. Partitura: “Beatriz”..... 242
Anexo 6. Entrevista: Hermeto Pascoal..... 246
Anexo 7. Entrevista: Cristovão Bastos..... 247
Anexo 8. Entrevista: Nelson Ayres..... 252
Anexo 9. Entrevista: Paulo Bellinati..... 261
Anexo 10. CD: áudio das músicas analisadas..... 265

Introdução

O compositor, instrumentista, cantor e arranjador Eduardo de Góes Lobo, conhecido artisticamente como Edu Lobo, nasceu em 29 de agosto de 1943, no Rio de Janeiro. Consagrou-se como figura importante na chamada música popular brasileira, destacando-se principalmente na década de 1960, tendo trabalhos mais conhecidos posteriormente na década de 1980. Vários músicos reconhecem a sua importância e singularidade estilística, como o multi-instrumentista e compositor Hermeto Pascoal (2009), o violonista e arranjador Paulo Bellinati (2009), o pianista e arranjador/orquestrador Nelson Ayres (2009) e o pianista e arranjador/orquestrador Cristovão Bastos (2009). No entanto, ao realizar um levantamento bibliográfico sobre Edu Lobo, percebeu-se que grande parte das pesquisas sobre este compositor tinham como foco os aspectos sócio-culturais e não a música propriamente dita. E mesmo aqueles que abordavam aspectos musicais delimitavam-se aos anos de 1960.

A música popular, mais especificamente a música popular urbana, constituiu-se como um campo multidisciplinar, sendo objeto de pesquisa de áreas "[...] como Teoria Literária, Lingüística, Semiótica, Comunicação e Psicologia Social, além naturalmente das musicologias e das áreas de História, Sociologia e Antropologia" (BAIA, 2005, p.6). Em outras palavras, o estudo da música possibilita desdobramentos que abrangem diversos focos, que podem não ser o do material sonoro propriamente dito. Na pesquisa em questão, o ponto de convergência é a música desenvolvida por Edu Lobo entre 1960 e 1980, onde se buscou entender a forma como este compositor engendrou o seu material sonoro, ou seja, compreender o porquê da sua música soar de maneira particular. Contudo, como será demonstrada, a interdisciplinaridade foi fundamental para este trabalho, pois a música não é desenvolvida em laboratório, sem intervenções sociais, filosóficas, econômicas, políticas etc. Além disso, os conceitos desenvolvidos por diversas áreas colaboram para uma melhor "tradução" do fazer musical.

Especificamente em relação à bibliografia que trata da vida e da obra de Edu Lobo, a ênfase na música engajada produzida nos anos de 1960 é freqüente, provavelmente por ser um momento de grande destaque da carreira deste músico. Mas a sua obra não se restringe a esse período, tendo obras de destaque também em momentos

posteriores. Albuquerque (2006), em sua dissertação de mestrado[1], "Edu Lobo: O Terceiro Vértice", aborda toda a trajetória de Edu Lobo, com ênfase em entrevistas com o próprio compositor e com diversos músicos que trabalharam ou conviveram com ele, a partir de uma metodologia de história oral. No entanto, ela declara de maneira equivocada e preconceituosa:

> Apesar de estarmos falando de uma música sofisticada e universal, ainda assim estamos falando de música popular; portanto, não caberia uma análise minuciosa na estrutura de suas composições (p.112).

Contrariamente a Albuquerque (2006), Contier (1998) aborda em seu artigo, "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)", várias características musicais da obra de Edu Lobo, cujo maior aprofundamento nos elementos musicais é apresentado em notas de rodapé e restringe-se às obras dos anos de 1960.

Martins (2008), em "A MPB entre o nacional, o popular e o universal: Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968)"[2], também apresenta alguns aspectos musicais da obra de Edu Lobo baseando-se principalmente em entrevistas publicadas e em outros autores, como Paz (2002) e o já citado Contier (2004). Entretanto, apesar do cuidado desses historiadores em abordar alguns aspectos musicais da obra de Edu Lobo, o foco dos seus estudos relacionam-se mais às questões ideológicas do que às estruturas musicais das composições deste músico.

Nas teses de Neder (2007) e Tiné (2007), observa-se uma abordagem mais aprofundada dos elementos musicais; no entanto, Edu Lobo não é a figura central do estudo, é apenas mais um entre outros músicos de destaque nos anos de 1960. Novamente, o foco de estudo mantém-se apenas em um período, enquanto a obra de Edu Lobo se transformou e ganhou destaque em outros momentos, apesar da menor divulgação se comparado aos anos de 1960.

Pelo exposto, a bibliografia a respeito da obra deste importante compositor brasileiro ainda não foi estudada do ponto de vista musical em diferentes períodos e é isto que este estudo se propõe a realizar. Considero que isto é de suma importância para

---

[1] Desenvolvida no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

[2] Tese de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História Social da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).

as pessoas que se interessam pelos procedimentos composicionais que permeiam a atividade de um músico popular urbano e que desejam conhecer melhor as ferramentas disponíveis e como elas são utilizadas por músicos consagrados. Trata-se de um conhecimento que ainda se mantém restrito à prática popular e à sua informalidade fora da academia e, portanto, ainda não elaborado de forma escrita. O que se pretende aqui é seguir os conselhos de Ikeda (2002):

> [...] entre os estudos dirigidos para a música popular, é bem restrita a quantidade daqueles que enfocam elementos musicais intrínsecos, como por exemplo, questões rítmicas, melódicas, de harmonia ou arranjo, das formas, enfim, os elementos da estrutura sonora, ou outros, como instrumentação, interpretação e execução. (s/p).

Neste sentido, esta pesquisa descortina os elementos musicais (letra, melodia, harmonia, arranjo e orquestração) utilizados pelo compositor Edu Lobo, relacionando-os ao contexto da época das composições analisadas, considerando as diversas influências e fases da vida e obra do compositor. Além disso, busca apresentar as singularidades do seu estilo composicional, a sua assinatura.

A partir da audição da obra de Edu Lobo pode-se perceber a diversidade de materiais sonoros utilizados por ele, entre os quais uma espécie de "mistura" entre o "popular" e o "erudito". Contudo, devido às muitas controversas sobre tais termos, procurou-se abordar a produção musical deste compositor a partir do conceito de hibridismo (que é uma possibilidade de "mistura"), discutindo a visão de diversos autores, como Abdala Jr. (2004), Bernd (2004), Bhabha (2005), Burke (2003), Canclini (2006), Kern (2004) e Vargas (2007a, 2007b).

Para se entender, porém, os processos culturais híbridos, foi necessário buscar os conceitos de identidades em autores como Silva (2000), Woodward (2000), Mathews (2002), Turino(2008) e Frith(1996); afinal, a identidade híbrida é apenas uma das possibilidades de pensamentos identitários. Esses conceitos também são importantes para se entender o estilo composicional de Edu Lobo; contudo, a principal fundamentação para esee aspecto é Bakhtin (2003), que concebe o estilo como discurso, o qual é formado a partir do diálogo com os discursos antecedentes.

Como não seria possível apreender toda obra de Edu Lobo nesta pesquisa, delimitou-se ao período de 1960 a 1980, quando é possível perceber uma trajetória no processo composicional. A partir deste recorte temporal, foram selecionadas algumas composições para serem o foco deste estudo. Depois de ouvir toda a discografia do

compositor neste período e elaborar comentários sobre cada álbum, decidiu-se analisar uma canção e uma composição instrumental de cada década, segundo os seguintes critérios: ter sido lançada em LP ou CD; apresentar aspectos representativos que justifiquem a sua escolha; e ser uma composição em que Edu Lobo tenha atuado como compositor e arranjador. Na música popular, é comum o arranjador não ser o compositor; no entanto, levou-se em consideração que Edu Lobo arranjou muitos dos seus discos ou participou efetivamente desse trabalho, o que ajuda na identificação da sua concepção musical.

Na década de 1960, Edu Lobo destaca-se nos festivais de música e muitas composições deste período são de grande relevância, como "Arrastão" (1965-Edu Lobo e Vinícius de Moraes), "Borandá" (1965-Edu Lobo), "Reza" (1965-Edu Lobo e Ruy Guerra), "Upa Neguinho" (1966-Edu Lobo e G. Guarnieri) e "Pra Dizer Adeus" (1966-Edu Lobo e Torquato Neto). No entanto, a sua atuação como arranjador ganha destaque com a canção "Memórias de Marta Saré" (1968-Edu Lobo e G. Guarnieri), classificada em 2º lugar no IV Festival da TV Record de 1968, pela qual recebeu o prêmio de melhor arranjo. Além disso, o próprio Edu Lobo (1995) considera que essa é a sua melhor composição de festivais. A primeira gravação dessa obra está no LP "IV Festival da Música Popular Brasileira vol. 2" (1968). Por abranger tais aspectos, a canção "Memórias de Marta Saré" (Edu Lobo e G. Guarnieri) foi selecionada para o estudo aqui proposto. Em relação à obra instrumental da década de 1960, apenas "Ave Maria" (1968-Edu Lobo, G. Guarnieri, A. Boal) foi gravada. Essa obra fez parte do repertório do LP "Edu Canta Zumbi" (1968), que contém as composições da peça "Arena Conta Zumbi" (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Mas, como o arranjo de "Ave Maria" foi elaborado por Guerra-Peixe, sem parceria com Edu Lobo, não houve seleção de obra instrumental da década de 1960.

Na década de 1970, Edu Lobo inicia uma nova fase da sua carreira, consequência dos seus estudos orquestrais (1969-1971) em Los Angeles. O LP de 1973, "Edu Lobo" (conhecido como "Missa Breve"), marca seu retorno ao Brasil e o início dessa nova fase. Também é o primeiro LP com todos os arranjos e orquestrações elaboradas por Edu Lobo. Uma das canções de destaque e uma das mais conhecidas do LP é "Vento Bravo" (Edu Lobo e Paulo César Pinheiro), que apresenta, pela primeira vez em arranjos de canções de Edu Lobo, o piano como único instrumento harmônico. Além disso, é notória a presença dos instrumentos de sopro (piston, sax-alto, sax-barítono e trombone), aspectos que levaram à seleção de "Vento Bravo" para análise

nesta pesquisa. Entre as obras instrumentais, selecionou-se “Libera-nos” (Edu Lobo), por apresentar um variado e maior grupo instrumental (flauta, clarinete, sax barítono, cordas, trompete, trombone, vozes, bateria, baixo e piano) possibilitando o estudo da concepção do compositor nessa formação, já que a sua tendência até esse período (década de 1970) era compor para grupos menores.

Nos anos de 1980, Edu Lobo lançou sete discos, “Tempo Presente” (1980), “Edu e Tom” (1981), “Jogos de Dança” (1981), “O Grande Circo Místico” (1983), “O Corsário do Rei” (1985), “Dança da Meia-Lua” (1988) e “Ra-Tim-Bum” (1989). Com exceção do LP “Jogos de Dança” (1981), os arranjos de todos os discos lançados por Edu Lobo neste período são em parceria ou são de outros arranjadores. Então, composições do LP “Jogos de Dança” (1981) e do LP “O Grande Circo Místico” (1983) foram selecionadas para o estudo deste período. No primeiro, os créditos de arranjos, orquestração e regência são de Edu Lobo, e é o único disco dele que apresenta apenas composições instrumentais. Trata-se de um trabalho encomendado pelo Balé Teatro Guaíra, de Curitiba, para um espetáculo com coreografia original de Clyde Morgan e cenários e figurinos de Naum Alves de Souza. A composição instrumental selecionada foi “Jogo Um” (Edu Lobo), por ser a que apresenta maiores nuances de dinâmica, andamento e variação orquestral.

O segundo álbum selecionado para o estudo da obra de Edu Lobo nos anos de 1980 foi “O Grande Circo Místico” (1983), com arranjos de Edu Lobo e Chiquinho Moraes. Esse disco foi o de maior destaque neste período, cujas composições também foram encomendadas pelo Balé Teatro Guaíra, para um espetáculo que reuniu elementos da dança, ópera, circo, música e teatro. A canção de maior destaque desse trabalho selecionada para análise foi “Beatriz” (Edu Lobo e Chico Buarque) que, segundo Severiano e Mello (1998), tornou-se “[...]um clássico da moderna música popular brasileira” (p.303). Então, as obras selecionadas como foco deste estudo foram: “Memórias de Marta Saré” (1968), “Vento Bravo” (1973), “Libera-nos” (1973), “Jogo Um” (1983) e “Beatriz” (1983).

Na atividade do compositor de música popular percebem-se, principalmente, duas formas de registro musical, a gravação e a partitura. A primeira opção é a mais divulgada e de mais fácil acesso, enquanto a partitura, que pode ser escrita pelo próprio compositor, dependendo da sua formação, por um arranjador ou por um pesquisador, ainda é escassa ou de acesso restrito. Apesar da crescente publicação de partituras de música popular, é muito comum que esta não corresponda à versão gravada. Isto

acontece por vários motivos, entre eles a liberdade de interpretação e arranjo, além da gravação de referência de quem escreveu a partitura não ser mencionada, dificultando uma audição acompanhada de partitura.

No caso de Edu Lobo, existe um "Songbook" lançado pela Lumiar Editora na década de 1990, que ele mesmo escreveu; no entanto, muitas composições presentes nesse material não correspondem às primeiras versões gravadas por Edu Lobo. Como este trabalho pretende perceber a obra do músico entre o período de três décadas, 1960, 1970 e 1980, era necessário ter como referência as gravações dessas épocas e, consequentemente, partituras dessas gravações. Então foi necessário transcrever todas as composições selecionadas, incluindo os arranjos, tentando aproximar-se o máximo possível da gravação. Durante esse processo ocorreram algumas dificuldades, como a transcrição do ritmo da melodia das canções, que muitas vezes aceleram e desaceleram livremente a partir do texto. Os momentos de regência também dificultam a precisão da parte rítmica, além dos aspectos referentes à qualidade da gravação e da mixagem proposta, os quais destacam determinados instrumentos e "escondem" outros. Enfim, as transcrições realizadas não são notações exatas, mas, acompanhadas da gravação, ganham uma inteligibilidade passível de análise. Além da minha acuidade auditiva para transcrever as peças sob análise, também foi utilizado o programa *Sound Forge*, principalmente as suas ferramentas de equalização e mudança de andamento. Para a escrita e edição das partituras utilizou-se o programa *Finale*.

Para análise dessas obras recorreu-se a diversas referências, como Tatit (1996 e 1997), para abordar a relação semântica de letra e música, Schoenberg (1996 e 2004), Persichetti (1985), Freitas (1997 e 2008) e Guest (2006) para análise dos elementos composicionais e Almada (2006) e Guest (1996) para tratar dos arranjos.

Como contribuição para o alcance de novos dados realizaram-se entrevistas com quatro músicos que trabalharam com Edu Lobo, são eles: Hermeto Pascoal, Cristovão Bastos, Nelson Ayres e Paulo Bellinati. Também tentei me aproximar de Edu Lobo, para coleta de maiores informações sobre a sua própria música, o que não foi possível. Entende-se que é de suma importância o contato com músicos consagrados ainda vivos no desenvolvimento de pesquisas sobre seus trabalhos. No entanto, após várias tentativas de contato, foi possível falar por telefone com Edu Lobo apenas em janeiro de 2009, sendo que esta pesquisa iniciou-se em março de 2008. Além disso, naquele momento, uma entrevista propriamente dita não foi possível, fato que permaneceu imutável até agora, infelizmente. Mas, como a própria banca de qualificação apontou,

esse fato não impediu que resultados fossem alcançados e é o que se apresenta diante dos olhos dos leitores.

No primeiro capítulo, foram abordados os conceitos teóricos utilizados como esteio para esta pesquisa: identidade, hibridismo e estilo. Além disso, abordou-se o contexto dos anos de 1960, a bossa nova e a MPB. Nesta época Edu Lobo destacou-se como músico de protesto e vencedor de festivais, com canções cujas letras tratam de temas sociais e misturavam bossa nova e música nordestina. A produção dele neste período foi intensa e entre as influências destacaram-se Tom Jobim, Baden Powell e Vinícius de Moraes.

Durante esta década Edu Lobo ampliou seu conhecimento musical, começou a fazer arranjos e já no fim da década de 1960 construiu uma concepção de processo criativo que priorizava mais o trabalho do que a intuição. E é nesse sentido que segue o capítulo dois, abordando o processo criativo de Edu Lobo nos anos de 1960, apresentando os elementos de análise da canção de Tatit e a análise da canção "Memórias de Marta Saré".

Depois de uma carreira de sucesso nos anos de 1960, Edu Lobo decide, em 1969, ir estudar orquestração e música para cinema em Los Angeles. E na década de 1970, começa uma nova fase, pois, a partir de um maior contato com a música erudita de compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos, ocorrem alterações no seu processo criativo. Em um primeiro momento, o perfeccionismo é ampliado, passando a utilizar o piano como instrumento auxiliar para composição e elaborando obras mais tensas e densas que as anteriores. No entanto, a década de 1970 também caracteriza-se por ser um momento de crise no processo criativo, em que Edu Lobo tenta acomodar as novas hibridações, buscando moldar o trabalho e alcançar maior público, voltando a utilizar principalmente o violão como instrumento auxiliar na composição. É essa a temática abordada no capítulo três, anos de 1970, sendo que algumas mudanças composicionais foram vistas especificadamente nas análises de "Vento Bravo" e "Libera-nos".

No último capítulo, observou-se uma fase de trabalhos encomendados, nos anos de 1980, momento em que explora ainda mais seus conhecimentos orquestrais. Nesta época volta a utilizar o piano como principal instrumento auxiliar na composição, mas desta vez o resultado lhe agrada. Também é mais freqüente a elaboração de composições instrumentais e o desenvolvimento de canções lentas com melodias "mais elaboradas", neste sentido foram analisadas "Jogo Um" e "Beatriz".

Nas considerações finais, todas as análises realizadas foram relacionadas e foi possível verificar que o hibridismo de elementos composicionais foi muito importante para a singularidade composicional de Edu Lobo, ou seja, para formação do seu estilo ou “assinatura”.

1 - "Princípios teóricos que nos ajudam a tornar este mundo mais traduzível" [3]

Na área artística é muito comum a busca por um estilo pessoal, por uma assinatura, uma identidade e, na concepção do compositor Edu Lobo, esse aspecto é fundamental:

> O negócio que eu acho mais importante é a assinatura. É o compositor que tem assinatura. (LOBO in SOUZA, 1995a, p.77)

No início da sua carreira, esse aspecto parecia ser ainda mais importante, pois seria muito difícil compor no mesmo nível dos vários músicos consagrados da bossa-nova:

> Eu acho que foi uma maneira, que ou eu vou inventar um pouquinho, quer dizer, misturar uma coisa pra ter uma identidade ou eu vou morrer aqui. (LOBO in ALBUQUERQUE 2004, p.175)

Outros músicos também reconhecem a identidade musical do compositor Edu Lobo, como Maria Bethânia que diz: "[...] ele tem uma certeza musical, assim uma assinatura, eu ouço, isso é Edu, isso só pode ser Edu." (BETHÂNIA In LOBO, 2007)[4]. Da mesma forma, Paulo Bellinati (2009)[5] afirma que ouve uma composição e reconhece que foi composta por Edu Lobo, "ele tem uma assinatura é lógico [...]". Já Nelson Ayres (2009)[6] explica que talvez não reconheça uma composição de Edu Lobo de imediato, "[...] mas depois que você fala esta é Edu Lobo, você fala é claro, só podia ser."

Neste sentido, o presente capítulo contempla pressupostos teóricos que possibilitam vislumbrar os aspectos da identidade musical de Edu Lobo, os quais vão permear os capítulos seguintes.

1.1. A identidade cultural

Em geral, a identidade é entendida como algo construído a partir da relação de um indivíduo com os seus contextos sociais, o que é dito por diversos autores, mas com diferentes abordagens. O foco mais comum sobre a identidade está no aspecto coletivo;

---

[3] Para se referir a este trecho de embasamento teórico desta dissertação, realizou-se um recorte do pensamento de Canclini (2006) que no contexto original expõe as várias nomenclaturas utilizadas para referir-se às misturas culturais: "Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas sim, como continuar a construir **princípios teóricos** e procedimentos metodológicos **que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível**, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se" (CANCLINI, 2006, p.XXXIX, grifo meu).

[4] Depoimento do DVD Edu Lobo: Vento Bravo, 2007.

[5] Entrevista cedida a Everson R. Bastos e presente nos anexos.

[6] Idem.

no entanto, também há a identidade individual, que se refere a como o indivíduo se percebe diferente dos outros, "[...] o sentido de quem ele é de forma única [...]" (MATHEWS, 2002, p.47). Na verdade, tanto o aspecto coletivo quanto o individual estão intrinsecamente relacionados, pois o individual é construído a partir da relação com o coletivo, ou, seguindo os pensamentos de Bakthin (2003), a construção da individualidade ocorre a partir da reelaboração do diálogo dos outros.

Segundo Woodward (2000), a formação da identidade ocorre através dos sistemas simbólicos e de linguagem, os quais têm a capacidade de representar, classificar e dar valores aos diversos níveis da atividade humana, transmitindo-os aos indivíduos que relacionam essa mensagem com o seu eu interior. Neste sentido, Woodward (2000) explica que "os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar". (WOODWARD, 2000, p.17).

A concepção de Turino (2008) aproxima-se da de Woodward (2000); no entanto, aquele autor destaca a questão da seleção de hábitos que um indivíduo realiza:

> Identidade envolve a seleção parcial de hábitos e atributos usados para representar-se a si mesmo e aos outros por si próprio e pelos outros; a ênfase em certos hábitos e características é relativa a situações específicas. Finalmente, o que é normalmente referido como cultura é definida aqui como os hábitos de pensamento e prática que são compartilhados entre os indivíduos. (TURINO, 2008, p.95, tradução minha)[7].

Outro ponto importante para se entender a concepção de identidade de Turino (2008) é a relação entre a "natureza" (nature) e a "criação[8]" (nurture). Todo ser humano nasce com determinadas características físicas e cognitivas (natureza) que podem ser desenvolvidas ou não, o que vai depender do envolvimento social. O grupo ao qual uma pessoa pertence define o que é mais importante, estimulando o desenvolvimento de determinadas habilidades e/ou hábitos. Por exemplo, se um determinado grupo considera como bonito um corpo magro, esse modelo pode ser desenvolvido pelas pessoas deste grupo que naturalmente não são magras (nurture -criar), mas através de dietas e exercícios físicos podem se tornar magras (TURINO, 2008, p.98).

---

[7] "Identity involves the *partial* selection of habits and attributes used to represent oneself to oneself and to others by oneself and by others; the emphasis on certain habits and traits is relative to specific situations. Finally, what is usually referred to as *culture* is defined here as the habits of thought and practice that are shared among individuals."(TURINO, 2008, p.95)

[8] No sentido de *nurture*, ou seja, estimular o crescimento ou o desenvolvimento de algo.

Algo semelhante ocorre em relação à formação musical, que, segundo Blacking, dá-se através de valores sociais que incentivam a participação na música, formando um hábito desde a iniciação musical. Tais aspectos são mais importantes que habilidades ou propensões inatas (BLACKING, 1992 apud TURINO, 2008, p.98 e 99).

Para Frith (1996), a identidade é um processo vivencial e a "música parece ser uma chave para a identidade, porque ela oferece tão intensamente um senso simultâneo de si mesmo e dos outros, do subjetivo no coletivo." (p.110, tradução minha) [9]. Esse autor entende que a música como prática estética possibilita articular compreensivamente as relações coletivas, considerando as concepções eleitas pelo grupo social. Ou seja, não são simplesmente as crenças de um grupo sobre a música, mas, sim, a compreensão que se faz da relação coletiva presente esteticamente na música, aspecto que também considera o individual. (FRITH, 1996, p.110 e 111).

> Em outras palavras, o que eu quero sugerir não é que os grupos sociais concordam em valores os quais são então expressos em suas atividades culturais, [...] mas que eles apenas conhecem a si mesmos como *grupos* (como uma organização particular de interesses individuais e sociais, de igualdade e de diferença) *através* da atividade cultural, através do juízo estético. Fazer música não é uma forma de expressar idéias, é um modo de vivenciá-las. (FRITH, 1996, p.111, tradução minha).[10]

1.2. Identidade e diferença

Juntamente com a identidade, existe a questão da diferença e, segundo Woodward (2000) e Silva (2000), a identidade e a diferença são dependentes uma da outra, são inseparáveis. É a partir dos sistemas simbólicos e classificatórios que esta questão se desenrola. Cada grupo social seleciona símbolos que permitem classificá-los como diferentes de grupos que estabelecem como "verdade" outros símbolos, ou seja, é por meio dos símbolos que o significado da concepção de cada grupo é representado e classificado, como por exemplo, através dos rituais (e todos os seus objetos) (WOODWARD, 2000, p.39-48).

---

[9] "Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective."(FRITH, 1996, p.110)

[10] "What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities […] but that they only get to know themselves *as groups* (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) *through* cultural activity, through aesthetic judgment. Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them". (FRITH, 1996, p.111).

A identidade e a diferença "[...] são resultado de atos da criação lingüística". (SILVA, 2000, p.76), isto é, não são essências naturais, são construídas socialmente e culturalmente, são fabricadas. E, na opinião desse autor, a sua instituição como identidade diferente de outra ocorre por meio da fala, da linguagem,. Baseando-se em Saussure, Silva (2000) explica que os signos de uma língua só fazem sentido dentro de um determinado contexto, sendo que apenas representam algo, não são os próprios objetos ou conceitos. Além disso, a identificação e reconhecimento de um objeto se dão por meio da diferença, daquilo que não é: "'ser isto significa não ser isto' e 'não ser aquilo' e 'não ser mais aquilo' e assim por diante" (p.77). Neste sentido, Silva (2000) entende que a identidade é como a linguagem, instável e dependente da diferença. Por exemplo, o ser brasileiro:

> [...] só tem sentido em relação com uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais que, por usa vez, tampouco são fixas, naturais ou predeterminadas. Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem. (p.80).

A questão da diferença pode ser vista positiva ou negativamente. Se um determinado padrão simbólico é estabelecido, o que estiver fora dele pode ser visto negativamente pelo grupo, gerando sentidos "marginalizados" através das classificações marcadas pela diferença: o morador local frente ao "forasteiro", o sagrado versus o profano. Entretanto, deve-se ficar atento para o fato de que "[...] a relação de dois termos de uma oposição binária envolve um desequilíbrio necessário de poder entre eles" (DERRIDA, 1976 apud WOODWARD, 2000, p.50), ou seja, um pode ser mais valorizado que o outro, por exemplo: o eu como norma versus o outro, que até pode ser aceito, mas o eu pode ser entendido como melhor. Em outras palavras, "isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos" (SILVA, 2000, p.75 e 76), o que pode gerar hierarquizações e disputas de poder. No entanto, a diferença também pode ser vista positivamente, destacando-se a importância enriquecedora da diversidade, da heterogeneidade e do hibridismo (WOODWARD, 2000, p.50).

Segundo Woodward (2000), porém, um dos grandes núcleos da discussão sobre a identidade é o essencialismo, a partir do qual se fundamentam ou se reivindicam identidades. Essa abordagem é comumente apresentada de duas formas, a primeira refere-se a uma identidade atual fundada historicamente a partir de um passado reconhecido ou reivindicado, com raízes e tradições ditas "verdadeiras" a outra baseia-

se na fixação de uma identidade a partir de aspectos naturais e biológicos. Esses dois pontos essencialistas (histórico e biológico) são os estopins de muitos conflitos sociais e políticos que envolvem gênero, etnia e nacionalidade.

É interessante notar que as reações diante da globalização e da possível homogeneidade cultural resultam em dois aspectos, o possível afastamento da cultura local ou resistências para o fortalecimento de identidades locais e nacionais (WOODWARD, 2000, p.21) sendo que, o fortalecimento da identidade local e nacional freqüentemente recorre a algum dos aspectos essencialistas anteriormente abordados, histórico ou biológico.

Assim, uma identidade é fixada como nacional a partir de fundamentações que possibilitem agrupar as pessoas, gerando uma idéia de criação natural, quando na verdade é uma "comunidade imaginada", que possibilita o sentimento de comunhão sem que se conheça a maioria dos companheiros da comunidade. Mesmo em comunidades pequenas, existem supostas ligações com pessoas nunca vistas, sendo assim, também imaginadas, como é o caso dos aldeões javaneses citado por Anderson (2008, p.33).

> Pouco importa se os fatos assim narrados são "verdadeiros" ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia. (SILVA, 2000, p.85).

A outra conseqüência da globalização, que acelera a migração e amplia o acesso a diferentes "[...] sistemas de significações e representação cultural [...]" (HALL, 2002, p.13), é o possível afastamento ou transformações da cultura local, gerando as identidades móveis, contraditórias. O contato com novos sistemas culturais geram a identificação de um indivíduo com uma variedade de identidades, mesmo que temporariamente, além do possível diálogo com essa nova cultura, resultando em identidades híbridas. O hibridismo "[...] coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas" (SILVA, 2000, p.87) e é justamente o conceito de hibridismo que será abordado a seguir.

1.3. Hibridismo

Segundo Kern (2004), o termo hibridismo foi usado inicialmente nas ciências biológicas, sendo que a primeira referência de destaque foi utilizada por Charles Darwin (1809-1882) no seu impactante livro *On the origins of species*[11]. Neste livro ele aborda o hibridismo como a mistura de espécies animais e vegetais e aponta que nas espécies "puras" os órgãos de reprodução são perfeitos, enquanto nos híbridos, não. No entanto, Kern (2004) relata que, para Darwin, "[...] o cruzamento entre espécies é, sim, possível, e não parece ser "[...] vontade da Natureza que seja evitado". (p.54).

Em uma concepção etimológica, Bern (2004) apresenta que a palavra "híbrida", do grego "hibris", "[...] remete a "ultraje", correspondente a uma miscigenação ou mistura que viola as leis naturais" (p.99), surgindo assim a visão de que híbrido é anormal. Essa palavra refere-se à reunião de dois ou mais elementos que dão origem a um terceiro, em que um destes elementos pode se destacar mais que o outro. Seguindo essa mesma autora, os termos mestiçagem (misturas de raças) ou sincretismo (misturas religiosas) estão sendo substituídos, segundo ela, por híbrido ou hibridação, principalmente pela crítica pós-moderna. Canclini (2006) explica a sua preferência pelo termo "hibridação":

> [...] aparece mais dúctil[12] para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (p.xxix).

Na visão de Burke (2003), o hibridismo pode ser positivo, no sentido de "[...] que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade" (p.17), e negativo, devido à possível "[...] perda de tradições regionais e de raízes locais" (p.18). Já Canclini (2006) entende que a questão não é o desaparecimento de tradições diante da modernização e consequentemente da hibridação, mas, sim, como essas tradições estão se transformando (p.218).

É importante ressaltar a seguinte concepção de Canclini (2006), que entende:

> [...] por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas

[11] A edição utilizada por Kern (2004) foi publicada em Londres pela Harvard University Press, 2001, e a primeira edição desse livro foi publicada em 1859.
[12] "Que se pode reduzir a fios, estirar, distender, sem romper-se". (FERREIRA, 2004, p.330)

> discretas foram resultados de hibridações. Razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (p.XIX).

O conceito de hibridismo e o seu uso como matéria para o capitalismo é apresentado por Abdala Jr. (2004) como elemento que "[...] favorece a disseminação das mais variadas possibilidades de consumo" (p.18), relacionando a criação híbrida à adequação das expectativas dos consumidores, ou seja, na opinião dele, favorece a "cultura do dinheiro" (p.18).

> [...] o conceito de hibridismo, não obstante, favorece o entendimento entre as pessoas e povos desde que não se reduza a um pastiche sem história. É das formas misturas, crioulas[13], diríamos, que é possível se promover uma coexistência contraditória, onde cada unidade considerada não se anule na outra; ou não se feche nas perspectivas da guetização ou dos fundamentalismos. (ABDALA JR., 2004, p.19).

Bern (2004) também alerta que talvez

> [...] o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia (da pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Tratar-se-ia então apenas de um processo de glamourização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em outra esfera de consumo, a da cultura de elite. Mas se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador. (p.100 e 101).

Ainda em relação aos problemas em torno do hibridismo, Bhabha (2005) afirma que esse termo não soluciona os conflitos entre duas culturas "[...] em um jogo dialético de "reconhecimento" (p.165)".

> [...] O hibridismo é uma problemática de representação e de individualização colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes "negados" se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento (p.165).

[13] Refere-se ao conceito crioulidade/criolização desenvolvido por autores caribenhos como Édouard Glissant, Patrik Chamoiseau e Raphael Confiant, em que relativizam as identidades, mas sem "negar o outro ao afirmar-se, [...] que acarretaria a perda total da memória coletiva". (Bern, 2004, p.101).

Diante de tal concepção, é importante ressaltar que logo na introdução de seu livro, Canclini esclarece de forma indireta as limitações do conceito de hibridação, não se tratando de "[...] fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina". (CANCLINI, 2006, p.XVIII). Contudo, isto não quer dizer que se apagou da memória o surgimento forçado e conflituoso de muitas hibridações culturais, relacionadas à colonização, aspectos de nacionalidade e raça ou etnia (SILVA, 2000, p.87).

Nas suas análises sobre o conceito de hibridismo, Kern (2004) conclui que muitos teóricos contemporâneos, "[...] ainda que muitas vezes seus discursos procurem negar o fato, acabam por aceitar a idéia de que as culturas, mais do que fechadas, são incompatíveis e, quando forçadas a se unir, resultam compósitos instáveis" (p.66). Kern (2004) também apresenta duas possibilidades que permeiam a concepção dos teóricos ao tratar politicamente o termo hibridismo: o colonizado resistindo ao colonizador através do hibridismo ou o colonizador dominando através do hibridismo.

Numa abordagem mais estética, observa-se os trabalhos de Herom Vargas (2007b) que trata especificamente das hibridações musicais brasileiras e latino-americanas, focalizando em como se deu o desenvolvimento dessas formas musicais híbridas, mas sem deixar de apresentar os conflitos e contradições geradas pelas mesmas, como no caso do grupo "Chico Science e Nação Zumbi". Segundo Vargas (2007a), para se abordar a complexidade do hibridismo na cultura, arte e comunicação, são necessários enfoques múltiplos e móveis, os quais devem ser conduzidos sem reduzirem-se a padrões teóricos unidirecionais e evolucionistas.

Sendo a América Latina um local onde se encontram, simultaneamente, a tradição, a modernidade e a pós-modernidade, como nos mostra Canclini (2006), o hibridismo surge como instrumento de análise dessas relações complexas e justapostas. Trata-se de uma visão para além dos padrões teóricos unidirecionais e com o intuito de não reduzir-se aos "[...] limites estreitos e, ao mesmo tempo, porosos das fronteiras nacionais, e, ainda, na busca de suplantar o entendimento adorniano da indústria cultural como fenômeno castrador da percepção e da criatividade na música popular" (VARGAS, 2007a).

Em muitas hibridações musicais da América Latina observa-se a permanência dos elementos dos "primitivos" justapostos aos dos "civilizados", sendo "[...] as

músicas mestiças produto de peculiares hibridações que conseguiram enviesar – e não simplesmente apagar – o centro da música ocidental". (VARGAS, 2007a, p.69).

Historicamente, observa-se que durante o desenvolvimento das hibridações brasileiras surgiram questões em torno dos caminhos dessa música e a reprodução da música européia, a dicotomia entre popular e erudito, nacional e cosmopolita. Tais concepções geraram temas de debates em torno do modernismo, da música de vanguarda, da bossa nova, do tropicalismo e da canção de protesto. (TRAVASSOS[14], 2000, p.7 e 8). Em outras palavras, as ideologias formadas sobre as hibridações musicais brasileiras geralmente ocorrem de forma conflituosa ou polêmica.

Dificilmente é possível falar sobre uma música pura, sem hibridações; no entanto, o mais importante ao adotar-se o conceito de hibridismo é entender como e em que nível ele ocorreu. No caso específico desta pesquisa, pretende-se entender a importância do hibridismo na obra de Edu Lobo. Esses aspectos referem-se à seguinte concepção de Canclini (2006):

> [...] convém insistir que o objeto de estudo não é a hibridez e, sim, os processos de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contêm de desgarre e o que não chega a fundir-se (p.XXVII).

No início da sua carreira, Edu Lobo buscava uma assinatura, um estilo pessoal para diferenciar-se dos outros músicos do seu grupo, a bossa nova. Ele procurava uma alteridade a partir da identidade coletiva, pois queria manter-se vinculado ao grupo e simultaneamente apresentar algo diferente. Entende-se que o caminho encontrado por ele foi o hibridismo, que se tornou o elemento fundamental da sua assinatura. Para abordagem dessa concepção será apresentado a seguir o conceito de estilo, de Bahktin.

1.4. Estilo

A partir da concepção literária de gêneros e estilo de Bakhtin[15], buscou-se, na medida do possível, transferir e relacionar partes de tais conceitos com a música. Neste

[14] A autora não usa o termo hibridismo, mas apresenta aspectos sobre as diversas fontes musicais que se misturam na formação da música brasileira.

[15] A obra do russo com formação literária, Mikhail Mikhailóvitch Bakhtin (1895- 1975), e do seu Círculo "[...] influenciou os estudos literários, lingüísticos e psicanalíticos da Europa Ocidental, dos Estados Unidos e do Brasil. Em todos os países onde alcançaram repercussão, as idéias do teórico russo foram utilizadas de modo muito particular" (AMARAL, 2000). O grupo, conhecido como Círculo de Bakhtin, reunia-se regularmente entre 1919 e 1929, abrangendo intelectuais com diferentes formações e atuações profissionais, entre eles, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivan I. Kanaev, a pianista Maria V.

sentido,,procurou-se vislumbrar gêneros e estilos musicais a partir de uma adaptação da visão de discurso desse autor, sobretudo em relação a questão do estilo, na perspectiva de que tais conceitos possam sustentar teoricamente o entendimento da "assinatura" de Edu Lobo.

O desenvolvimento de diversas concepções linguísticas no século XX influenciou o modo de analisar a música, ocorrendo adaptações e o encontro entre musicologia e lingüística (NATIEZ, 2004). No entanto, o que se propõe aqui é uma relação entre música e linguagem não em termos literais, mas, sim, em uma perspectiva simbólica. Então, quando termos como enunciado e discurso forem usados, o seu entendimento não será equivalente às construções gramaticais propriamente ditas, ou, no caso da música, às frases musicais ou outros elementos estruturais, mas, sim, ao sentido geral de um signo que só pode ser compreendido de forma contextualizada e pela interação dos participantes.

A abordagem aqui proposta está conectada a concepção translinguística de Bakhtin ("estudo das práticas socioverbais concretas") (FURACO, 2009, p.104), que se interessa pelo estudo do discurso além dos aspectos estritamente linguísticos. No entanto, Furaco (2009) apresenta que Bakhtin percebia a importância da relação entre linguística e translinguística, cujos limites de enfoque não são rígidos. Além disso, Bakhtin deixou claro que a totalidade do discurso não está no aspecto estritamente verbal da linguística. Neste sentido, o discurso musical, assim como o verbal, apresenta elementos musicais cuja compreensão mais ampla de sua estruturação só pode ser observada considerando-se as relações dos diálogos realizados entre o compositor e o seu grupo social ou composicional.

Para Bakhtin (2003), o estilo refere-se à forma individual de construção de enunciados elaborada a partir dos diálogos discursivos. Intrinsecamente relacionados ao estilo estão os gêneros, que são os campos "relativamente estáveis de enunciados" (p.262). Então, para se compreender a concepção de estilo de Bakhtin é interessante abordar a sua visão sobre gêneros, ou melhor, gêneros do discurso.

Pode-se perceber que essa concepção de Bakhtin (2003) destaca a questão da vulnerabilidade dos gêneros ao dizer que são "relativamente estáveis". Assim, "os gêneros não são enfocados apenas pelo viés estático do produto (formas), mas

---

Yudina, o professor e estudioso de literatura Lev V. Pumpianski, o professor interessado em lingüística Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev, que atou no jornalismo e na literatura.

principalmente pelo viés dinâmico da produção" (FURACO, 2009, p.126). Furaco (2009) entende que Bakhtin destaca tanto o aspecto histórico do gênero quanto a "[...] imprecisão de suas características e fronteiras" (p.127). Neste sentido, os gêneros podem apresentar certos parâmetros ou elementos que o caracterizam, mas ainda assim eles são dinâmicos, pois são resultados de interações da atividade humana, a qual não é estática.

O aspecto maleável e de transformação dos gêneros do discurso também podem ser facilmente vislumbrados na música, como o samba, que se transformou em diferentes épocas e contextos e foi a base para diversos subgêneros, estilos, como o samba rock e o samba funk e até mesmo outros gêneros como a bossa nova. Não se pretende discutir aqui os elementos do samba presentes nos seus derivados, mas, sim, entendê-los como o resultado do desenvolvimento do uso de um mesmo gênero, ou seja, não é possível perceber a sua fronteira exata e sincrônica. Mesmo quando se mantém as características referentes ao conteúdo musical de um gênero, a sua utilização em outro contexto sócio-cultural ganha novas classificações, como no exemplo apresentado por Neder (2007), em que a música de João do Vale, que contemplava gêneros nordestinos como o forró, ganhou novas classificações ao participar do show "Opinião" dos anos de 1960, passando a ser MPB (p.152).

> A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p.262).

Furaco (2009) explica que é o reconhecimento de similaridades em determinadas atividades humanas que originam os gêneros do discurso. Então, essa seria a parte estável do gênero, algo importante pelas suas funções sociocognitivas, pois é por meio dessa estabilidade que é possível a "[...] nossa participação em determinada esfera da atividade, (eles balizam nosso entendimento das ações dos outros, assim como são referência para nossas próprias ações)" (p.129 e130). Isso significa que as estabilidades na atividade humana também ajudam a construir as identidades culturais.

Então, a concepção de Bakhtin, que considera os gêneros do discurso como algo relativamente estável, inclui tanto a singularidade quanto a recorrência. Afinal, nenhum gênero surge do nada, mas, sim, a partir da interação nas atividades humanas, que possibilita perceber o pensamento anterior e o pensamento presente e, a partir desse

diálogo, construir outra possibilidade, que pode resultar na transformação, renovação, hibridação e/ou no surgimento de outro gênero (BAKHTIN, 2003, p.268). Nas palavras de Furaco (2009), a similaridade possibilita a familiaridade (estabilidade), e a falta de fronteiras rígidas (instabilidade), a adaptação a outras circunstâncias (p.130).

Como foi apresentado no início deste texto, Bakhtin (2003) entende o gênero e o estilo como elementos intrinsecamente relacionados, concluindo que é por meio dos gêneros que se constrói um enunciado e através dos estilos que se transformam e criam outros gêneros.

> Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (p.285).

Segundo Furaco (2009), Bakthin e o seu Círculo criticavam as perspectivas linguísticas nas quais a referência era o individual e não o individual a partir do social e, nesse sentido, eles buscaram não restringir o pólo social em detrimento do pólo individual. Optaram, assim, por uma visão que destaca a complexa "[...] dinâmica em que todo falante, sendo uma realidade sociossemiótica, é ao mesmo tempo único, e social de ponta a ponta" (p.136).

Bakhtin (2003) mostra que a relação falante e ouvinte é dialógica e ativa, ou seja, quando o falante emite um enunciado, o ouvinte age de maneira responsiva, podendo concordar, discordar, completá-lo etc. Num primeiro momento, a atitude do ouvinte pode ser passiva, mas a sua compreensão ou reação posterior ao estímulo provocado pelo enunciado é seguida de uma resposta, lembrando ainda que o próprio falante aguarda alguma reação responsiva.

Então, falar de estilo na perspectiva de Bakhtin (2003) é entendê-lo a partir das relações dialógicas, isto é, do dinâmico processo de relação com falas anteriores, com a resposta do falante a essas falas e da reação desse mesmo falante às falas de seus ouvintes. Assim, os outros enunciados correspondem a "ingredientes" importantes para a formação de um estilo, pois "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados" (p.279).

> [...] a nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso

> não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (p.298).

As escolhas composicionais de uma pessoa dependem das suas preferências dentro do contexto dos diálogos que ela realizou. Assim, seu estilo pode conter um variado grau de similaridades e alteridades com as falas antecedentes e "[...] um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos" (BAKHTIN, 2003, p.294 e 295).

Então, para abordar os procedimentos composicionais de Edu Lobo, recorreu-se às concepções de identidade cultural, hibridismo e estilo. A identidade cultural corresponde aos aspectos coletivos de um determinado grupo, bem como aos aspectos individuais dentro desse mesmo grupo, e o reconhecimento da identidade se dá através da diferença, que é classificada por meio dos sistemas de representação. No entanto, a identidade pode ser múltipla e contraditória, pode dialogar com outras e gerar uma identidade híbrida. O estilo de um compositor está permeado por todas as contradições da identidade e do hibridismo, visto que ele é o resultado de escolhas contextualizadas, dos diálogos com várias identidades e discursos, os quais podem ser negados, problematizados ou hibridados de diferentes formas. Assim, o resultado do estilo, que é sobretudo dialógico e híbrido, demarca a sua alteridade dentro de uma coletividade.

No caso do carioca Edu Lobo, as suas identidades musicais iniciais, se assim pode-se dizer, estavam vinculadas à música de Recife e à bossa nova. A primeira relaciona-se ao seu contato com a cultura nordestina de Recife, através de férias que passava na casa de parentes durante a sua infância. Já o contato com a bossa nova ocorreu através do rádio, dos shows e da sua aproximação com os músicos envolvidos nesse movimento. A partir da hibridação dessas duas identidades, Edu Lobo elaborou a sua assinatura nos anos de 1960, como, por exemplo, nas canções de tendência afro da peça "Arena conta Zumbi"(1965), de Gianfrancesco Guarnieri, ou no frevo com harmonias bossanovísticas, "Cordão da Saideira"(1967), Apesar, de ele também ter composto algumas canções tipicamente bossanovistas, como "Candeias" (1966), afinal, o hábil domínio de um gênero, possibilita o desenvolvimento de uma maior liberdade e individualidade (BAKHTIN, 2003).

No final dos anos de 1960 e principalmente na década de 1970, Edu Lobo desenvolveu outra identidade, a da música erudita, a qual foi hibridada às anteriores e

transformou a sua assinatura inicial. Isso poderá ser visto em diversas análises deste trabalho, como, por exemplo, na composição "Libera-nos" (1973) ou ainda no "Jogo um" (1983). No entanto, o nível dessas em que as hibridações ocorrem é variado, sendo que uma das identidades podem se destacar mais que outras ou, inversamente, apresentarem-se tão interligadas que só uma análise detalhada pode vislumbrá-las melhor.

Todo o caminho percorrido por Edu Lobo para a elaboração da sua assinatura será abordado nos capítulos seguintes, apresentando as influências, os diálogos, os conflitos e transformações no processo criativo, além da ilustração por meio de análises de obras representativas. No intuito de iniciar então esta exposição de dados, descreve-se um pouco da formação e da história de vida de Edu Lobo nos anos de 1960.

1.5. Dados empíricos que nos ajudam a teorizar – anos de 1960

1.5.1. Recife

Edu Lobo nasceu em 29 de agosto de 1943, no Rio de Janeiro, mas seus pais eram pernambucanos de Recife, então, até os 18 anos de idade ele passou as férias nessa cidade, onde ouvia "[...] os frevos, os sons que vinham da rua, os pregões dos vendedores de frutas, as cirandas, os maracatús[sic]" (LOBO, 1999, s/p.)[16]. Também vivenciou as festas em família, nas quais se cantava e tocava muito. "Tinha uma varanda na casa da minha tia e as pessoas vinham e cantavam, tocavam violão. Eu tocava acordeon na época e todos cantavam" (LOBO, 1999).

Edu Lobo (1995) também ressalta que naquele momento da sua vida teria feito qualquer coisa para morar em Pernambuco. "É um lugar onde não moraria hoje, mas que gosto muito de ir, com ligação afetiva muito grande e isso passou para minha música" (LOBO, p.29).

Nesse período o único parente músico era seu pai,

> "[...] que na verdade era mais jornalista do que músico. Compunha sem violão, sem instrumento. Como o Antônio Maria, compunha assobiando. Ele tinha estudado violino, quando jovem, segundo êle[sic], sem muito empenho". (LOBO, 1999, s/p.).

[16] LOBO, E. MPB: Construção / Desconstrução, 1999 (Entrevista concedida a Santuza Cambraia Neves) Disponível em: <http://www.edulobo.com/textos/constr_desconstr/condescon01.html>.

Entre a sua infância e adolescência Edu Lobo ouvia muito rádio[17]. Foi por meio dele que conheceu artistas como Frank Sinatra, Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Aracy de Almeida (cantando Noel Rosa), Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Nora Ney, Ary Barroso e, posteriormente, os bossanovistas como João Gilberto e Carlos Lyra.

Edu Lobo iniciou seus estudos musicais fazendo aulas de acordeom, por seis anos, um instrumento em moda na época, mas do qual não gostava muito, pois o achava incômodo, "[...] estudei, sério, mesmo com a preguiça de ler música; preferia ouvir e guardar na memória, mas sem dúvida foi essa a base que ficou" (LOBO, 1995, p.27).

Em relação ao violão, o interesse e a introdução ao instrumento ocorreram por influência do amigo de infância Theo de Barros (compositor de "Disparada"). Posteriormente, Edu Lobo seguiu seu caminho, "[...] no peito e na raça, como bom brasileiro. Sem estudar nada." (LOBO, 1976b, p.27), apenas observando como os outros violonistas tocavam. Edu também enfrentou os preconceitos da época:

> [...] o violão tinha aquela conotação não bem vista; acordeon tinha um status muito maior. Ganhei meu primeiro violão "na marra". Toquei para minha mãe – eu já tocava –, já tinha um certo jeito, aí ela disse: "Tá bom, vou te dar um violão". Mas foi meio na marra mesmo, mostrando que eu estava muito interessado. (LOBO, 1995, p.27).
> [...] E ainda peguei a história de compositor não ser bem uma profissão. (LOBO, 1999, s/p.).

O contexto em que Edu Lobo desenvolveu sua trajetória musical perpassa pela bossa nova e pela MPB dos anos de 1960. A primeira foi imprescindível na sua formação musical e na decisão de ser músico profissional, já a segunda reflete um momento de consolidação de um estilo próprio no decorrer dos anos de 1960. Então, será apresentada a seguir uma breve contextualização da bossa nova e da MPB em íntima relação com a trajetória de Edu Lobo.

1.5.2. A Bossa Nova

O desenvolvimento da Bossa Nova se deu em meio a muitos acontecimentos e transformações nacionais e internacionais, num âmbito político, social e artístico dentre vários outros, os quais influenciaram profundamente a sua origem e desenvolvimento.

---

[17] Em: LOBO, E. MPB: Construção / Desconstrução, 1999 (Entrevista concedida a Santuza Cambraia Neves), ele parece referir-se tanto ao rádio a partir da audição de emissoras, quanto ao rádio como um toca discos, referindo-se a discos que tinha em sua casa, como um "[...] álbum do Frank Sinatra, que tinha 12 músicas, em 6 discos [...]".

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ocorreu um aumento do poder norte-americano e maior divulgação do seu modelo de democracia e ideal capitalista, o qual se fez presente na classe média brasileira a partir da década de 1940. Tal modelo é ainda mais consumido a partir da "[...] necessidade de intercâmbio intenso com os Estados Unidos traduzida pela chamada *Política da Boa Vizinhança*" (TINHORÃO, 1997, p.56). O que possibilitou, porém, o aumento do consumo de produtos culturais estrangeiros, principalmente norte-americanos, foi a acumulação de reservas brasileiras por exportar minérios e matérias-primas aos países em guerra.

Quando Juscelino Kubitschek foi eleito presidente, assumindo o governo do Brasil em 1956, teve início uma "[...] época de otimismo, esperança no futuro, fixação no presente urbano e lírico" (ALBIN, 2003, p.218). Esse ideal de crença num futuro melhor para o país se estendeu por toda a sociedade brasileira, inclusive pela classe média intelectual.

Então, durante o governo nacional-desenvolvimentista de JK (1956-1960), surgiu a bossa nova[18] (1958), a qual não pode ser vista apenas como reflexo do desenvolvimento capitalista desse período, mas também "[...] a forma com que os segmentos médios da sociedade[19] assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava atualizar o Brasil como nação perante a cultura ocidental" (NAPOLITANO, 2001, p.21).

A bossa nova teve como precursores músicos brasileiros influenciados pelo *cool jazz* norte americano, como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf e o conjunto Os Cariocas. Influências que somadas a duas outras, a da música erudita, principalmente do impressionismo francês, e do samba, originaram a bossa nova. O tripé dessa mistura foi formado por João Gilberto, com sua sutileza vocal influenciada pelo *cool jazz* e a sua

[18] "[...] é preciso ter cuidado com a idéia de que a bossa nova foi o "grau zero" na história musical brasileira". "[...] Nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos" (NAPOLITANO, 2001, p.26 e 27).

[19] Neder (2007) apresenta uma versão diferente daquela que comumente retrata o nascimento da bossa nova vinculada apenas a uma classe média da zona sul carioca. Baseando-se nos relatos de José Domingues Rafaelli, que na época da bossa nova era músico amador e crítico de jornal e rádio, Neder (2007) questiona o pouco reconhecimento dado a um precursor tão importante para a bossa nova, Jony Alf. E apresenta o Bar do Hotel Plaza como o ponto principal de nascimento da bossa nova e não o apartamento de Nara Leão. Pois este era um local público, e por isso possibilitava mediações entre classes sociais, abrangendo assim "[...] cantores e músicos negros, mulatos e classes subalternas [...]" (p.207). Baseado nestes fatos o autor entende que os negros e subalternos que mesmo "[...] dominando recursos e procedimentos musicais avançados, e *dando o tom* da BN aos músicos da classe média [...]" (p.207), tiveram seus discursos reduzidos. Pois a classe média apropriou-se destes recursos e tornou-se conhecidamente a criadora de uma música que na verdade pertence a um coletivo anônimo.

batida de violão, Tom Jobim com harmonias, melodias e arranjos e Vinícius de Moraes com suas letras sobre "o amor, o sorriso e a flor".

Em 1958, surgiu a canção marco da união dessas três figuras da bossa nova, "Chega de Saudade", composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes e interpretada por João Gilberto. Para Edu Lobo (1995), a audição dessa canção foi impactante:

> Quando eu ouvi o "Chega de Saudade"...engraçado, todo mundo lembra, onde estava e o que estava fazendo. No "Chega de Saudade" eu estava no Recife, tocava no rádio, eu estava descalço, tanto que me impressionou. Um cara cantando de um jeito que eu nunca tinha ouvido, aquele tipo de harmonia, de melodia etc. Passei a me interessar muito mesmo por música brasileira. Eu gostava dos compositores brasileiros que a gente sabe, Caymmi, Ary Barroso, Custódio Mesquita. Misturava com os compositores americanos, Cole Poter, Gershwin, todo mundo, Irving Berlin, aquelas músicas bonitas. A partir desse momento fiquei meio tiete, eu deveria ter 16 anos e me interessei feito um garoto de hoje por rock que compra os discos, vai aos shows, coleciona as matérias. (p.30).

Inicialmente, o plano profissional de Edu Lobo era cursar Direito e tornar-se diplomata. Iniciou o curso e o frequentou até o terceiro ano, pois o que parecia ser um *hobby,* a música, desenvolvia-se em direção à profissionalização.

Aproximadamente a partir de 1961, Edu Lobo assistia frequentemente no Beco das Garrafas aos shows da nova geração musical, como João Gilberto, Sérgio Mendes e Luiz Eça. A partir da audição e convivência com músicos como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell e Oscar Castro Neves, ele foi tornando-se músico.

> E tinha essa história das casas do Rio de Janeiro, que eram abertas para todo mundo e onde se tocava música o tempo inteiro, que foi do que a minha geração se beneficiou fantasticamente. Mas eu não tive esse momento de dúvida nem nada, as coisas foram acontecendo. (LOBO, 1999).

Em 1962, quando ainda frenquentava a faculdade, Edu Lobo conheceu Vinícius de Moraes em uma reunião na casa da Olívia Hime. Nesse mesmo dia iniciou sua primeira parceria composicional com Vinícius de Moraes, que colocou letra numa música sua, originando a canção "Só me faz bem" [20], que se tornou um "passaporte" que validava Edu Lobo enquanto músico.

[20] Gravada em 1966 no LP Edu e Bethânia, pela gravadora Elenco.

> Eu acho que essa letra do Vinícius deve ter me dado a impressão de que eu valia a pena, porque o Vinicius era um ídolo que eu conhecia não só da música popular, mas da poesia, que eu lia muito. E, de repente, eu tinha uma música com o Vinicius". "[...] Isso passou a ser uma espécie de passaporte para eu me apresentar em qualquer lugar. A partir daquele dia eu era parceiro do Vinicius de Moraes. Não era mais o cara da faculdade que fazia umas musiquinhas (LOBO, 1999, s/p.).

Nesse período, início da década de 1960, Edu Lobo juntamente com Marcos Valle e Dori Caymmi formaram um trio vocal que teve uma curta duração, participando de shows e dois programas de televisão. Segundo Edu Lobo (1976b), o arranjador era Dori Caymmi, e os solistas eram ele e o Marcos Valle, "[...] o trio era quase que tudo baseado em uníssono, era mais para divertir "(p.118). No entanto, um dos aspectos mais importante desse trabalho em conjunto foram as trocas de vivências musicais, mas, independente do trio, o Dori Caymmi foi o músico da sua geração com o qual Edu Lobo mais aprendeu (LOBO in ALBUQUERQUE, p.166 e 167).

> Marcos Valle: [...] foi super importante este trio, não só este trio, quer dizer, na verdade as influências que a gente teve, da gente ta tocando junto e ouvir vocês tocando [...]
> Dori Caymmi: e as trocas, é...
> Marcos: E as trocas, pô, aquilo é sensacional, a gente tava sempre vendo a harmonia um do outro [...]
> Edu Lobo: [...] [Dori] já tocava muito bem, roubei muitos acordes ali [...] (in LOBO, 2007[21]).

Em 1962, Edu Lobo gravou seu primeiro disco, um compacto simples que, segundo Mello (1998), teve o incentivo do seu pai e é composto por quatro músicas em estilo intimista bossanovístico, "Alguém sob medida", "Saudade só pra mim", "Balancinho" e "Amor só de ilusão". Sobre esse momento Vinícius de Moraes comenta:

> Pouco depois do nosso conhecimento, em fins de 1962, Edu Lôbo um dia apareceu na minha casa para pedir-me a contracapa do seu primeiro disco: um "compacto" feito na "Copacabana" - e por sinal pìfiamente - com arranjos, se não me engano, de Pachequinho. São sambas ainda "nas fraldas", mas já indicativos do compositor cheio de bossa que dêles deveria despontar com fulminante rapidez. (1964, s/p.)

Criticamente,Vinícius de Moraes revela um momento introdutório da carreira de Edu Lobo, "sambas ainda nas fraldas"; no entanto, como ele previa, Edu Lobo logo

[21] Depoimento do DVD Edu Lobo: Vento Bravo.

alcançou maior destaque e amadurecimento, principalmente a partir das composições para trilha do musical "Arena Conta Zumbi" e da vitória no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (1965) com a canção "Arrastão" (Edu lobo e Vinícius de Moraes).

1.5.3. A MPB dos anos de 1960

A bossa nova e a reorganização do mercado musical nos fins da década de 1950 e início de 1960 foram elementos fundamentais no crescente aumento do consumo musical no decorrer da década de 1960, fato de suma importância para a institucionalização da MPB. Nesse sentido, Napolitano (2001) apresenta alguns aspectos advindos com a bossa nova, que foram o "[...] prenúncio de elementos da revolução musical dos anos 60[...]" (p.29): novo mercado para músicos e principalmente compositores (importância e reconhecimento do público, maior autonomia de criação), que foi consolidado nos festivais dos anos de 1960 (compositor + *performance*); *long play* (predominante veículo fonográfico); consolidação do jovem público intelectual de classe média e a potencialização da reflexão acerca dos processos do cantar e da canção. Com a profissionalização da *performance* para grandes públicos (grandes shows, auditórios e principalmente programas de TV), ocorreu um rompimento com a contida *performance* camerística inicial da bossa nova.

A década de 1960 é marcada por posições contraditórias e por almejadas mudanças no âmbito político, econômico, social e cultural do Brasil. Ridenti (2005) descreve todo esse contexto:

> […] o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo, com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão (p.90).

Tais aspectos favoreceram o surgimento de "[...] ações culturais e políticas transformadoras" (RIDENTE, 2007, p.187), buscando reformas que possibilitassem

uma melhor distribuição de renda, bem como a democratização social e política. Muitos intelectuais e artistas engajaram-se nessa concepção, buscando conscientizar e estimular a participação do povo brasileiro[22]. Apesar da interrupção desse processo pelo golpe militar de 1964, não foi possível interromper as atuações de cunho político-social e nacionalista dos intelectuais e artistas da classe média.

Tais intelectuais e artistas interessados na questão do engajamento político tinham à sua volta vários meios de contato com essas concepções, destacando-se o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Os intelectuais se manifestavam através dos seus ensaios e manifestos, enquanto os artistas se manifestavam através da música, do cinema, do teatro, das artes plásticas e da literatura.

Souza (2007), ao citar a "Declaração de março", do PCB, publicada em 1958, apresenta:

> [...] quem defendia a arte pela arte representava as forças e quem integrava a frente única colaborava com as forças nacionalistas/progressistas. A "Declaração de março" definia como frente única a união de setores da burguesia nacional e progressista e o proletariado, com o propósito de concretizar a tão almejada revolução antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática no Brasil (p.23 e 24).

O ISEB foi assim descrito por Toledo:

> [...] centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais (...) para o fim de aplicar categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando a elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional (TOLEDO, 1986 apud SOUZA, 2007, p.28).

No âmbito artístico, a partir da necessidade de desenvolvimento de uma arte nacional-popular, surgiu o Teatro de Arena, no qual pode-se destacar, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Segundo Souza (2007), "[...] a aproximação dos artistas e estudantes com o ISEB, e a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça "Mais-valia vai acabar, Seu Edgar" com a UNE propiciaram a criação do CPC" (p.29).

---

[22] Ver RIDENTI, M. **Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70**: "entre a pena e o fuzil". ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan.-jun. 2007

As linhas estéticas a serem seguidas pelas diferentes artes na temática nacional-popular-política eram heterogêneas e com várias discordâncias sobre como deveria ser essa arte engajada. Em 1962, Carlos Estavan Martins, sociólogo, membro do ISEB escreveu o artigo "Por uma arte popular revolucionária", conhecido como o "Manifesto do CPC", no qual tratou das possibilidades de posicionamento político dos artistas (conformado, inconformado e revolucionário) e conceitos sobre "arte do povo", "arte popular" e "arte revolucionária". Assim definiu: "a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas [...], nela o artista não se distingue da massa consumidora [...]." Na arte popular "os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle" (MARTINS, 1962, apud SOUZA, 2007, p.32).

A arte revolucionária era apresentada como a possibilidade de conscientizar o povo e alcançar a revolução, contemplando uma cultura popular nacional, priorizando o conteúdo da mensagem e não a estética artística, dessa, forma facilitando a comunicação com o povo.

Posteriormente, segundo Contier (1998), "[...] esse *Manifesto* tornou-se o *discurso* oficial de um projeto programático sobre o nacional e o popular na cultura, sob a óptica do marxismo" (p.7). Gerou uma série de discussões sobre a arte engajada, pois a proposta apresentada não foi bem aceita por todos os artistas envolvidos na questão, entre eles Oduvaldo Vianna Filho: "[...] acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade" (SOUZA, 2004, p.18).

Nesse contexto, alguns músicos bossanovistas perceberam a necessidade de uma nova perspectiva em relação à sua posição artística diante da realidade social e política do país. Iniciava-se a "conscientização da bossa nova" e a questão era: "[...] como superar a distância social e cultural na qual a nova situação política tinha colocado, entre a vanguarda artística pós-bossa nova e a classe operária, os camponeses, e as suas tradições" (TREECE, 1997, apud NAPOLITANO, 2001, p.33). Assim, duas composições fundamentaram as bases iniciais da canção nacionalista e engajada, "Zelão" (1960-Sérgio Ricardo) e "Quem quiser encontrar o amor" (1961-Carlos Lyra e Geraldo Vandré), ambas com mensagem mais politizada e misturando elementos do samba tradicional (como instrumentos e padrões rítmicos) e da bossa nova (como na melodia, harmonia e ou na voz). Portanto, fica evidente a busca pelo popular tradicional

e nacional, mas sem abrir mão do moderno, ou seja, os elementos musicais desenvolvidos pela bossa nova.

Entre 1962 e 1963 observou-se uma divisão entre a bossa nova "jazzística" e a bossa nova "nacionalista", que também poderia significar uma posição política de "direita" ou de "esquerda", além dos aspectos mercadológicos. Na verdade, essa divisão era uma fronteira movediça, imbuída em uma complexidade de contradições cuja divisão parecia não ser pura, como se pôde observar em músicos como Carlos Lyra[23]. No entanto, essa questão foi ampliada após o show no Carnegie Hall, em Nova York, momento que marcou a entrada da bossa nova no mercado internacional.[24] É importante lembrar ainda que o impasse para o músico bossanovista girava em torno de dois aspectos: aproveitar a possibilidade profissional internacional, que era mais atraente que a brasileira e, ao mesmo tempo, refletir sobre a sua responsabilidade como artista brasileiro diante de um momento político conturbado (NAPOLITANO, 2001, p38).

De acordo com Napolitano (2001), do tripé da bossa nova, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, apenas este último continuou sendo bem visto pela ala nacionalista de esquerda e tornou-se, a partir de 1962, uma das figuras importantes na nacionalização da bossa nova. No entanto, Tom Jobim e João Gilberto continuaram sendo referências musicais para as gerações posteriores que atuaram na MPB dos anos de 1960, como Edu Lobo (referência: Tom Jobim) e Caetano Veloso (referência: João Gilberto).

Até 1964, os principais meios de divulgação artística participante eram os shows universitários, os teatros e as organizações e espaços culturais como o CPC da UNE. Contudo após o golpe militar de 1964, alguns espaços como o CPC tornaram-se ilegais; assim, cada vez mais o mercado tornava-se um importante meio de expressão artística participante, sobretudo da música popular (NAPOLITANO, 2001, 58 e 59).

Os shows universitários e a música como articuladora do nacional-popular no teatro[25] foram os precursores da chegada da MPB na TV brasileira. Com isso, ampliou-

[23] Ver o capítulo de SOUZA, M. G. de. Mais que nunca é preciso cantar: síntese e dissonância em Carlos Lyra. In: ____**Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.87-123.

[24] Participaram desse evento: Tom Jobim, Carlos Lyra, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, O Sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto, Sérgio Ricardo.

[25] Exemplo disso são: o show "Opinião", 1964, e a peça "Arena Conta Zumbi", 1965.

se o público e a possibilidade de maior divulgação da música engajada, que até então se restringia basicamente ao meio universitário e intelectual[26].

Dois programas da TV Record surgidos em 1965 tiveram grande destaque, o primeiro comandado por Elis Regina, "Fino da Bossa", "[...] no qual a MPB renovada iniciou um caminho que a consagraria como fenômeno de massa" (NAPOLITANO, 2001, p.87), mantendo-se na defesa do popular-nacional a partir do legado da bossa-nova. E o outro, apresentado por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos, o programa "Jovem Guarda". Esse mesmo título denominava um "movimento" cujo repertório baseava-se na influência do rock'n'roll americano e inglês, consistindo "[...] numa versão do gênero original, mais diluída e adaptada à realidade cultural brasileira" (GHEZZI, 2003, p.54). Segundo Napolitano (2001), "[...] Roberto Carlos sintetizava o "movimento" e logo explodiu como o maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos, no Brasil" (p.95). A Jovem Guarda era entendida como alienada pela ala da MPB, surgindo disputas ideológicas que foram aproveitadas pela indústria cultural[27].

Além dos movimentos musicais, se assim pode-se dizer, da MPB nacionalista e da Jovem Guarda, surgiu entre 1967 e 1968, o Tropicalismo. As principais figuras desse movimento foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes e os arranjadores Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia. Severiano (2008) sintetiza os elementos que constituíam a concepção desse grupo:

> [...] misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletro-eletrônico; de várias vertentes da nossa música, inclusive o brega popularesco; o cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Helio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Osvald de Andrade [...]; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhes suporte teórico. A idéia era que o produto síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (p.383).

Então, por volta de 1968, os Tropicalistas acirraram os impasses em torno do nacional popular da MPB, pois se abriam às possibilidades internacionais e destacavam o universo contraditório da cultura brasileira. Napolitano e Villaça (1998) apresentam as duas principais correntes dos estudiosos sobre o Tropicalismo:

---

[26] "A TV representou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada [...], mas uma ampliação de audiência da MPB em todas as faixas sociais, na medida em que a TV era um fenômeno de segmentos médios bem amplos [...]" (NAPOLITANO, 2001, p.80).

[27] Sobre esse assunto ver no livro de Napolitano (2001), **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), o tópico MPB versus Jovem Guarda (p.94-104).

> As correntes mais críticas ao Tropicalismo partem do princípio que a ambigüidade do movimento reside no seu procedimento criativo básico. Este seria caracterizado pelo de um Brasil absurdo e contraditório, incorporando os impasses nacionais no campo da cultura e da política, considerados historicamente insuperáveis. Já as correntes analíticas mais favoráveis ao movimento procuram enfatizar suas contribuições no campo da crítica cultural, da estética e do comportamento artístico, considerando que o tropicalismo teria atualizado a arte voltada para as massas no Brasil (s/p.).

Pode-se dizer que a MPB surge inicialmente da mistura de elementos da bossa nova com outros gêneros e, posteriormente, agrega estilos/gêneros com aspectos musicais com poucas ou nenhuma ligação com a bossa nova. Na verdade, "[...] seria temerário tentar delimitar 'esteticamente' as características da MPB, pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico" (NAPOLITANO, 2001, p.13). Nesse sentido, Neder (2007) apresenta as dificuldades e a instabilidade ao tentar se definir o amplo campo de hibridação da chamada MPB:

> Não se pode associar à MPB um caráter estável, como a marchinha ou a marcha-rancho (respectivamente mapeadas, em termos discursivos, como a face eufórica e disfórica do carnaval); não se pode afirmar que toda MPB seja sofisticada (no sentido tradicional), e com certeza não se pode afirmar que não o seja. Não se pode definir uma célula rítmica básica da MPB (com suas variantes), como se pode fazer com o maxixe, o samba, a polca, o choro, a BN, a valsa, o maracatu, etc. Não se pode dizer que toda a MPB pré-Tropicália seja nacionalista, porque há nela a influência do rock, do jazz, dos ritmos caribenhos, das trilhas de cinema europeus, da música de concerto européia, dos estilos afro-americanos. Não se pode dizer que toda a MPB atenda às noções de "bom-gosto" da classe média, como a BN, e nem que ofenda consistentemente estas noções, como o estilo brega. Não se pode dizer que a MPB seja eminentemente romântica, como a modinha, ou que não o seja absolutamente (p.218).

Em sua tese, Neder (2007) aborda a MPB dos anos de 1960 como uma produção desenvolvida por um coletivo anônimo, que alcança campos além da classe média metropolitana, com discursos e identidade plurais e conflitantes, envolvendo questões de raça, gênero, tradições, localidades e política.

1.5.4. Edu Lobo na MPB

Aproximadamente entre 1963 e 1968, Edu Lobo era uma figura de destaque dentro da MPB nacionalista, atuando na composição de trilhas teatrais, vencendo festivais de música, gravando discos e fazendo shows. Em meados de 1965, as expectativas dos intelectuais nacionalistas pela instituição de uma música popular-

nacional estavam voltadas para ele. Edu Lobo era visto como músico descendente da linha bossanovista que se interessou pelo folclore e pelos temas sociais, mas sem deixar de lado a qualidade técnica composicional (NAPOLITANO, 2001).

Naquela época também haviam músicos engajados preocupados muito mais com a mensagem do que com os outros elementos musicais da canção, seguindo assim à risca o Manifesto de Carlos Estavan Martins. No entanto, Edu Lobo acreditava que não se devia abrir mão da qualidade musical para se obter uma canção revolucionária, e procurou manter-se ao lado dos artistas que pensavam como ele, entre eles Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e Ruy Guerra. (LOBO, 1999).

Edu Lobo também não gostava do rótulo de músico de protesto que, no caso dele, surgiu devido ao espetáculo "Arena conta Zumbi". Na sua concepção, a rotulação estava muito mais relacionada à indústria cultural, pois "[...] as pessoas tinham que ter um *label*. Era importante vender certo tipo de compositor assim, com esse rótulo: compositor de protesto" (LOBO, 1999).

Nessa época, Edu Lobo já se posicionava como um músico muito preocupado com a qualidade musical de seu trabalho, devido à influência da bossa nova. Afinal, a principal formação musical dele ocorreu com os músicos da bossa nova, assim, a sua postura é em consonância com a identidade deste grupo:

> A minha formação era complemente diferente, quer dizer, eu fiz parte de uma escola em que se buscava esse cuidado formal ao máximo: as melhores harmonias, a melhor melodia, o caminho harmônico, a letra bonita... (LOBO, 1999).

Na verdade, Edu Lobo (2004) nega que tenha sido músico de protesto (in: ALBUQUERQUE, 2004, p.183) e esclarece que, profissionalmente, trabalhava com seus amigos do teatro e do cinema, os quais estavam mais envolvidos com a política e o CPC (LOBO, 1999). No entanto, acabou "[...] participando dos movimentos todos e dos problemas todos, das censuras todas" (LOBO, 1999).

A preocupação de Edu Lobo, no entando, era muito mais com a estética, tanto literária quanto musical, discordando da posição dos músicos de protesto que valorizavam apenas a mensagem política, como já foi dito, o que entrava em conflito com a sua concepção musical: "[...] achavam que o Tom era meio americanizado e que esses caras que eram mais importantes. Eu nunca entendi muito" (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.183).

Contudo, isso não descartava a sua função social como artista, pois admitia não ser possível desvincular o fato social do artístico, além de considerar a música nacional um elemento fundamental nessa relação. Nesse sentido, Edu Lobo (1965) cita Mario de Andrade para fundamentar-se:

> [...] O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção surgida no País com a realidade nacional. O crédito atual de música brasileira deve ser não filosófico, mas social, deve ser um crédito de combate. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacionalizante ou estrangeira, se não for gênio é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (LOBO in COUTINHO, 1965, p. 311).

Edu Lobo parecia pautar-se ideologicamente em Mário de Andrade e adaptava ao seu contexto as orientações do "Ensaio sobre música brasileira", de 1928. Nesse trabalho, o escritor, poeta, professor de estética, história da música e pesquisador da cultura popular - Mário de Andrade (1893-1945) - busca apresentar de forma sistemática indicações sobre como compor música erudita brasileira. Na época, ocorria um debate sobre a nacionalização das artes no Brasil e Mário de Andrade estimulava os compositores a se posicionarem enquanto artistas brasileiros e condenava aqueles que não o fizessem.

Segundo Mário de Andrade (2006), a base para se compor música brasileira estava na música popular e no folclore, ou melhor, na música popular rural, pois, segundo Wisnik (2007a), ele defendia certa autenticidade na seleção do material popular, procurando afastar-se da música popular envolvida com a influência estrangeira e a tendência comercial. No entanto, Mario de Andrade (2006) indicava que a posição contra música estrangeira deveria pautar-se na sua deformação e adaptação (p.21). Nesse sentido, Edu Lobo novamente faz uma adaptação da visão de Mário de Andrade:

> Lembrando as influências iniciais do *jazz*, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade. "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa. O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração no folclore (LOBO in COUTINHO, 1965, p. 309).

Na ocasião (1965), Edu Lobo tinha como objetivo fundamentar-se diante das críticas que havia sobre as influências do *jazz* na bossa nova e na música de protesto, as quais eram frequentes nas abordagens do historiador José Ramos Tinhorão[28]. Entretanto, a influência do jazz na música de Edu Lobo dos anos de 1960 ocorreu de forma indireta, através da bossa nova (LOBO, 1999).

Percebe-se que Edu Lobo assimilou e adaptou o pensamento de Mário de Andrade ao seu contexto, ou seja, dialogou com ele. E a esse diálogo somavam-se suas identidades, a bossa nova e a música de Pernambuco, as quais foram hibridadas e ressignificadas ao novo contexto social dos anos de 1960. Assim, a concepção nacional de Edu Lobo tentava se equilibrar entre a preocupação formal adquirida com a bossa nova, as ideologias nacionalistas da música erudita (Mário de Andrade) adaptadas ao seu contexto (uso do folclore, no caso a música de Pernambuco) e a mensagem político-social.

1.5.5. As influências musicais e o estilo pessoal

Como já foi apresentado no decorrer deste capítulo, Edu Lobo teve um forte vínculo com a cultura de Recife, onde ouviu frevos, música de pregões de venda, cirandas e maracatus. Através do rádio conheceu músicos como Frank Sinatra, George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Nora Ney e Ary Barroso. Além da bossa nova, que ampliou o seu interesse por música popular brasileira.

Apesar das múltiplas audições, a principal influência foi a bossa nova, sobretudo de Tom Jobim, Baden Powell e Vinícius de Moraes. Segundo Edu Lobo (2004), Tom Jobim era visto como modelo para sua geração, devido à sua atuação em diversos campos musicais: compositor, pianista, arranjador e orquestrador. "[...] A reunião de tantas qualidades em um só músico era algo raro na época." (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p. 187 e 188).

Edu Lobo (1995) relata que frequentemente encontrava Tom Jobim nas reuniões musicais que ocorriam e, nesses momentos, observava como ele realizava os acordes e conversavam sobre isto, em outras palavras, aprendia com ele (LOBO in SOUZA,

[28] Isso pode ser observado em: COUTINHO, H. Confronto: música popular brasileira. In: **Revista da Civilização Brasileira**, ano I, n.3, Rio de Janeiro: 1965.p.305-312. Os entrevistados foram: Edu Lobo, Luís Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão.

1995a, p.79). Durante toda a sua carreira, Edu Lobo elogia Tom Jobim, deixando bem claro o seu respeito e interesse pela obra dele:

> Tom é o compositor popular do mundo de quem eu mais gosto. [...] eu acho que ele é o compositor mais rico. A afinidade, no sentido de ouvinte, é total. No sentido do compositor, acho que talvez alguma coisa eu tenha aprendido com ele. No sentido de construir a melodia e a harmonia da maneira mais completa possível (LOBO in SOUZA, 1995a, p.79).

No início da carreira, a principal influência de Tom Jobim sobre Edu Lobo foi na sua postura séria de compositor, na busca pelo acabamento e/ou elaboração composicional. Isso fica mais evidente quando se observa o seguinte relato que ele faz ao referir-se à bossa nova:

> Uma canção do Tom reflete um trabalho, não é uma canção feita por acaso, não é mais a canção feita assobiada das outras gerações. Nisso não vai nenhum desprestígio para o que foi feito antes. Claro que músicos excepcionais existiram antes disso, mas em termos de trabalho houve um progresso e daqui a dez anos será mais elaborado ainda (LOBO, 1976b, p.148).

Apesar da declarada influência de Tom Jobim, Edu Lobo procurava evitá-la no início de sua carreira (LOBO, 1996), pois já haviam muitos compositores consagrados no estilo bossanovístico, inclusive o Tom; logo, era preciso buscar outro caminho, uma identidade, caso contrário: "[...] ia sumir ali no meio de tanta gente boa, tanta gente craque." (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.175). A concretização dessa identidade individual se daria a partir de uma identidade que ele já tinha em coletividade, a própria bossa nova.

Deve-se lembrar que ocorria um movimento de nacionalização e transformação da bossa nova que estava sendo realizado por muitos músicos como, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão e outros. No entanto, destacou-se como nova vertente da bossa nova os "Afrossambas" de Baden Powell e Vinícius de Moraes, que influenciaram profundamente o trabalho de Edu Lobo. Segundo Neder (2007), o projeto dos "Afrossambas" surgiu por volta de 1962, com a proposta de agregar à bossa nova elementos musicais provenientes de rituais afro-brasileiros, como o candomblé, e mesmo de estilos musicais como o batuque que culminou no gênero samba, além do uso percussivo do violão, com bordão afinado em ré. A esses elementos Vinícius de Moraes incorporou suas letras, com "[...] temas vitais (luta, amor, lealdade, solidariedade, coragem e etc.)" (NAPOLITANO, 2001, p.114). De

certa forma, os "Afrossambas" também apresentavam conteúdo político, mas Edu Lobo (LOBO in COUTINHO, 1965) esclarece que era uma ampliação temática que não excluía os temas de amor e não era contra o estilo de Tom Jobim. Enfim, entende-se que, era apenas outro caminho que não eliminava os anteriores, mas dialogava com eles e hibridava-se a eles.

Edu Lobo foi influenciado tanto pelas composições quanto pelo violão de Baden Powell. Em relação ao violão também passou a utilizar o baixo afinado em ré e desenvolveu batidas rítmicas de influência nordestina, como o ponteado da viola. Na verdade, o violão desenvolvido por Edu Lobo está conectado ao seu estilo composicional, como diz Bellinati (2009):

> O violão dele é pessoal também. Eu acho que o Brasil tem muito isso, os compositores violonistas de música popular, eles imprimem o estilo deles na música. A música do Gilberto Gil está intrinsecamente ligada ao violão do Gilberto Gil, a música de João Gilberto está ligada ao violão de João Gilberto, a música do João Bosco, por exemplo, está intrinsecamente ligada ao violão dele, mesmo no Djavan. Estes caras tem um estilo de tocar, e este estilo é impresso na composição.[29]

Hermeto Pascoal (2009)[30] também afirma que as composições de Edu Lobo seguem o "traçado do seu violão". No entanto, as especificidades do estilo violonístico de Edu Lobo ultrapassam o escopo desta pesquisa, cujo foco é a composição.

Observando o trabalho composicional de Baden e Vinícius, Edu Lobo percebeu a possibilidade de misturar a bossa nova com suas lembranças da cultura musical do nordeste, particularmente Pernambuco (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.151). Assim, ele também inaugura mais uma linha composicional nacionalista pós-bossa nova, que, segundo Edu Lobo (2004), não era uma revolução, mas apresentava algo diferente (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.152):

> [...] foi uma coisa mais intuitiva do que racional -, uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que eu tinha aprendido na bossa nova. [...]. **Acho que foi uma saída para ter uma assinatura, para ter uma característica própria.** Tinha muitos craques naquela época. Então, quem tentava entrar no estilo do Tom [Jobim], ou do Carlinhos [Lyra], ou do Oscar [Castro Neves], ou do Baden [Powell], ficava um sub de qualquer um deles. Eu acho que a saída, o processo até de defesa, é você tentar seu caminho próprio de alguma maneira. **Eu acho que concorreu então essa lembrança toda das músicas,**

[29] Entrevista concedida a Everson R. Bastos, ver anexos.
[30] Idem.

> **das canções, dos frevos... Eu comecei a fazer frevos e baiões, o que não era comum na época.** Existiu um primeiro movimento da bossa nova que era mais ortodoxo, que não permitia muitas coisas. Tinha aquela coisa: era bossa nova e tinha que ser aquilo. O Sérgio Ricardo, o Carlinhos Lyra e o Baden foram três pessoas que começaram a procurar outros caminhos.[...] Depois o João do Valle, a história toda da Nara [Leão] gravando Cartola, Zé Keti e Nelson Cavaquinho, logo ela, a musa da bossa-nova! E começaram a perceber que o Brasil não é só o Rio de Janeiro. E que toda essa mudança harmônica, que foi importantíssima, que a bossa nova conseguiu e consagrou, podia sair do Rio de Janeiro **e procurar os outros sons que havia no Brasil, que são milhares.** Enfim, essas misturas então começaram a ser feitas, e cada músico as fez à sua maneira. E eu fui buscar onde eu sabia mais. [...] Eu não fiz um programa: **era mais o desejo de ter uma assinatura**, uma marca. (LOBO, 1999, destaque meu).

Edu Lobo afirma não ter programado a mistura de bossa nova com elementos da cultura popular de Pernambuco. Se assim o foi, as referências a Mário de Andrade, anteriormente comentadas, apenas coincidiram e direcionaram a sua decisão pelo uso do folclore (leia-se a cultura popular de Pernambuco) que já fazia parte da sua vivência e memória. Em outras palavras, entende-se Edu Lobo recordou-se de outra identidade que já possuía e percebeu uma nova possibilidade composicional, partindo da desterritorialização[31] e hibridação dessa identidade com outra mais atual, a da bossa nova. Assim, o seu trabalho passou a ter uma individualidade na coletividade, ou seja, diante da identidade coletiva do grupo bossanovista, alcançou uma identidade individual, um novo estilo[32]. Mas, isso é uma redução aqui apresentada depois de analisar-se sua trajetória e obra com vagar. Pretende-se demonstrar ao leitor com o decorrer do trabalho os detalhes e os meandros dessa negociação.

Apesar desta idéia musical de Edu Lobo de hibridação de bossa nova e nordeste ser influência de Baden Powell, a sua parceria com Ruy Guerra por volta de 1963 foi de suma importância para o desenvolvimento deste caminho, acrescentando o elemento afro. Cineasta de origem moçambicana, Ruy Guerra proporcionou a Edu Lobo o contato com expressões africanas e também o influenciou com a temática das suas letras: trabalho, terra, latifúndio e luta. Assim surgiram composições como: "Canção da

---

[31] "[...] a perda da relação "natural" da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas" (CANCLINI, 2006, p.309).

[32] Uma das fortes características da sigla MPB nos anos de 1960 é a grande variedade de estilos individuais pós-bossa nova, tanto de compositores quanto de intérpretes, como o de Jorge Benjor, o de Nara Leão, Elis Regina, Maria Bethânia e outros. "A nascente MPB constituía-se, assim, como o espaço de cruzamento e indistinção de discursos de oposição entre o alto/ baixo, o nacional/ importado, o negro/ branco, a mulher/ homem, o erudito/ popular. Pluralizando os discursos, a MPB fatalmente pluralizaria as posições subjetivas inscritas em seu texto" (NEDER, 2007, p.344 e 345).

Terra", "Aleluia", "Reza" e "Borandá" (apenas de Edu Lobo). Essa parceria possibilitou um caminho com tendências "[...] mais afros, [...] mais enraizada, mais preocupada com o folclore, mais sem ser aquela linha radical de só o que é folclore é nacional. [...] era uma música feita com características mais regionalistas, mais ritmadas, mais fortes" (LOBO, 1976b).

Aproximadamente entre 1963 e 1964, Edu Lobo teve contato com a obra de Villa-Lobos, sobretudo as "Bachianas", que eram muito ouvidas por serem utilizadas no cinema novo, como em "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha. No entanto, Edu Lobo (1999) esclarece que inicialmente a influência de Villa-Lobos ocorreu através da bossa nova, de Tom Jobim, ou seja, de forma indireta, "filtrada" e que só posteriormente passou a ouvi-lo com frequência (LOBO, 1999).

> Bom, eu já tinha contato com o Tom, que era alucinado por Villa. E aí começou quase que um trabalho de garimpo, destes 35 anos para cá, comprando todas as partituras, quase todas fora do Brasil(LOBO, 1999).

Como a posição de Edu Lobo nesse período baseava-se num novo tratamento do material da cultura pernambucana, Santuza Cambraia Naves (In: LOBO, 1999) o questiona se isso não vinha do gesto modernista de Villa-Lobos, que também baseava-se no aproveitamento e reelaboração do material folclórico utilizando técnicas modernas de composição. Edu Lobo explica:

> Agora, nessa época, quando eu estava fazendo essas experiências, eu tinha muito pouco contato com a música do Villa, eu estava começando a conhecê-lo. Por isso é que eu estava dizendo que não foi de forma consciente a idéia de partir de uma coisa da tradição (LOBO, 1999).

Baseando-se em Stravinsky, Edu Lobo (1999) diz que o futuro se forma a partir da escolha por uma tradição, algo feito por ele inconscientemente, mas que depois do seu interesse por Villa-Lobos descobriu definitivamente que esse era o caminho. Nesse sentido, passou a pautar-se em Villa-Lobos que, segundo ele, dava "[...] a indicação do que fazer com a música brasileira, de como ser brasileiro da melhor maneira possível e sendo absolutamente universal." (LOBO, 1999).

Por um lado, Edu Lobo foi influenciado pelas concepções nacionalistas de Mário de Andrade e, por outro, percebeu em Villa-Lobos um modelo no tratamento composicional nacional de alcance universal. Talvez essa conclusão de Edu Lobo sobre Villa-Lobos também tenha sido influência de Mário de Andrade, que segundo Neves

(1981) o considerava um exemplo de músico brasileiro[33] (p.42 e 43). É importante ressaltar que tanto as influências de Villa-Lobos quanto as influências de Mário de Andrade coincidiram e de certa forma direcionaram o trabalho que Edu Lobo já estava realizando.

Também se deve ficar atento ao nível das influências de Villa-Lobos na obra de Edu Lobo dos anos de 1960, pois, como ele disse na citação anterior, era um momento em que ele ainda tinha pouco contato com a obra desse compositor, algo que foi ampliado pelas compras de partituras no decorrer de vários anos (LOBO, 1999).

Dirigindo-se a Edu Lobo, Tom Jobim declara uma filiação entre eles e Villa-Lobos: "Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai" (in: LOBO, s/d, p.5). Apesar de Edu Lobo (2004) gostar dessa fala, acha que a sua filiação está muito mais próxima de Tom Jobim do que de Villa-Lobos, e que talvez ela possa até existir, partindo do princípio que Tom Jobim apreciava muito Villa-Lobos. (LOBO in ALBUQUERQUE, p.1986 e 199).

1.5.6. A produção de Edu Lobo nos anos de 1960

Em 1963, Edu Lobo compôs a sua primeira trilha de teatro para a peça "Os Azeredos e os Benevides"[34], de Oduvaldo Vianna Filho, na qual destacou-se a canção "Chegança"(Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho). No ano seguinte, elaborou a trilha da peça "O Berço do Herói", de Dias Gomes, e foi convidado para elaborar um musical com Gianfrancesco Giuarnieri, surgindo o "Arena conta Zumbi" (G.Guarnieri e Augusto Boal). As ideias para esse musical partiram da canção "Zambi" (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) e outras canções dessa trilha tornaram-se grandes sucessos na voz de Elis Regina, como "Upa Neguinho" (Edu Lobo e G.Guarnieri). O musical "Arena conta Zumbi" foi uma importante obra de cunho político-social, que abordava a questão da escravidão a partir da história de Zumbi dos Palmares. Esse espetáculo foi estreado em maio de 1965, no Teatro de Arena, em São Paulo, tornando-se um sucesso e a sua repercussão divulgou o nome do compositor da trilha sonora, Edu Lobo. A trilha só foi lançada em LP três anos depois, em 1968.

---

[33] "[...] Villa-Lobos não precisou esperar pela eclosão do modernismo e pela definição de Mário de Andrade do novo nacionalismo musical para começar a construir sua obra. [...] desde mais ou menos

[34] Essa peça não chegou a ser apresentada devido à destruição da UNE em 1964.

A canção "Borandá" de Edu Lobo também ganhou destaque no meio artístico de participação político-social, principalmente devido à sua inclusão no show "Opinião" [35] (dez.1964-1965), o qual teve um papel de destaque na questão da arte engajada após a extinção do CPC em 1964, pois "[...] assumiu para si a tarefa de restabelecer o contato da intelectualidade com o povo através de um musical" (SOUZA, 2007, p.51-52).

Edu Lobo também se destacava no meio musical com canções elaboradas em parceria com o cineasta Ruy Guerra, como "Aleluia", "Reza" (gravada com Pery Ribeiro e Tamba Trio), "Canção da terra" e "Réquiem por um amor" (gravada com Nara Leão), sendo que as duas primeiras também apresentavam um forte cunho social. Essas quatro canções e outras anteriormente comentadas já se destacavam nos meios culturais, como "Borandá" e "Zambi (com Vinícius de Moraes)", que fizeram parte do seu primeiro *long play*, "A música de Edu Lobo por Edu Lobo", com arranjos de Luiz Eça e participação do Tamba Trio.

Nesse LP, Edu Lobo registrou parte da sua produção até 1964, apresentando outro caminho pós-bossa nova além daquele já proposto por Baden Powell e Vinícius de Moraes. A interpretação e as harmonias são de bossa nova, as melodias se intercalam entre o modal e o tonal, as letras tratam das seguintes temáticas: seca, luta, amor, decisão, terra, escravidão, pescaria e migração. O acompanhamento do Tamba Trio utiliza basicamente figuras rítmicas da bossa nova, no entanto, sem aquela contenção do "tocar baixinho", proporcionando uma sonoridade mais jazzística, tanto pela formação instrumental desse trio (piano, contrabaixo e bateria), como pelo grande uso dos pratos da bateria. Contudo, também se ouvem arranjos com cordas e flauta, além do violão executado por Edu Lobo.

O lançamento do LP, que ficou pronto em 1964, foi estrategicamente adiado para 1965, devido à participação da canção "Arrastão" (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), também presente no LP, no I Festival da MPB da TV Excelsior. Interpretada por Elis Regina no festival, "Arrastão" obteve o primeiro lugar, o que possibilitou uma grande divulgação do músico Edu Lobo, "[...] pois fiquei conhecido nacionalmente da noite para o dia"(LOBO, 1996).

---

[35] A parte de dramaturgia foi elaborada por Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Paulo Pontes e A. Costa, e as composições musicais, cujas temáticas envolviam o morro e o sertão, foram escritas por Zé Ketti, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Valle, Heitor dos Prazeres, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, entre outros. Na atuação estava Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia, João do Valle e Zé Kéti.

Ainda em 1965, Edu Lobo gravou juntamente com Nara Leão e Tamba Trio o LP 5 na Bossa, que continha cinco composições de Edu Lobo, "Reza" (com Ruy Guerra), "Aleluia" (Com Ruy Guerra), "Zambi" (com Vinícius de Moraes) e "Estatuinha" (com G. Guarnieri). Também foi contratado pela TV Record de São Paulo, atuando frequentemente nos programas da emissora.

Em 1966, Edu Lobo participou do II Festival da MPB da TV Record, com a canção "Jogo de Roda" (com Rui Guerra), também interpretada por Elis Regina. Ficou entre as finalistas, mas não ganhou nenhuma colocação, sendo que os primeiros lugares foram para "A Banda" (Chico Buarque) e "Disparada" (Geraldo Vandré e Théo de Barros). No mesmo ano também participou do I Festival Internacional da Canção Popular, da TV Globo, concorrendo com a canção "Canto Triste" (com Vinicius de Moraes), novamente interpretada por Elis Regina e classificada entre as finalistas.

O ano de 1966 continuou intenso para Edu Lobo, ao fazer uma turnê pela Europa com outros artistas, entre eles Sylvia Telles e Salvador Trio, que convergiu na gravação de um disco na Alemanha, intitulado "Folklore e Bossa Nova do Brasil". Edu Lobo ainda gravou o disco "Reencontro", com Sylvia Telles, Trio Tamba e o Quinteto Villa-Lobos, mas o seu LP autoral desse ano foi "Edu e Bethania", no qual dividiu as interpretações com Maria Bethânia e os arranjos foram realizados por Lindolfo Gaya. Nesse disco ouvem-se tanto sonoridades mais orquestrais, pela utilização de instrumentos como cordas, fagote e oboé, como sonoridades mais "rústicas", mais populares, mais próximas da sonoridade de rua, do folclore. A sonoridade mais "rústica" é proporcionada pelas interpretações de Maria Bethânia e também pelo maior uso de instrumentos de percussão e das repetições em coro, além da utilização do violão como principal instrumento harmônico, o qual foi gravado por Edu Lobo e Dori Caymmi. Também contribui, nesse sentido, a maior utilização de melodias e acompanhamentos rítmicos do nordeste, como o frevo-canção utilizado na ciranda "Cirandeiro" (Edu Lobo e Capinan) e na canção "Lua Nova" (Edu Lobo e Torquato Neto), além do candomblé em "Veleiro" (Edu Lobo e Torquato Neto). No caso da "Cirandeiro", Edu Lobo apropriou-se de um refrão que já era utilizado em rodas de ciranda, a partir do qual Capinan ampliou a letra (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.196).

Ó cirandeiro, ó cirandeiro, ó
A pedra do teu anel
Brilha mais do que o sol

Ó cirandeiro, ó cirandeiro, ó
A pedra do teu anel
Brilha mais do que o sol

Tais aspectos, porém, não isolaram a típica bossa nova que também continuava sendo gravada por Edu Lobo, como "Candeias" (Edu Lobo), "Pra dizer adeus" (Edu Lobo e Torquato Neto) e "Só me faz bem" (Edu Lobo e Vinícius de Moraes).

Em 1967, Edu Lobo passou quatro meses em Paris, onde compôs para a ORTF - televisão francesa, a trilha sonora do filme "Valmy", dirigido por Jean Chérasse. De volta ao Brasil nesse mesmo ano, Edu Lobo compôs "Ponteio" (Edu Lobo e Capinan), com o objetivo de ganhar o III Festival da MPB da TV Record.

E ele ganhou! "Ponteio" foi a vencedora do III Festival da MPB da TV Record de 1967. O festival aglomerou um grande conjunto de interesses e disputas, tanto mercadológicas quanto ideológicas, além da efetiva participação do público. No sentido musical, três composições se destacaram como novos paradigmas de renovação da MPB, "Ponteio", "Domingo no Parque" (Gilberto Gil- 2º lugar) e "Alegria Alegria" (Caetano Veloso- 4º lugar). Segundo Napolitano (2001), "Ponteio" buscou novos caminhos inspirando-se no folclore e mantendo-se dentro do projeto de canção "nacionalista". Vejamos como Edu Lobo descreve o projeto de compor "Ponteio":

> Senti que ao ficar fora do Brasil eu estava meio esquecido e queria voltar "com tudo". Pensei nisso, nas modulações, na estrutura e tratei isso como uma peça de teatro e não falo isso com lamentação, faria do mesmo jeito. Foi feito para as pessoas se levantarem, pois minha experiência de Festival me mostrava que se não fosse assim, as vaias matariam a gente naquela guerra. Tinha que entrar com o máximo de pressão e ganhar a platéia de início (LOBO, 1995, p.34).

Já nas composições dos baianos Caetano e Gil, observa-se a utilização de elementos musicais da cultura *pop*, da tradição brasileira, da música concreta, narrativas sem hierarquização (no caso de Alegria, Alegria), lembrando ainda a utilização de posturas cênicas. Essas duas canções foram impactantes, estavam fora do padrão da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira); no entanto, receberam apenas o segundo e quarto lugar e, posteriormente, foram lembradas como obras iniciais do tropicalismo.

Ainda em 1967, Edu Lobo dá início à sua atuação como arranjador, no seu disco "Edu", no qual também atuam como arranjadores, Dori Caymmi, Luiz Eça e Lindolfo Gaya. Nesse LP, Edu Lobo continuou a hibridação de bossa nova e música nordestina,

no entanto, observam-se arranjos menos percussivos e mais detalhados se comparado com os discos anteriores. Isso provavelmente se justifica devido ao crescente interesse de Edu Lobo pela composição e pelo arranjo, lembrando ainda que enquanto os outros discos tinham apenas um arranjador, nesse aparecem quatro. Entre as canções do LP, ganham destaque o frevo canção - "No cordão da saideira" (Edu Lobo); numa tendência mais bossanovista e romântica tem o clássico "Canto triste"[36](Edu Lobo e Vinícius de Moraes) e com batidas de candomblé tem "Jogo de roda" (Edu Lobo e Ruy Guerra). Com a última canção, Edu Lobo participou do II Festival da MPB da TV Record, mas não conseguiu premiação.

Em 1968, participou do III Festival Internacional da Canção Popular com a canção "Maré Morta" (Edu Lobo e Ruy Guerra), interpretada por Eduardo Conde, a qual também não foi premiada. Nesse mesmo ano, Edu Lobo fez a trilha sonora para a peça "Marta Saré" de Gianfrancesco Guarnieri. A temática da obra é sobre uma prostituta nordestina, envolvendo aspectos como o preconceito, a migração e a ditadura. Edu Lobo utilizou uma das canções da peça para participar do IV Festival da MPB da TV Record, "Memórias de Marta Saré" (Edu Lobo e G.Guarnieri), para qual elaborou um arranjo utilizando alguns instrumentos pouco comuns na música popular da época, como o fagote e o oboé. De acordo com o júri especial, as três primeiras colocadas desse festival foram "São Paulo meu amor" (Tom Zé), "Memórias de Marta Saré" (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri – interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha) e "Divino, maravilhoso" (Gilberto Gil e Caetano Veloso- interpretada por Gal Costa, Ivete e Arlete). Já para o júri popular, a classificação foi: 1º lugar para Benvinda (Chico Buarque), 2º lugar para "Memórias de Marta Saré" e o 3º lugar para "A Família" (Ary Toledo e Chico Anísio – interpretada por Jair Rodrigues e Golden Boys). Além de obter o segundo lugar nos dois júris, Edu Lobo ganhou o prêmio de melhor arranjo, algo importante, pois nesse festival também participavam arranjadores consagrados como Lindolfo Gaya, Rogério Duprat, Sandino Hohagen e Dori Caymmi.

Em janeiro de 1969, Edu Lobo fez um show no MIDEM, em Canes, na França. Depois conheceu Nova York e Los Angeles e, logo após voltar ao Brasil, decidiu ir estudar orquestração em Los Angeles.

---

[36] De acordo com entrevista cedida a Albuquerque (2004), Edu Lobo relata que essa canção havia sido composta para a peça "Arena Conta Zumbi", mas não entrou na trilha e só posteriormente ganhou a letra de Vinícius de Moraes. Segundo Edu Lobo, Vinícius salvou a música, que provavelmente se perderia (in ALBUQUERQUE, 2004, p.181 e 182).

Os anos de 1960, com o conturbado momento político-social vivido no Brasil e a ampliação da indústria fonográfica, constituiram um período de intensa produção na carreira de Edu Lobo. Nessa época, o compositor carioca de pais pernambucanos traçou a sua "primeira assinatura", a partir do domínio e da hibridação de diferentes "gêneros discursivos", como a bossa nova e a música de origem nordestina (baião, frevo, maracatu etc.). Esse processo poderá ser observado de forma mais detalhada no capítulo seguinte, apresentando-se as concepções do processo criativo de Edu Lobo nos anos de 1960 e uma análise da canção "Memórias de Marta Saré" (Edu Lobo e Giafrancesco Guarnieri).

2 – "Música é o resultado de um trabalho muito grande" (1960)

2.1. Processo criativo: a intuição e o trabalho

Segundo Edu Lobo (2004), o seu processo criativo no início de carreira era mais emocional do que reflexivo (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.197), mas, já no fim dos anos de 1960, percebe-se a sua crescente preocupação e envolvimento com a técnica musical (estudo teórico). Isso pode ser percebido no seu maior envolvimento com arranjos, como no seu LP "Edu" (1967) e no arranjo de "Memórias de Marta Saré" (1968), elaborado para o IV Festival da MPB da TV Record.

De forma contrária ao referido processo composicional de tendência emocional, Edu Lobo (1976b)[37] declarou novas preocupações: a disponibilidade de tempo, o isolamento, a racionalização, o estudo técnico e o conhecimento de assuntos gerais. Tais aspectos provavelmente não eram praticados por ele no início da sua carreira, já que a empolgação e a emoção eram muito intensas devido ao sucesso e aos inúmeros trabalhos e shows realizados.

> Para a função criativa é necessário em primeiro lugar uma disponibilidade, uma tranqüilidade. Em segundo lugar, você ficar um pouco longe da badalação que acontece em torno das pessoas que fazem música, que é muito bacana mas muito prejudicial, principalmente numa cidade como o Rio de Janeiro. Chega um momento que você se cerca tanto que passa a depender de pessoas pra poder viver. E depender num mau sentido: de você não poder realmente ficar sozinho. **É preciso um pouco de isolamento para que o trabalho possa assumir proporções mais racionais.** A terceira condição, que eu acho a principal, é o estudo técnico e o estudo das coisas em geral. (LOBO, 1976b, p.227, grifo meu).

Edu Lobo (1976) também relata que o processo composicional é resultado de muito trabalho e que é preciso tempo para se chegar a um ponto que satisfaça o compositor. Contudo, se isso ocorre de forma rápida, é porque o artista alcançou "[...] um grau de maturidade muito grande, duvido que algum compositor sente à mesa para fazer uma música. Ele senta para tentar fazer uma música"(LOBO, 1976b, p.228). Além disso, a facilidade "[...] ocorre porque você se armazenou de tantas coisas, que a canção acontece inteira de uma vez (LOBO, 1976b, p.232 e 233). Edu Lobo (1999) acredita que

---

[37] Entrevista cedida a Eduardo Homem de Mello em 7 de novembro de 1968, presente em: MELLO, E. H. de. Música Popular Brasileira. São Paulo: Edições Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

a inspiração existe, mas não da forma mítica como geralmente se pensa (LOBO, 1999). Nesse sentido, ele critica a dependência da inspiração para compor, acreditando muito mais na composição como resultado de um trabalho:

> O brasileiro é muito vidrado em negócio de inspiração, uma coisa quase que religiosa, realmente mística. O sambista brasileiro aguarda a inspiração no bar, entre uma cerveja e outra, espera que baixe o santo para que a canção venha a surgir. Acho que como proposta, essa dependência da inspiração é a coisa mais atrasada e incrível. Você é que procura e cria seu trabalho e **música é o resultado de um trabalho muito grande** e muito duro. Música é como qualquer forma de arte. Então é claro que acontece de você estar num dia na rua, sentir o pedaço de uma canção e vir pra casa fazer. Mas isso não quer dizer que um deus baixou, veio com uma canção pronta, escreveu para você, você chegou em casa e terminou. Isso é porque acontecem coisas que fizeram com que essa canção surgisse. Então é preciso que você procure a canção violentamente e jamais espere que a canção te procure. Ela não vai te procurar nunca. Essa covardia de esperar deitado sem fazer nada para não atrapalhar a inspiração, é papo do autêntico, do inspirado, do compositor puro e ingênuo (LOBO, 1976b, p.233, grifo meu).

No entanto, esse relato de um processo criativo voltado muito mais para transpiração do que para inspiração, não condiz com os seus relatos sobre o surgimento do seu estilo, hibridação de bossa nova e música nordestina, pois, como foi apresentado no capítulo anterior, ele diz que foi algo mais intuitivo do que racional (LOBO, 1999). Ou será que realmente foi racional? Bem, é preciso se levar em consideração que a citação apresentada acima foi de uma entrevista de 1968, enquanto as suas primeiras composições que misturavam bossa nova e música nordestina datam de aproximadamente 1964. Assim, pode ser que neste período entre 1964 e 1968 a sua concepção sobre o processo criativo tenha sofrido alterações.

Ainda sobre o processo composicional, agora em entrevistas posteriores, Edu Lobo (1995) explica que "[...] funciona como quebra cabeças, tem uma coisa que está ali que eu tenho que descobrir, que o dedo fica procurando e uma hora acha"(p.32). Além disso, ressalta que é importante desenvolver algo que ele ainda não tenha criado, ou seja, evitar repetições, caso contrário "[...] perde a graça toda, o prazer e o sentido de eu estar aqui" (LOBO, 1995, p.32).

Apesar de Edu Lobo (2004) dizer que o momento de compor é inexplicável, "[...] não tem um método" (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.199), ele relata que geralmente a ideia inicial da composição surge a partir de alguma ideia harmônica, sendo posterior o desenvolvimento da melodia, "[...] porque ela vai ser uma conseqüência da harmonia" (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.186).

Apesar de ter composto algumas letras de suas canções, Edu Lobo realizou grande parte do seu trabalho cancional em parceria, no qual ele sempre compõe a música e o parceiro a letra: "É mais fácil ficar pensando o que quiser e passar adiante; o pobre do letrista é que vai ter que resolver o que faz com aquela volta, o pulo, a estrutura rítmica." (LOBO, 1995, p.29). Depois da letra pronta são realizados alguns ajustes.

Os principais parceiros de Edu Lobo na década de 1960 foram Vinícius de Moraes, Oduvaldo Vianna Filho, Ruy Guerra, Gianfrancesco Guarnieri e Capinan. Em geral, essas parcerias seguiam o processo criativo apresentado, no entanto, Edu Lobo já musicou muitos poemas ou letras de Capinan, que segundo ele também é interessante por induzir idéias melódicas (LOBO, 1995, p.29).

> [...] penso que as boas melodias contém letras codificadas: é preciso que um grande letrista revele com as suas palavras, o que essas melodias estão querendo dizer (LOBO, 1999).

Em relação a arranjos[38], Edu Lobo (1976) destaca que com o advento da bossa nova, alguns músicos começaram a realizar ou a participar efetivamente na elaboração dos arranjos, como Dori Caymmi, Theo de Barros, Marcos Valle e Milton Nascimento, pois "[...] não é como antigamente, em que o sujeito cantarolava a música, o maestro escrevia e depois ela era gravada no estúdio." (LOBO, 1976b, p.210). E no seu caso foi importante tanto o seu envolvimento com arranjo quanto com orquestração, já que "[...] do momento em que eu tive um contato com a orquestra, e pressenti como as coisas aconteciam, foi uma fonte incrível. As coisas todas mudam, a maneira de compor vai ser diferente" (LOBO, 1976b, p.210). Os principais parceiros de gravação de Edu Lobo nos anos de 1960 foram Luiz Eça (piano e arranjos) e Tamba Trio, Dori Caymmi (violão e arranjos) e Lindolfo Gaya (arranjos).

O trabalho com o teatro também foi de suma importância na obra de Edu Lobo, tanto no início da carreira quanto nos momentos posteriores. De uma forma geral, tanto

[38] Edu Lobo (1999) define as atividades do arranjador e do orquestrador da seguinte forma: **"**O arranjador que re-harmoniza, cria contrapontos, refaz introduções. É o que dá forma à canção. Agora, quem veste a canção é o orquestrador, é quem vai acrescentando os instrumentos da orquestra a esta canção. Você pode ter um arranjador genial que não sabe escrever para orquestra. Ele tem o talento de re-harmonizar a música, de criar o andamento perfeito para ela, a melhor introdução, a modulação mais surpreendente... Isso tudo é parte de arranjo, quer dizer, é o trabalho harmônico, o trabalho de base, que é importantíssimo. Depois passa o poder a quem comanda o projeto orquestral - aí é que entra a história do Mussorgsky com o Ravel: trata-se de uma obra para o piano, transformada por um orquestrador - Ravel - que transcreve aquela linguagem que era só pianística para a linguagem de orquestra."

as trilhas para cinema como para teatro são um estímulo muito grande para que Edu Lobo componha, pois as histórias e os personagens sugerem determinados aspectos melódicos e harmônicos (LOBO, 1999).

Nas composições para o teatro dos anos de 1960, Edu Lobo recebia letras prontas e precisava cumprir prazos (LOBO, 1976b). Esse segundo aspecto tornou-se um grande estímulo para a sua produção composicional, pois ele passou a gostar do trabalho sob pressão (LOBO, 1999).

Já o processo criativo para trilhas de cinema, que também é estimulante pelas imagens, difere-se das trilhas para teatro devido à maior liberdade composicional, sendo que a principal restrição é o tempo de duração da música em relação à imagem.

> E melhor do que peças, é o negócio de cinema, onde você tem um compromisso com o tempo, mas não tem com a linha melódica. Quer dizer, você vai fazer sons à vontade e a imagem é que vai te dar o som que você quiser. É o que a televisão tem e não usa (LOBO, 1976b, p.242).

2.2. O modalismo

Entre os elementos da música de Edu Lobo, observa-se o modalismo, que inicialmente aparece pela influência da música nordestina e posteriormente, nos anos de 1970, também ganha influência da música erudita. Por isso apresenta-se aqui algo sobre os modos.

As escalas ou modos foram construídos em diversas culturas e desenvolveram acentos étnicos que "fixaram" conexões entre um determinado modo e o seu território, a sua "[...] paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra" (WISNIK, 2007b, p.72).

Os mais diversos modos são utilizados tanto a partir da propagação oral, quanto da teorização musicológica de diferentes campos. Assim, uma mesma organização de notas dentro de uma oitava ganha diferentes sentidos e usos de acordo com o seu contexto, por exemplo, as mesmas notas presentes na organização dos modos gregorianos também são utilizados no contexto jazzístico, onde ganham novas aplicações e significados.

Nesse sentido, Freitas (2008) destaca que o modalismo deve ser analisado em seu contexto e vinculado aos outros aspectos da música em questão, como o texto, a melodia, o ritmo, a harmonia e outros. Esse autor apresenta cronologicamente oito campos do pensamento e utilização do modal: o da antiguidade grega, o da música

modal ocidental cristã (que perpassa a Idade Média e o renascimento europeu chegando às suas colônias), outro que está "entre a modalidade e a tonalidade maior-menor" (fins do séc. XVI e séc. XVII), os entendimentos do modal na tonalidade harmônica moderna e contemporânea (séculos XIX, XX e XXI), o modalismo da geração romântica, o modal no interior da tonalidade (escalas de acorde, importante pensamento da música popular), as teorias e práticas modais desenvolvidas por compositores eruditos[39] (séc.XX) e o étnico na música popular urbana.

De maneira semelhante, Tiné (2008) também aponta as diversas concepções modais: o modo no contexto medieval e fora do ocidente, o modo medieval e renascentista, o modo no romantismo tardio, o modo no âmbito étnico popular brasileiro, o modo no século XX e o modalismo no jazz.

No decorrer deste trabalho, percebe-se que as composições de Edu Lobo apresentam usos modais advindos tanto do mundo oral popular, quanto do universo desenvolvido por músicos eruditos do início do século XX. Entretanto, nos anos de 1960, muitos músicos populares buscaram a nacionalidade nas "raízes" brasileiras, utilizando elementos como o modalismo étnico popular brasileiro, entre ele Edu Lobo . Segundo Tiné (2008), o uso do folclore e consequentemente do modal na canção de protesto nacionalista dos anos de 1960 é uma continuação no campo da música popular do modernismo nacionalista da música erudita[40]. O autor também ressalta que músicos nordestinos como o pernambucano Luiz Gonzaga e o paraibano Jackson do Pandeiro foram importantes referências na construção da chamada música de protesto.

Como já foi apresentado, Edu Lobo destacou-se nesse tipo de canção e desterritorializou não só melodias e escalas nordestinas[41], mas também o ritmo. Todos esses elementos foram hibridados às harmonias bossanovísticas.

---

[39] Mas que também estão presentes nas práticas teóricas da música popular atual. (Cf. 11, FREITAS, 2008, p.263).

[40] Exemplos do uso do modalismo nordestino na música erudita nacionalista podem ser encontrados nos trabalhos de vários compositores que, segundo Pinto (1994), iniciou-se com Alberto Nepomuceno, como nas composições "Série Brasileira" (1897), "Hino do Ceará" (1903) e "A Jangada" (1920) e depois também foi utilizado por Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli, Guerra Peixe, José Siqueira e José Alencar Pinto. O modalismo nordestino é apresentado de forma mais sistemática em obras do paraibano José de Lima Siqueira (1905-1985), pois na década de 1950 ele elaborou "[...] o *Sistema Pentatônico Brasileiro e o Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, também chamado de *Sistema Trimodal*, métodos que expõem os elementos musicais mais frequentes do folclore nordestino (CAMACHO, 2004, p.67).

[41] José de Lima Siqueira (1981) destaca o uso de 7 modos na música nordestina: I modo real=mixolídio, II modo real=lídio, III modo real (modo nacional)=não há correspondente[mixolídio #4], I modo derivado=frígio, II modo derivado=modo dórico e o III modo derivado=não há correspondente [frígio com 6M] (apud CAMACHO, 2004, p.67 e 68).

> Então eu fui percebendo que não era bem isso de manter a pureza da bossa nova, que o Brasil era muito grande e a gente não tinha que fazer uma música só do Rio de Janeiro, era preciso fazer música do Brasil inteiro, quer dizer, utilizar os ritmos, as escalas e as melodias do Brasil inteiro (LOBO, 1999).

A partir da análise de algumas obras de Edu Lobo nos anos de 1960 (Arrastão, Chegança, Borandá, Zambi, Reza, Upa Neguinho) antes de seus estudos em Los Angeles, Tiné (2008) reconhece o uso dos modos dórico, lídio, mixolídio, mixolídio com quarta aumentada (#4), eólio e da escala pentatônica maior. Esse modalismo aparece de várias formas, puros, mistos, harmonizados tonalmente ou intercalando trechos modais e tonais.

Como as obras analisadas neste trabalho abarcam três períodos composicionais de Edu Lobo (1960, 1970 e 1980), possivelmente serão apresentadas tanto as recorrências de alguns elementos encontrados por Tiné, como outros aspectos específicos de cada obra, além das transformações e ampliações de abordagens realizadas por Edu Lobo no decorrer da sua carreira.

2.3. Proposta de análise da canção

Uma das referências no estudo da canção popular brasileira é o Prof. Luiz Tatit, que se dedicou a abordar a canção pelo viés da semiótica. Embasado em conceitos dessa área de estudos, ele estruturou uma forma de analisar a canção com o intuito de entender o sentido que ela possa expressar. Os conceitos e estudos de Tatit abrangem principalmente os aspectos musicais (principalmente melódicos) e linguísticos da canção, como a melodia, o texto, a fala e o canto, a entoação e a dicção. No entanto, as concepções de Tatit (1996, 1997) apresentadas a seguir serão utilizadas como complemento das análises do âmbito musical, que abordam os aspectos formais, melódicos, harmônicos e instrumentais das canções em estudo. Por isso, não serão usados seus diagramas de espacialização, que substituem a partitura tradicional.

Segundo Tatit (1996), a análise não possibilita o alcance da amplitude de sentidos que uma canção possa ter, mas existe a possibilidade de se reconhecer o sentido geral da mesma. O autor defende a idéia de que existem aspectos comuns a todas as canções, permitindo a construção de conceitos gerais, mas que não conseguem abarcar a especificidade de todas as canções. Esse modelo geral de canção, que abrange

"[...] o conjunto de traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõe entre si", é chamado por Tatit (1996, p.26) de **arquicanção**. Neste nível de análise encontram-se os seguintes conceitos: figurativização, tematização e passionalização. Já os aspectos específicos e a originalidade de uma obra correspondem ao nível de análise da canção propriamente dita. Entretanto, antes de passar aos conceitos pertinentes à arquicanção, apresenta-se a seguir um pequeno aparte com relação à narratividade, ou seja, aspectos do texto abordados por Tatit.

2.3.1. Narratividade

Na verdade, a narratividade não é propriamente um dos conceitos desenvolvidos por Tatit, como a figuratização, a passionalização e a tematização; no entanto, este autor esclarece aspectos interessantes sobre o tema, que serão relevantes para as análises deste trabalho.

A narratividade é um projeto que integra elementos menores de um texto (fonemas, palavras e frases) a um sentido geral, é a organização da história a ser contada ou descrita. Na canção, a história ganha música, "[...] é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas" (TATIT, 1996, p.25). No entanto, deve-se atentar para o fato de que o sentido da melodia e da letra não precisam ser literais e simultâneos, pois "a ressonância entre os componentes (linguísticos e melódicos) se dá por correspondência de articulações no curso das cadeias fônicas e semânticas independente dos encontros termo a termo" (TATIT, 1997, p. 144).

Afinal, a narrativa e a melodia se complementam, da mesma forma que ocorre na ópera, no teatro e na dança (TATIT, 1996, p.25). Seguido o pensamento de Tatit, complementa-se que algumas canções desenvolvem-se como uma ação dramática, seguindo uma narrativa dinâmica, que evolui e desenvolve-se em meio a conflitos com início, clímax e fim (PALLOTTINI, 1988). Baseando-se em Charles Rosen, Barbosa (2008) apresenta que a música sinfônica do século XVIII absorveu a ação dramática das óperas, abrangendo tanto os aspectos expressivos dos conflitos, quanto o seu desenvolvimento narrativo. Na forma sonata, esse aspecto narrativo também se faz presente, pois a sua estrutura sugere uma narrativa dramática, apresentando-se um tema inicial, que segue em direção a um clímax que posteriormente é resolvido.

A narratividade, principalmente a narratividade como ação dramática, será uma importante concepção para melhor entender algumas obras de Edu Lobo, lembrando-se que ele envolveu-se com o teatro desde o início da sua carreira, depois seguiu com trabalhos para o cinema e a dança.

2.3.2. Figurativização

A naturalidade é indispensável no projeto de elaboração da canção popular e um aspecto de suma importância nesse sentido é a entoação da melodia, ou seja, a acentuação natural do texto transferida para melodia. A programação da entoação melódica construída pelo compositor e/ou pelo intérprete sugere ao ouvinte um enunciado figurativo, devido à relação com a fala natural, o que é definido como **figurativização.** Nesse sentido, a melodia é vista como uma entoação linguística e a "[...] canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução" (TATIT, p.103, 1997).

Dois elementos podem auxiliar na identificação da figurativização, os **dêiticos** e os **tonemas**[42]. O primeiro refere-se a elementos linguísticos que enfatizam a enunciação na canção, utilizando-se de imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios e outros. É por meio desses elementos que o "[...] enunciador se projeta no discurso e simula a presença da enunciação no enunciado" (TATIT, 1997, p.121), ou seja, a função dos dêiticos é trazer à memória o fato de que existe uma fala atrás do canto (TATIT, 1996, p21). Já os tonemas, referem-se às inflexões realizadas na finalização das frases (TATIT, 1996, p.21). Assim como na linguagem oral, os tonemas permitem que se identifique na canção os sentidos enunciativos de afirmação, interrogação etc.

A partir de aspectos físicos, observam-se três possibilidades de tonemas: descendência, ascendência e suspensão. A descendência refere-se a terminações na região grave, descanso fisiológico e término de relato. A ascendência e a suspensão estão relacionadas à maior tensão fisiológica (notas longas e agudas) e à intenção de continuidade.

Um exemplo de figurativização é evidente na frase inicial da canção "Beatriz" (Edu Lobo e Chico Buarque), na qual o compositor utilizou um dêitico demonstrativo

[42] TOMÁS, 1966 apud TATIT 1996.

(*olha*) e inflexões melódicas interrogativas da fala natural, utilizando-se um tonema descendente e não conclusivo:

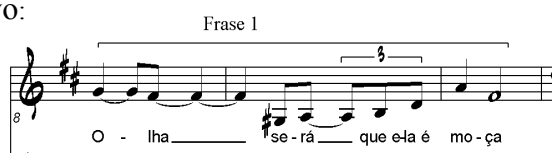


Fig.1 – Frase 1 – "Beatriz"

2.3.3. Tensões passionais e tensões temáticas

Tatit (1996) apresenta a tensividade a partir da relação da continuidade e da segmentação melódica, na qual são fundamentais as vogais e as consoantes. A continuidade melódica, o prolongamento de vogais e as notas mais agudas estão relacionadas ao estado do /ser/ na canção, chamado de **passionalização** (impressões de um nível psíquico). Em outras palavras, refere-se aos estados de paixão, os quais geralmente aparecem relatados nos textos das canções (TATIT, 1996, p.23).

Quando o compositor/cancionista utiliza a segmentação, ele enfatiza os ataques consonantais e consequentemente rítmicos, o que é denominado por Tatit (1996) como **tematização** (impressões de nível físico). A relação do tema melódico e linguístico é fundamental na construção da tematização geral da canção: "[...] a tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüística-melódica) de uma idéia" (p.23).

Um bom exemplo desses recursos pode ser visto na conhecida canção "Garota de Ipanema" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) (TATIT, 1996, p.73 e 74). Na seção A, ocorre a tematização, em que se observa a reiteração de um motivo destacadamente rítmico, que abrange uma curta extensão intervalar e vocal: *Olha que coisa mais linda mais cheia de graça/É ela menina que vem e que passa...*Enquanto na parte B, temos a passionalização, na qual ocorre a exploração de uma região mais aguda e com notas mais longas, elementos que coincidem com a narrativa de sofrimento do enunciador: *Ah porque estou tão sozinho/Ah porque tudo é tão triste....*

2.4. Análise: "Memórias de Marta Saré" (1965)

A canção "Memórias de Marta Saré" foi composta em 1968 por Edu Lobo em parceria com Gianfrancesco Guarnieri (letra[43]) para a peça "Marta Saré", de autoria

[43] Na parceria Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri era comum o primeiro desenvolver a música e o segundo a letra, no caso de "Memórias de Marta Saré" não se sabe exatamente se isto se deu.

deste último. No mesmo ano, Edu Lobo elaborou um arranjo para a canção e participou do IV Festival da TV Record, conquistando o segundo lugar na classificação geral e o prêmio de melhor arranjo. Essa composição é considerada por Edu Lobo como a sua melhor canção de festivais (LOBO, 1995, p.34).

2.4.1. A peça "Marta Saré"

A peça Marta Saré foi uma encomenda a Gianfrancesco Guarnieri feita pela atriz Fernanda Montenegro e a trilha sonora foi composta por Edu Lobo. Em 1968, a peça fez parte da reinauguração do teatro São Pedro, na Barra Funda em São Paulo. Segundo Guarnieri (2004) as encomendas e convites feitos a ele permitiam grande liberdade de criação e experimentação. "No caso específico de *Marta Saré* a peça obedecia ao fluxo das lembranças da personagem, e este fluxo não tinha ordem cronológica". (GUARNIERI, 2004, p.99)

Guarnieri (2004) esclarece que os acontecimentos da peça aparecem de acordo com a importância dada a eles na memória/e diário de Marta Saré (personagem). No entanto, o autor acabou fazendo algumas mudanças para agradar o diretor Fernando Torres, que achava complicados a encenação e o entendimento da platéia sobre a obra, justamente pela questão da ordem cronológica.

A história da peça desenvolve-se em torno da vida de uma mulher nordestina, Marta Saré, no contexto dos anos de 1960. Ainda criança é adotada em frágeis condições de vida. Na adolescência perde a virgindade com o seu primeiro amor (Moço Severino), cujo relacionamento não é bem aceito pelo pai adotivo, que com frequência a violenta sexualmente. Marta Saré foge de casa e vai para São Paulo, torna-se uma prostituta, casa-se, envolve-se com um militante contra a ditadura, Romão, que se torna seu amante. A partir de então ela se conscientiza dos problemas político-sociais vividos pelo país. Após a morte do seu amante e posteriormente do seu marido, monta a sua própria casa de prostituição, participa de um partido feminista e sofre preconceitos por ser prostituta. Resolve vender sua casa de programas e, no fim, assassina um desembargador e seu amigo, pois ambos estavam impondo programas exclusivos com os quais ela não estava de acordo.

A temática da peça gira em torno de vários problemas sociais no contexto dos anos de 1960, como a pobreza no nordeste, a ditadura militar e, particularmente, questões femininas, como o impedimento de um relacionamento não desejado pelo pai adotivo (Coronel), a violência sexual, a prostituição, o preconceito e o feminismo.

2.4.2. A trilha sonora

A partir da leitura do texto da peça Marta Saré (1968), observou-se que em geral a trilha sonora é composta por canções, cantadas em coro pelos atores, aparecendo também apenas trechos ou estrofes de canções.

Entre as várias canções presentes no texto da peça, foi possível identificar três delas na discografia de Edu Lobo: Memórias de Marta Saré (LP IV Festival da Música Popular Brasileira vol. 2.1968), Marta e Romão (LP Cantiga de Longe, 1970) e Cinco Crianças (LP Limite das Águas, 1976). Isso mostra que algumas canções que foram elaboradas especificamente para uma peça ganharam autonomia como composições individuais que foram gravadas por Edu Lobo em diferentes épocas.

No caso de "Memórias de Marta Saré", Edu Lobo preparou um arranjo e participou com esta canção no IV Festival da Música Popular Brasileira de 1968. Pensando-se no deslocamento da composição, do teatro para os palcos dos festivais e gravações, não se sabe até que ponto a recepção da mesma foi entendida como no contexto da peça. No entanto, a composição não deixou de ser representada como canção engajada nacionalista, rótulo no qual o compositor Edu Lobo era destaque na época.

2.4.3. Letra e Texto da Peça

Analisando a letra da canção a partir do texto da peça, é possível se chegar a uma compreensão, sendo que, sem tal consulta, provavelmente haveria margens para outras interpretações.

No texto da peça (1968, p. I-22 e I-23), percebem-se os rabiscos de alteração e reescrita da letra da canção, que chega à versão da gravação de Edu Lobo no LP IV Festival da Música Popular Brasileira vol. 2, 1968.

Então se apresenta a letra e as suas relações com a peça:

Tabela 1 – Interpretação da letra da canção "Memórias de Marta Saré".

Letra - **da canção "Memórias de Marta Sare"**	**Interpretação -** **A partir do texto da peça "Marta Saré".**
A casa lá na fazenda *A lua clareando a porta* *Deixando um brilho claro* *Nas pedras dos degraus* *Cristal de lua*	Descrevendo a noite na fazenda
Pra dentro, Marta Saré (refrão) *Pra dentro, Marta Saré*	Momento em que Marta Saré estava conversando com Severino e ao perceberem que ela não estava em casa (fazenda) a chamam para entrar.

Pra dentro, Marta Saré , Pra dentro...	(GUARNIERI, 1968, p.I-25 e 26).
O rosário obrigatório *O jantar, lá na cozinha* *Todo dia à mesma hora* *As histórias de Dorinha*	Cotidiano na fazenda Dorinha – refere-se à Sinhá Deodora, mãe de criação de Marta Saré.
Refrão novamente	
A lanterna azul partida *A dor, a palmatória, a raiva* *A cantiga mais sentida* *Um galope de cavalo* *Moço Severino*	Quando coronel entra com uma lanterna na dispensa em que Marta estava trancada de castigo (GUARNIERI, 1968, p. I-40). Foi castigada por se envolver com o boiadeiro. Severino da boiada chegando, vaqueiro que trabalhava na fazenda, e era o grande amor de Marta Saré (GUARNIERI, 1968, p. I-28).
Refrão novamente	
Bate forte o coração *Dor no peito magoado* *O sorriso mais sem jeito* *Do primeiro namorado*	Momento em que mostra para Severino como batia seu coração por ele (GUARNIERI, 1968, p. I-28). Ela apanha de chicote e Severino apanha dos homens do Coronel (GUARNIERI, 1968, p. I-30). Momento que fazem jura de amor um para o outro, após a jura de Marta Saré, Severino "sorri meio encabulado" (GUARNIERI, 1968, p. I-28). Severino (GUARNIERI, 1968, p. I-30).
Refrão novamente - incluindo a frase: *Moço Severino contra o sol!* *Moço Severino contra o sol!*	Posição em que Severino chegava cavalgando.

Da mesma forma que a peça, o texto da canção não segue uma ordem narrativa, apesar de ser predominantemente descritivo[44]. Os fatos apresentados pela letra retratam os vários momentos vividos por Marta Saré, que podem ser resumidos nos seguintes aspectos: o cotidiano na fazenda, alegria, sofrimento e castigo pelo amor impedido. Essa interpretação da letra é importante para se pensar nas análises musicais que se seguem.

2.4.4. Análise musical

Os aspectos a serem analisados referem-se aos elementos poéticos (letra) e musicais (forma, melodia, harmonia, ritmo, vocalização, arranjo e orquestração), cuja exposição será apresentada a partir de cada seção da composição. Os elementos internos

[44] "Em sentido lato, é a representação verbal de lugares ou ambientes, animais ou coisas, pessoas ou personagens, estados de espírito, impressões ou sentimentos. Representação, torna presente, re-apresenta, constrói, imitando de forma verossímil; verbal, usa como veículo a palavra dita ou escrita; lugares, coisas, personagens, etc. constituem o referente construído ou a construir." (PAZ, 2009. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/descricao.htm).

destas seções serão apresentados de acordo com as possíveis conexões percebidas entre eles, em outras palavras, a exposição destes elementos não seguirão uma ordem padronizada de exposição. Para se ter uma idéia inicial da obra como um todo apresenta-se na tabela abaixo a estrutura formal e a instrumentação utilizada, que serão detalhadamente analisados e comentados em seguida[45].

Tabela 2- Quadro formal – "Memórias de Marta Saré"

Instrumentos	**Seções**					
	Intro 16c.	**A** 11c.	**B** (Refrão) 18c.	Ponte (2c.)	**C** 10c.	**B1**(Refrão) 10c.
Flauta	X	X	X			
Oboé	X	X				
Fagote	X		X	X	X	
Voz (Marília Medalha)				X	X	X
Voz (Edu Lobo)		X		X		X
Cordas	X	X	X	X		X
Violoncelo	X	X				
Contrabaixo	X	X	X	X	X	X
Órgão	X					
Piano e Violão	X	X	X	X	X	X
Bateria	X	X	X	X	X	X

Instrumentos	**Seções**							
	Interl. 8c.	**A1** 11c.	**B'** (Refrão) 18c.	Ponte (2c.)	**C1** 10c.	**B1'** (Refrão) 14c.	Ponte (2c.)	**B"** (Refrão) Fade out
Flauta			Igual B		Igual C	X	X	X
Oboé		X					X	X
Fagote	X	X						
Voz (M.Medalha)						X		X
Voz (Edu Lobo)		X				X		X
Cordas		X				X	X	X
Violoncelo	X							
Contrabaixo	X	X				X	X	X
Órgão								
Piano e Violão	X	X				X	X	X
Bateria	X	X				X	X	X

[45] Essa tabela ilustra, mas não contempla a textura musical que realmente é utilizada na composição, pois os instrumentos nem sempre são tocados simultaneamente, mas estão presentes na seção indicada.

Introdução

Na introdução observa-se a instrumentação sendo apresentada passo a passo, primeiro o violão dedilhando o acorde A7(9, #11) enquanto a bateria utiliza apenas o aro e o chimbal, depois no 4º compasso entra o oboé, no compasso seguinte o contrabaixo fazendo um ostinato e o piano fazendo um padrão rítmico utilizando o acorde A7(9, #11) na região aguda. Depois, no compasso 8, percebe-se o fagote, seguido pelo órgão, que faz um anacruse para o próximo compasso, e ainda nos dois compassos finais desta seção entram as cordas (c.15 e 16).

Fig.2- Intro - "Memórias de Marta Saré"

O motivo principal desta canção aparece no início da seção A e influencia a estrutura de vários trechos da obra, inclusive da introdução.

Fig.3 – Motivo principal

As notas que compõem este motivo são: fa#, sol e mi. A primeira pode ser entendida como nota de passagem para sol, que é a sétima em relação ao acorde do momento, A7(9, #11), e a nota mi é a quinta do acorde. Como se pode observar, a estrutura rítmica deste motivo é composta por semicolcheias e a relação intervalar entre as notas é de segunda menor ascendente (fa#-sol) e terça menor descendente (sol-mi).

Então, quando se observam na introdução as linhas melódicas do oboé, do fagote e do órgão, percebem-se relações com este motivo. Por exemplo, o primeiro trecho das sestinas executadas pelo oboé (Fig.2, c.4) é uma parte do motivo principal invertido, pois, ao invés de seguir a seqüência intervalar 2ª menor ascendente e 3ª menor descendente, é apresentado com 2ª menor ascendente e 3ª menor ascendente.

O mesmo ocorre com a primeira parte da melodia apresentada pelo fagote (Fig.1, c. 8), que, na verdade, é uma imitação com alterações da melodia do oboé anteriormente apresentada.

O órgão também destaca o intervalo de 3ª menor descendente, presente no motivo principal (sol-mi) (Fig. 2, c.9-16), e na próxima seção o violoncelo irá imitá-lo. Esta introdução parece um "jogo" de idéias melódicas distribuídas em 16 compassos. Pensando a freseologia a partir da instrumentação, observam-se 4 frases e, em alguns momentos, a finalização de uma coincide com o início de outra: bateria e violão – 4 compassos (c.1-4), oboé – 4 compassos (c.4-7), fagote – 4 compassos (c.8-11), fagote, oboé e cordas – 5 compassos (c.12-16).

As melodias executadas pelo o oboé e pelo fagote foram compostas sobre o acorde A7(9, #11), utilizando a escala lá mixolídio #4(4ª aumentada). É interessante notar o destaque dado à 11ª aumentada (re# - Fig.1, c. 5 e Fig. 2, c.13) e à 13ª maior (fá#- Fig.2, c. 9). Na exploração deste modo, lá mixolídio #4, Edu Lobo também enfatiza os semitons gerados pelo mesmo, ré#-mi e fá#-sol, que são executados em intervalos harmônicos pelo órgão (Fig.2, c. 9-16).

O modo mixolídio, híbrido de mixolídio e lídio, por juntar notas características desses dois modos em um, a sétima menor e a quarta aumentada, passou a ser utilizado por Edu Lobo devido à influência da música nordestina.

> Olha eu lembro muito de uma coisa que não existe mais, que eram os pregões, as pessoas passando, vendendo os produtos, cada produto tinha um pregão. Tem poucos que eu me lembro. […] E aquelas músicas e aqueles sons, e aqueles negócios e aí tinha Caruaru e Banda de Pífanos, que é um negócio impressionante de bonito, uma flauta de madeira, um cara tocando bumbo e outro triângulo e cantanto com aquelas vozes. **Fora isso a escala nordestina, que tem uma quinta diminuta que é um negócio espetacularmente moderno para uma música popular.** […] isso tem na música dele, que deve ter sido influência dos mouros provavelmente […] (LOBO, 2007 apud TINÉ, 2008, p.174, grifo meu).

Esse modo também é chamado de lídio com sétima menor, utilizado como escala para improvisação em estilos musicais como o jazz. Outra perspectiva sobre o modo é apresentada por Camacho (2004) que, ao analisar obras do compositor brasileiro José Siqueira de Lima, relata que o compositor nomeia o modo mixolídio com quarta aumenta como "Modo Nacional", característico da região nordestina brasileira. No entanto, a autora ressalta que esse modo também é chamado de "Modo Karnático", "[...] característico da cultura indiana e encontrado em obras de Fauré e Debussy" (GERVAISE, 1971, p.43, apud CAMACHO, 2004, p.72).

Seção A

A melodia que compõe esta seção também foi desenvolvida a partir da escala de lá mixolídio com 4ª aumentada, sobre o acorde A7(9, #11). Quanto à forma, apresenta 11 compassos, com duas frases irregulares (tamanhos diferentes): a primeira com 4 compassos (Fig.4) e a outra com 7 compassos (Fig.5).

Fig. 4 – Frase 1 da Seção A

A segunda frase com 7 compassos:

Fig.5 – Frase 2 da Seção A

De uma maneira geral, o primeiro aspecto evidente da relação música e letra nesta canção está no modalismo, que é um elemento comum na música nordestina, e por isso destaca o texto, que também se refere a uma temática nordestina.

A letra desenvolve-se sobre uma melodia com grande variação rítmica e melódica, que contempla frequentemente o motivo principal de forma transformada. Lembrando-se ainda que a melodia foi composta sobre o acorde mais "tenso" da canção, A7(9,

#11); , portanto, através da letra, melodia e da harmonia, Edu Lobo já destaca logo no início da peça o quanto as lembranças de Marta Saré na fazenda marcaram a sua vida.

A casa lá na fazenda/ a lua clareando a porta
Deixando um brilho claro/ nas pedras dos degraus, cristal de lua

Apesar de a peça ter uma forte tendência melódica à tematização (mais rítmica, impressões de nível físico), no sentido apresentado por Tatit (1996), percebem-se na seção A pequenos indícios de passionalização (notas agudas e longas, impressões de nível psíquico) nas notas si2(Fig. 4, c.17) e sol2(Fig.4, c.20), mas elas não demoram a retornar para notas mais graves, ou seja, tonemas descendentes (terminações entoativas). Em outras palavras, não se satisfaz inteiramente nem a tematização (interrompida pelos pequenos saltos e notas longas) nem a passionalização.

Em alguns trechos desta seção também se percebe que o texto é evidenciado por semelhança (iconicidade) pelos timbres e procedimentos dos instrumentos, como a flauta e o fagote (Fig.5, c. 22 e 23) em relação ao texto: *"deixando um brilho claro"* (Fig.5, c. 21 e 22). A flauta faz um rápido arpejo descendente na região aguda, encerrando a idéia melódica com o oboé, ambos enfatizando a 9(si) e a #11(ré#) do acorde de A7(9,11#).

De um modo geral, a interpretação vocal de Edu Lobo nesta canção aparece em uma tendência mais bossanovística (naturalidade vocal, sem uso de ornamentos) e com um *swing* sincopado, cuja transcrição feita não contempla exatamente a divisão rítmica realizada por Edu Lobo, lembrando o que UIhôa (2006) chama de "métrica derramada":

> [...] tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes "descolados" um do outro, numa sincronização relaxada. Esta flexibilidade rítmica entre canto e acompanhamento nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é aparece como síncopes, que na realidade não expressam bem a escansão da letra, de fato feita pelos intérpretes. (2006).

A região vocal cantada utilizada por Edu Lobo vai de lá1 a si2, comportando uma distância intervalar de 9ª maior. Então, até o final desta seção o canto desenvolve-se na região da voz masculina que compreende de forma mais confortável a classificação chamada baixo (mi1-ré3). Esse fato colabora para a caracterização do

canto bossanovístico que se aproxima da fala natural, consequentemente, do aspecto coloquial da fala.

Em relação à instrumentação, além da flauta e do oboé sobre os quais já se comentou, observaram-se os seguintes aspectos: o violoncelo executando constantemente um padrão rítmico baseado em duas notas do motivo principal, mi e sol, imitando a melodia que o órgão apresenta na introdução:

Fig.6- Órgão na Introdução

Fig. 7- Violoncelo na Seção A

O baixo segue com o mesmo ostinato da introdução (ver Fig.4), enquanto o violão realiza um acompanhamento[46] baseado no acorde A7(9,#11) e a bateria mantém o acompanhamento da introdução (usando apenas aro e chimbal)[47](Fig.1). O uso de padrões rítmicos que se repetem na instrumentação contrasta com a variação rítmica da melodia do canto, gerando estabilidade ou equilíbrio.

As cordas são ouvidas apenas nos últimos compassos da seção A (Fig.5, c. 25-27) e funcionam como o anúncio de um novo timbre que seguirá na próxima seção, de certa maneira uma conexão timbrística e estática, por apresentar notas longas, que também se estenderão na próxima seção.

Seção B (refrão)

A seção B comporta 18 compassos, sendo que oito se repetem, abrangendo 4 frases de 2 compassos cada, as 3 primeiras são iguais e a 4ª tem uma finalização diferente. No final desta seção também aparece uma ponte de 2 compassos que será comentada posteriormente.

[46]Lembra o acompanhamento bossanovístico de violão, mas na gravação não se consegue perceber claramente.

[47]No entanto, na gravação não é possível perceber claramente se o bumbo da bateria começou ou não a ser tocado.

Fig. 8 – Seção B (refrão)

Nesta seção a melodia baseia-se no modo ré mixolídio e é executada sobre o acorde D7, isto é, em um modo próximo ao da seção anterior, lá mixolídio com 4ª aumentada,

porém uma 4ª justa acima. Deve-se notar que o acorde de D7 não apresenta as tensões de 9ª e #11ª, como no acorde da seção anterior, A7(9, #11), gerando uma seção menos tensa.

Melodicamente, o trecho inicial da 1ª frase da seção A corresponde à mesma relação intervalar da principal frase do refrão:

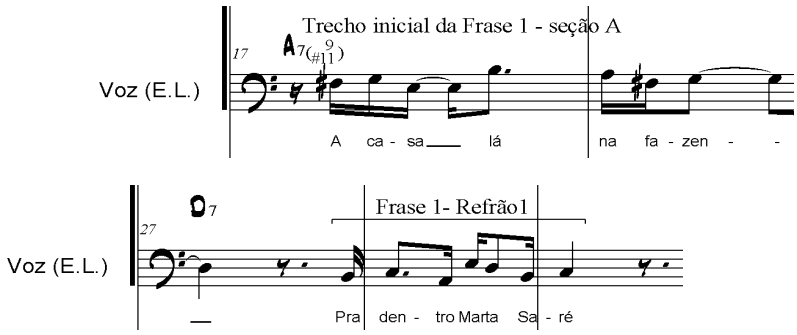


Fig.9 - Comparação melódica entre o início da Seção A e o refrão

Consequentemente, ambos estão construídos sobre 2ª menor ascendente, 3ª menor descendente, 5ª justa ascendente; 2ª maior descendente, 3ª menor descendente e 2ª menor ascendente. Além disso, esses dois trechos contêm o motivo principal, que equivale às três primeiras notas da 1ª frase da seção A. Esse recurso permite integrar as seções devido à reiteração da idéia inicial.

A interpretação vocal de Edu Lobo continua na mesma tendência bossanovística da seção anterior, mas explora um registro mais grave, entre lá1 e mi2. É interessante observar que neste refrão a melodia não se desenvolve em uma região mais aguda que a primeira seção, que seria o mais comum. Na verdade, isso vai ocorrer apenas no refrão 2, como será visto no decorrer das análises.

A melodia e a letra do refrão 1 se desenvolvem em conexão, no sentido de que o texto repete apenas a frase *"pra dentro Marta Saré"* e a melodia sincopada sobre esse texto também se repete sem alteração, com exceção da última frase na qual ocorre uma finalização por meio de notas mais longas (Fig.8, c.34-35 e 42-43). Isso é o que Tatit (1996) chama de tematização. A figurativização também está presente, pois o enunciador que apenas narrava, transforma-se em um "personagem" que chama Marta Saré, apesar da maneira sutil com que chama (região grave e melodia tematizada): *"pra dentro Marta Sare."*

Em relação à instrumentação, observa-se que a base rítmica é mais acentuada, o baixo faz um novo ostinato (Fig.8), a bateria e o violão em estilo bossanovístico e o

piano faz um sutil contracanto na primeira parte desta seção (Fig.8) e depois segue apenas acompanhando.

As cordas usam apenas a nota ré4, que é executada de forma contínua durante quase todos os compassos do refrão, sendo que nos compassos 32-33 e 36-37 o oboé também executa a nota ré4, gerando uma pequena variação timbrística. Essa variedade também é ouvida quando nos compassos 40 e 41(Fig.8) a flauta faz um trillo sobre a nota dó4. Na repetição do refrão, Marília Medalha entra cantando a mesma melodia de Edu Lobo uma oitava acima e o fagote perfaz um ostinado que ritmicamente é igual ao do baixo

Fig.10 – Ponte da Seção B

No final do refrão 1 observam-se dois compassos sobre o acorde de Ab7(#11) que funcionam como uma ponte de ligação com a seção C. Nessa ponte o fagote sustenta a nota do3 e as cordas, a nota ré5, ou seja, a 3ª maior e a 11ªaumentada (pensando enarmonicamente) do acorde Ab7(#11). Esses instrumentos encerram a passagem no primeiro compasso da seção C, o fagote na nota si2 e as cordas em um glissando de oitava descendente, ré5-ré4, entre os compassos 45 e 46 (Fig.11), conduzindo a canção a um novo clima da seção C.

Seção C

O acorde utilizado na ponte, Ab7(#11), aparece como SubV7[48] do primeiro acorde da seção B, G7sus4(9), ou seja, uma preparação de função dominante num contexto harmônico predominantemente modal até então. No entanto, a harmonia que segue retorna ao modalismo.

No aspecto formal, observaram-se nesta seção 4 frases com 2 compassos cada (ver Fig.13) e, em relação a melodia vocal, o motivo principal baseia-se em notas repetidas:

Fig. 11 – Motivo principal da Seção C

No aspecto instrumental, é interessante observar que a conexão orquestral entre a finalização melódica do fagote e das cordas no primeiro compasso da seção C (Fig. 12, c.46) é feita pelo oboé que, no mesmo compasso, inicia uma nova ideia melódica em contracanto.

No compasso 46 (Fig.12), o fagote toca si2, oboé dó4 e as cordas ré4, enquanto os instrumentos harmônicos tocam G7sus4(9). A presença do si2 tocado pelo fagote, que representa a 3ªmaior, não é muito comum sobre o acorde G7sus4(9), que suspende a terça e coloca a 4ªjusta. No entanto, a nota si2 funciona como uma antecipação da 3ª maior que aparece no acorde seguinte, G7(9), porém resolvida pelo oboé e não pelo fagote.

[48]SubV7= Dominante substituta. No jargão da música popular refere-se a um acorde de função dominante (X7) posicionado à ½ tom antes do acorde a ser resolvido. É chamado de substituto por ter o mesmo trítono da dominante "normal", no entanto, realiza um movimento de baixo de ½ descendente e não 5ª ou 4ª justa. No exemplo em questão, o SubV Ab7 possui o trítono dó-solb, enquanto a dominante "normal", que seria D7, apresenta enarmonicante o mesmo trítono, fá#-do. Apesar da divulgada nomenclatura no meio popular, a dominante substituta (SubV7) não substitui, ou seja, [...]não inaugura nenhuma relação funcional nova, é apenas mais uma opção de sonoridade para a articulação cadencial V7- I (FREITAS, 1997, p.65). Relacionando música popular à música erudita, Tiné (2002) mostra o vínculo do SubV7 com os acordes de sexta francesa e sexta germânica da teoria da harmonia na música erudita, ver: TINÉ, P. J. S. Harmonia no Contexto da Música Popular. Videtur (USP), Vilnius - São Paulo, v. 6, p. 35-44, 2002. Disponível em:<http://www.hottopos.com/vdletras6/tine.htm>.

Fig. 12 – Seção C

Na seção C, o único instrumento melódico perfazendo linha melódica além da voz é o oboé, que segue em uma linha melódica cromática usando notas longas (ver Fig. 12), enquanto a melodia vocal segue mais rítmica. A melodia do oboé define a estrutura dos

acordes e gera um dualismo modal, intercalando entre sol mixolídio e sol dórico, ou seja, no acorde de G7sus4(9) o oboé toca dó (4ª justa), no G7(9), toca si (3ª maior) e no Gm7(9), sib (3ª menor).

Os outros instrumentos presentes nesta seção apresentam uma interpretação mais sutil, menos marcada que a seção A. O violão dedilha os acordes [G7sus4(9)-G7(9)-Gm7(9)-G7(9)-G7(9)sus4-G7-Gm7-G7(9) G7sus4(9) G7(9,#11)], o baixo executa um ostinato baseado em sol2 e ré2(ver Fig. 12), a bateria toca apenas o chimbal e o piano faz sutis contracantos de caráter improvisatório (eles não foram transcritos, mas são perceptíveis na gravação). Tudo isso é realizado em uma dinâmica piano (*p*) e ajuda a destacar a linha melódica do oboé e a voz de Marília Medalha que, pela primeira vez, canta sozinha uma seção.

A relação música e letra é contextualizada por todos os aspectos acima citados. Então, observa-se o texto:

O rosário obrigatório/ O jantar lá na cozinha

Todo dia a mesma hora/ as histórias de Dorinha

Observando a letra e lembrando que o motivo principal desta seção é baseado em notas repetidas, é possível uma conexão entre a forma natural da reza (oralmente em alturas repetidas) e a letra inicial do trecho, *"o rosário obrigatório"*. Além disso, a figurativização está presente nos tonemas suspensivos das frases 1 e 4 e nos tonemas descendentes das frases 2 e 3. Apesar de a melodia continuar em uma tendência de tematização, o arranjo colabora significativamente para um ambiente passional (no sentido de lamento, tristeza ou raiva), principalmente devido à amenização instrumental e à linha cromática desenvolvida em notas longas pelo oboé.

No final desta seção, aparece o acorde G7(9, #11), cuja 11ª aumentada é destacada pelo oboé (dó#4), gerando um intervalo de 7ª maior com a melodia vocal (ré3). Esse aspecto, juntamente com um rápido movimento da escala de sol mixolídio (partindo de dó5) feita pelas cordas e com uma virada da bateria, proporciona uma rápida mudança de caráter expressivo que resulta no segundo refrão, o mais passional da peça, que é clímax da canção.

Seção B1(refrão)

Com relação aos aspectos formais, a seção B1 compreende 10 compassos divididos em 5 frases com 2 compassos cada.

Fig.13 – Seção B1(refrão)

A melodia cantada por Marília Medalha com o texto “pra dentro Marta Saré”, corresponde a uma frase que é repetida 3 vezes sem alterações, cujo desenho melódico é

o mesmo do refrão 1, porém numa região mais aguda. Em seguida, observam-se outras duas frases com o texto reduzido "pra dentro", e que se diferem uma da outra apenas porque a primeira apresenta um sib (Fig.13, c. 61) e a segunda um si natural (compasso 63). Este refrão cantado com finalizações em notas mais agudas e mais longas evidencia a passionalização. Nesse caso, o sentido passional está vinculado ao amor impedido, pois a frase "Pra dentro Marta Saré" refere-se ao momento em que ela conversava com o seu amor Severino às escondidas, mas sentiram sua falta e a chamaram para ir pra casa. Os intérpretes enfatizam a passionalização "simulando" veementemente o chamado*: "Pra dentro Marta Sare",* que é reforçado pelo contracanto de Edu Lobo, também em uma região mais aguda: *"Marta Saré",* configurando, também, uma figurativização do enunciado pelo enunciador.

O arranjo segue o crescendo da melodia vocal a partir de conduções rítmicas mais intensas. Nesse sentido, o violão, o piano, o contrabaixo e a bateria apresentam um mesmo padrão rítmico, que, na verdade, funciona como "ataques" que destacam uma figura rítmica constante no baião (ver Fig. 14 e 15 a partir do c.56).

Os acordes tocados pelo piano e pelo violão intercalam entre C6(9) e C7sus4(9, 13), ou seja, jônico e mixolídio, lembrando que a seção B1 desenvolve-se uma 4ª justa acima da anterior, que estava em Sol. Na verdade, o acorde de C6(9) também está presente na escala mixolídia; no entanto, é a primeira vez que aparece um acorde sem sétima menor nesta composição, resultando com que soe mais jônico do que mixolídio, contraste que também contribui com o clímax da canção.

Os instrumentos de sopro não são utilizados neste refrão e as cordas fazem linhas melódicas usando notas longas (semínimas e mínimas) baseadas nas notas sol e dó sobre os acordes C6(9) e C7sus4(9, 13), mas variando ao destacar a 13ª maior (lá) deste segundo acorde nos compassos 55 e 68 (Fig. 13).

Analisando a questão do modal na melodia das vozes, que novamente aparecem juntas, mas em contracanto e não em uníssono como no refrão 1, percebe-se que a voz de Marília Medalha desenvolve-se no modo Dó Jônico, enquanto a de Edu Lobo (contracanto) no modo Dó mixolídio, o que afirma a intercalação modal apresentada pela harmonia anteriormente comentada (ver Fig. 13).

No final do refrão 2 (Fig.13, c. 62-65), retorna-se ao acorde inicial da composição A7(9, #11) e ocorre um desdobramento das notas da melodia vocal, conduzindo um decrescendo que proporciona o retorno a um caráter menos eufórico na próxima seção, que é um interlúdio para repetição da canção.

Interlúdio

Esta seção apresenta apenas 8 compassos divididos em 2 frases de 4 compassos cada. A melodia principal fica a cargo de dois instrumentos graves, o violoncelo e o fagote. O primeiro executa a mesma melodia apresentada por ele na seção A e o segundo faz um contraponto.

Fig. 14– Interlúdio

O baixo e a bateria marcam uma figura rítmica semelhante à seção B (Fig.14), que é muito utilizada no baião, enquanto o violão utiliza a mesma harmonia A7 (9, #11) e o mesmo dedilhado da introdução e o piano faz algumas intervenções em arpejos na região aguda.

Seção A1

Os aspectos que diferem a seção A1 da seção A são: a mudança de letra e a variação de arranjos instrumentais.

A letra segue narrando contrastantes fatos vivenciados por Marta Saré, tanto a tristeza e o ódio por ser castigada*, "A lanterna azul partida/ a dor a palmatória a raiva",* quanto a alegria pelo seu amor, *"a cantiga mais bonita/um galope de cavalo",*

Moço Severino. Tais aspectos são marcados pela irregularidade melódica e pela harmonia tensa, A7(9, #11).

Fig.15 – Seção A1

No aspecto instrumental, observam-se mais arranjos, as cordas apresentam um contracanto já no segundo compasso desta seção (Fig. 15, c.75) e segue fazendo

intervenções até o compasso 80, destacando nos compassos 77, 79 e 80 a 11ª aumentada (ré#) do acorde de A7(9,#11) (Fig.15), o que ajuda a deixar esta seção mais tensa que a seção A, além de colaborar com o sentido do texto comentado anteriormente. No compasso 81 entra o fagote e posteriormente o oboé e no compasso 82, a flauta. Ambos desenvolvem idéias melódicas em cânone e remetem à introdução pelo aspecto rítmico (uso de sestinas) e pelo uso da escala lá mixolídio #4.

Seção B' (refrão)

Esta seção é uma repetição da seção B; no entanto, aparece um pouco mais enfática, pois todas as repetições do refrão, *"pra dentro Marta Saré"*, são apresentadas pelas vozes de Edu Lobo e Marília Medalha simultaneamente, enquanto que na seção B anterior, as quatro primeiras frases eram cantadas apenas por Edu Lobo e as quatro frases seguintes juntamente com Marília Medalha. Em seguida, observa-se a repetição da ponte anteriormente apresentada.

Seção C1

O que difere esta seção da seção C é apenas a letra; no entanto, mantém-se o sentido geral de relação com a música. A letra *"bate forte o coração, dor no peito magoado, o sorriso mais sem jeito do primeiro namorado"* refere-se a um contraste de sentimentos bons e ruins vividos por Marta Saré. Para uma melhor compreensão deve-se lembrar de alguns aspectos já apresentados sobre a seção C, como uma menor dinâmica de intensidade e a presença de um grupo instrumental menor: oboé (notas cromáticas), violão dedilhado, piano (passagens sutis), baixo e o chimbal da bateria, aspectos que ajudam a destacar a melodia, baseada em notas repetidas e a letra.

Seção B1'(refrão)

Neste refrão a mudança está apenas no número de compassos em relação à seção B1, que apresenta 10 compassos enquanto este apresenta 14. Esses 4 compassos adicionais funcionam como uma ponte para a seção final; 2 deles referem-se a repetição da última frase *("Pra dentro")* e nos outros 2 compassos inicia-se uma nova melodia executada pelo oboé e pela flauta (c.125 e 126). O modo ré mixolídio é a base desta

melodia que se desenvolve em terças, com apenas um intervalo de 2ª maior. É interesante notar que os trechos finais da melodia são iguais ao motivo principal da canção (ver Fig.16 e Fig.17).

Fig.16 – Ponte da seção B1' e o motivo principal da canção (Seção A)

A flauta e o oboé seguem fazendo essa mesma ideia melódica até o final da composição.

Seção B" (Refrão)

Esta seção é uma repetição da seção B, porém, com o tema principal sendo feito por Edu Lobo, *"pra dentro Marta Saré"*, e um contracanto por Marília Medalha, *"Moço Severino contra o sol"*, além da flauta e do oboé citados anteriormente. Essas três melodias a quatro vozes (2 vozes, flauta e oboé) geram um contraponto acompanhado de notas longas executadas em oitava pelas cordas; o piano e o violão fazem um acompanhamento livre sobre o acorde D7; o baixo marca ré2 com figuras rítmicas que remetem ao baião e a bateria vai em estilo bossa nova. Assim segue assegurada a tematização em *fade out* até o fim da composição.

Fig. 17 - Seção B" (refrão)

Na maior parte da canção pode-se perceber uma tendência mais bossanovística no canto (naturalidade vocal, sem uso de ornamentos); no entanto, no segundo refrão, a melodia desenvolve-se numa região mais aguda e é interpretada de maneira mais enfática, é o clímax da canção, a passionalização. Já a instrumentação inclui oboé, flauta, fagote, cordas (destaque para o violoncelo), órgão, piano, violão, baixo acústico e bateria. Entre esses instrumentos chama a atenção o destaque dado ao oboé e ao fagote, sobretudo na introdução, ambos típicos instrumentos de orquestra "erudita" [49].

O desenvolvimento harmônico/melódico desta canção é predominantemente modal e não tonal como apresenta CONTIER (1998) ou com "acordes de tons inteiros" como diz MELLO (2003, p.318). Os principais modos utilizados foram: lá mixolídio #4, ré mixolídio, sol mixolídio e dórico e dó jônico e mixolídio. O uso que Edu Lobo faz de um dos modos característicos da região nordestina, o mixolídio #4, é ressignificado, soando muito "moderno", devido á ênfase dada à 11ª aumentada (re#) e aos semitons gerados por esta escala, ré#-mi e fá#-sol#.

[49]Na verdade, os instrumentos de orquestra da tradição musical européia foram introduzidos de forma mais destacada na música popular brasileira urbana a partir de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali.

A possível relação da canção "Memórias de Marta Saré" com o impressionismo francês, como apresenta Contier (1998), não é só pelo uso da escala mixolídia com #4, que também foi usada por Fauré e Debussy (GERVAISE, 1971, p.43, apud CAMACHO, 2004, p.72), mas também deve-se considerar a instrumentação, pois a flauta, o oboé e o corne inglês são os instrumentos de madeira comumente utilizados como solistas por Debussy (GROUT; PALISCA, 2007, p.684).

Em relação à base rítmico-harmônica de "Memórias de Marta Sare", percebe-se uma aproximação com a bossa nova ou jazz (uso de acordes com 6ª maior, 7ª menor, 9ª maior, 11ª aumentada e 13ª maior), usando piano, violão, bateria e baixo acústico. Outro aspecto interessante da harmonia é que a mudança de região modal ocorre por movimentos de 4ª justa ou 5ª justa, com exceção do acorde de Ab7, que é a única passagem evidentemente tonal, mas não numa região onde se desenvolve uma melodia, funcionando apenas como uma preparação dominante (SubV) para o próximo acorde.

Seções	**Introdução**	**A**	**B(Ref.)**	Ponte	**C**	**B1(Ref.)**
Região modal	Lá Mix (#4)	Lá Mix (#4)	Ré Mix	Acorde de Ab7 (SubV7)	Sol Mix Sol Dór. Sol Mix(#4)	Dó Jon Dó Mix Lá Mix(#4)

Seções	**Interlúdio**	**A1**	**B'(Ref.)**	Ponte	**C1**	**B1'(Ref.)**	Ponte	**B"(Ref.)**
Região modal	Lá Mix (#4)	Lá Mix (#4)	Ré Mix	Acorde de Ab7 (SubV7)	Sol Mix Sol Dór. Sol Mix(#4)	Dó Jon Dó Mix Lá Mix(#4)	Ré Mix	Ré Mix

Tabela 3 - Seções e regiões modais

A harmonia desta canção também poderia ser observada tonalmente como sequências de dominantes secundárias, no entanto, a permanência de uma mesma fundamental durante seções inteiras sem progressões possibilita uma estabilidade ou circularidade que faz remeter muito mais ao modal do que ao tonal.

No contexto tonal, a relação por 4ª justa acima ou 5ª justa abaixo tem uma importância fundamental, pois, segundo Schoenberg (2004, p.91), a relação entre essas regiões constitui um conjunto de cinco ou seis notas comuns entre a região anterior e a próxima e, na categorização dele, é nomeada como direta e próxima. Evidentemente, o caso em análise é entendido como modal, porém, a concepção de Schoenberg (2004)

ajuda a lembrar a relação de notas comuns entre regiões conduzidas por intervalos de 4ª justa ascendente e 5ª justa descendente. Nesse sentido observa-se apenas uma nota diferente entre as regiões modais mixolídias, lá e ré, ré e sol, sol e Dó.

Ainda sobre o modalismo, deve-se lembrar que:

> Tanto como fenômeno de arte moderna - onde o modalismo pode ser visto como mais um dos ismos do século XX -, quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística (FREITAS, 2008, p.269).

Assim, baseando-se em Persichetti (1985), pode-se dizer que na canção "Memórias de Marta Saré", ocorre modulação modal (mesmo modo que se move para outras regiões), e no caso desta canção principalmente por movimentos de 4ª justa ascendente e 5ª justa descendente. Já as mudanças de modos que ocorrem mantendo-se o centro modal, como ocorre nas seções C, B1 e B1', são chamadas por Persichetti (1985) de intercâmbio modal.

Em relação ao arranjo e à orquestração, observou-se um grande número de detalhes para se contrastar as seções e o texto da canção. Sobretudo, chamaram muita atenção as linhas melódicas sutilmente compostas pelo oboé, fagote, flauta e cordas, que raramente tocam simultaneamente, percebendo-se, assim, uma preocupação orquestral, no sentido da variação timbrística. No entanto, as variações instrumentais mantiveram algum elemento de conexão, para manter a coesão, sendo o eixo dessa relação o motivo principal da canção.

A relação música e letra ocorre principalmente pelo aspecto do modalismo nordestino, que remete à região onde os fatos narrados pelo texto ocorrem: o nordeste brasileiro. Também foi possível verificar alguns aspectos da teoria de análise da canção de Tatit (1996), que ocorrem de forma mais bem configurada nas seções B, B' e B" - a tematização e a figurativização - e nas seções B1 e B1', a passionalização e a figurativização.

Neste capítulo foi possível observar a concepção do processo criativo de Edu Lobo nos anos de 1960, em que a "transpiração" é mais importante que a inspiração, além dos aspectos musicais referentes a uma canção em específico, "Memórias de Marta Saré". O capítulo seguinte abordará a obra e o processo criativo de Edu Lobo nos anos de 1970, mais especificadamente a partir de 1969, quando foi estudar em Los Angeles.

3 – "Quero viajar cantor e voltar compositor" (1970)

3.1. Decisão pelo estudo

Em relação à sua atuação nos festivais dos anos de 1960, Edu Lobo (LOBO, 1999) explica que foi uma importante plataforma para a divulgação do seu trabalho, pois as músicas vencedoras atraíam as pessoas a conhecerem outras composições do mesmo autor. Nesse sentido, Edu Lobo refere-se a "Arrastão", com a qual venceu o I Festival da MPB da TV Excelcior: "[...] foi importante, não exatamente por causa da música que venceu o festival, mas pela possibilidade de mostrar as outras." (LOBO, 1999). De forma semelhante, refere-se a "Ponteio", vencedora do III Festival da MPB da TV Record, pois, segundo Edu Lobo (1995), foi feita pra ganhar,

> Todo mundo quando entrava em festival queria o primeiro lugar e eu como já tinha uma certa experiência do negócio e, por intuição, sabia que uma música mais forte tem mais poder de convencer as pessoas em pouco tempo, fiz Ponteio (LOBO, 1976a, p.2).

Em contrapartida, declara que após esse festival passou a buscar um caminho muito mais a favor do seu trabalho do que do reconhecimento festivalesco: "[...] eu parti para fazer exatamente o contrário – ou seja, as músicas que sabia que não iam funcionar. Não era uma atitude contra festivais e sim a favor de meu trabalho" (LOBO, 1976a, p.2).

Edu Lobo (2007) declara que a fama e o palco não eram as coisas que ele mais gostava, decidindo-se por entender melhor o seu processo criativo ao ir estudar em Los Angeles. Segundo Mello (in: LOBO, 2007) [50], Edu Lobo tinha um caminho de grande fama e sucesso para percorrer e poderia "[...] se tornar um astro [...]", no entanto, ele preferiu parar e ir estudar.

> Complicado porque você muda sua vida radicalmente né, principalmente naquela época que estas coisas eram muito fortes né, tinham muita força, quer dizer, no dia seguinte tem duzentos jornalistas querendo falar com você e ...Não era coisa do meu prazer da minha alegria não". "[...] A idéia de Los Angeles também era para cortar esse troço, cortar mesmo, e eu falava sempre isso, **eu vou viajar cantor e voltar compositor** (LOBO, 2007, grifo meu).

Edu Lobo não era um artista de palco, no sentido da encenação, era tímido (LOBO, 1976b) e atuava como cantor por uma questão autoral, para que o compositor fosse reconhecido: "[...] se não tivesse com sua cara junto com sua música, ninguém ia te conhecer." (LOBO, 1995). No entanto, os shows e compromissos nessa atividade atrapalhavam o desejo de maior dedicação ao processo composicional. Mesmo sabendo da necessidade econômica de trabalhar como cantor, sobretudo no

[50] Depoimento do DVD Edu Lobo: Vento Bravo, 2007.

Brasil (LOBO, 1976b), Edu Lobo preferiu dedicar-se à composição, vislumbrando não apenas o seu trabalho em discos, mas também o teatro e o cinema, além da necessidade de controlar e direcionar o seu processo criativo:

> O que me incomodava muito na época, deste o começo, era essa minha ignorância, quer dizer, era como lidar com música, que dizer, estava sempre dependendo de uma outra pessoa, eu sempre dependia do Luizinho Eça que é um brilhante músico, um grande arranjador e tal, que tava sempre consertando as minhas músicas, sempre fazendo os meus arranjos, afinando meu violão, eu me sentia muito amador o tempo inteiro, e isso me dava uma insegurança muito grande (LOBO, 1983)[51].

3.2. Los Angeles

Em 1969, Edu Lobo foi para Los Angeles estudar orquestração com Albert Harris e música para cinema com Lalo Schiffrin. Nesse mesmo ano participou do disco "*From The Hot Afternoon*" (1969), de Paul Desmond, saxofonista do *Dave Brubeck Quartet*, com arranjos de Don Sebesky. O repertório desse trabalho foi baseado em composições de Milton Nascimento e Edu Lobo, que também gravou violão e/ou voz em suas composições: "Outubro" (Edu Lobo), "To say goodbye" [Pra dizer Adeus] (Edu Lobo e Torquato Neto), "Cristal Ilusion" [Memórias de Marta Saré] (Edu Lobo e G.Guarnieri), "Martha e Romão" [Marta e Romão] (Edu Lobo e G. Guarnieri), "Circles" [Zanga, zangada] (Edu Lobo e Ronaldo Bastos).

Durante este período fora do Brasil, 1969-1971, Edu Lobo também apresentou-se pelo Japão com Sérgio Mendes e gravou nos Estados Unidos o seu LP "*Sergio Mendes Presents Lobo*" (1970), o qual Sérgio Mendes produziu, atuou como pianista e co-arranjou ao lado de Edu Lobo e Hermeto Pascoal. Este disco apresenta duas composições instrumentais, "Zanzibar" (Edu Lobo) e "Casa Forte" (Edu Lobo), algo que até então era pouco comum na discografia de Edu Lobo. Antes delas, a única composição instrumental gravada por ele foi "Ave-Maria", presente no disco que contempla a trilha sonora da peça "Arena conta Zumbi" (1965), "Edu canta Zumbi" (1968). Segundo Edu Lobo (1999), algumas composições instrumentais elaboradas em Los Angeles surgiram pela ausência de parceiros, entre elas "Casa Forte" e "Zanzibar", "[...] que são canções para serem cantadas sem letras. Elas não têm que ter letra; elas têm que ter canto sem palavras, elas foram feitas para isso, para terem uma voz dobrando ou em contraponto com um instrumento qualquer (LOBO, 1999).

Em 1970, gravou o LP "Cantiga de Longe", no qual Hermeto Paschoal também atuou como arranjador ao seu lado. Além de canções, este disco também contempla três obras instrumentais, a inédita "Água Verde" e a regravação de "Casa Forte" e "Zanzibar" [52]. Ouvindo este LP, percebe-se que Edu Lobo começa a explorar caminhos melódicos e harmônicos mais dissonantes, como nas

[51] LOBO, E. **Bar Academia**. Entrevistadores: Walmor Chagas, Sérgio Cabral e Geraldo Carneiro. 1983. (Programa da TV Manchete).
[52] No Brasil, essas duas composições instrumentais foram vetadas pela censura militar, simplesmente pelos titulos.

canções “Cidade Nova” (Edu Lobo e Ronaldo Bastos) e “Cantiga de Longe” (Edu Lobo), mas, em geral, mantem as influências da bossa nova e da música nordestina. Em relação à instrumentação, tanto este LP quanto o anterior “*Sergio Mendes Presents Lobo*” (1970), a principal formação instrumental utilizada foi: piano e piano elétrico, violão, baixo, bateria, percussão e flauta.

Apesar de realizar esses trabalhos, o maior objetivo de Edu Lobo no exterior foi o estudo musical, o que ampliou o seu conhecimento sobre orquestração e o desenvolvimento de uma verbalização musical mais técnica. Assim, a dificuldade de comunicação musical no início da careira, principalmente com arranjadores e orquestradores, foi superada.

> Eu falo exatamente o que eu estou pensando, entendeu? Se o trombone aqui no grave misturando com a trompa você não consegue um som de trem saindo da estação, mas eu não quero nada eletrônico e tal, **você ta na linguagem** (LOBO, 2007, grifo meu).

Nessa época, Edu Lobo passou a utilizar o piano como instrumento de auxilio composicional, além do violão que já era utilizado por ele desde o início da sua carreira. Segundo Edu Lobo (1999), isso não foi premeditado, surgiu do experimento no instrumento, sem estudo sistemático, lembrando que o seu contato com o acordeon na infância o ajudou na utilização da mão direita no piano (LOBO, 1999). Edu Lobo também desenvolveu o hábito da audição musical acompanhada de partitura, que possibilitaram a ele tanto o prazer estético, quanto o conhecimento composicional e orquestral (LOBO, 1999). Entre os compositores que ouvia nessa época, destaca-se o russo Stravinsky:

> [...] teve uma época que eu escutava Stravinsky oito horas por dia, numa fixação absoluta. Eu não ouvia por obrigação de estudo em si, mas porque acho que ele tem um som incrível e por certas horas, incrivelmente popular (LOBO, 1976a, p.2).

Em entrevista a Santuza Cambraia Naves (in LOBO,1999), Edu Lobo mostra-se um conhecedor da história e do repertório da música erudita ocidental, sobretudo dos séculos XIX e XX. Ele cita diversos músicos desse âmbito composicional, mas os seus preferidos são: Villa-Lobos, Stravinsky, Debussy, Ravel e Bartók. Edu Lobo (1999) destaca o seu interesse pelos inventores de estilos, não só em música erudita, mas nos mais diversos campos de atuação musical:

> Falo também de cantores, que inventam estilos, como a Billie Holiday, o Chet Baker, o João Gilberto; de instrumentistas como o Baden, o Miles Davis, o Thelonious Monk. A invenção do piano e da composição do Tom sempre me interessou muito mais do que a erudição de muitos compositores considerados "mais sérios". A maneira de orquestrar do Gil Evans, por exemplo, revolucionou a história do jazz assim como o "Prélude à l'après-midi d'un faune" transformou a história da música para sempre (LOBO, 1999).

3.3. O retorno ao Brasil e os conflitos no processo criativo

Após voltar ao Brasil, em 1971, Edu Lobo ficou aproximadamente dez anos sem realizar shows, concentrando-se na composição e realizando trabalhos como arranjador e orquestrador. Entre os trabalhos desse período citam-se: a trilha sonora do filme *"*O Barão Otelo no Barato dos Bilhões" (1971), de Miguel Borges; "O Crime do Zé Bigorna" (1977), dirigido por Anselmo Duarte, "Barra Pesada" (1979), dirigido por Reginaldo Farias, (premiada no Festival de Gramado-RS), composição e orquestrações para a peça teatral *"Woyzeck"* (1971), de Georg Büchner; arranjos para os discos "A canção e a voz de Marília Medalha na Poesia de Vinicius de Moraes" (1972) e "Chico Canta" (1973)[53]. Além dessas produções, atuou como orquestrador contratado da TV Globo (1974 e 1975), para a qual compôs a trilha sonora de quatorze programas da série televisiva Caso Especial.

Em 1973, Edu Lobo gravou seu primeiro disco depois da volta dos Estados Unidos, intitulado "Edu Lobo", conhecido como "Missa Breve", por incluir no lado dois do LP[54] uma missa que foi lançada pela primeira vez em Los Angeles (MIRANDA, 1977, p.9), a qual abrange canções e composições instrumentais que foram compostas sem parceria: Kyrie, Glória, Incelensa, Oremus e Libera-nos. Este disco foi o primeiro totalmente arranjado e orquestrado por Edu Lobo, que utilizou o piano como instrumento auxiliar e muitos arranjos escritos, um disco muito pessoal (LOBO,1976a). O variado grupo instrumental utilizado contempla violões, guitarra, piano, órgão, baixo, bateria, percussão, orquestra de cordas, metais (trompete, trombone) e madeiras (flauta, clarinete, saxofones). Naturalmente é o seu primeiro trabalho discográfico em que as influências da música erudita aparecem de maneira mais intensa. Na época, Edu Lobo (1973) se mostrou muito animado com o disco:

> Este não podia ser apenas "um disco a mais". Tinha de ser alguma coisa diferente. Mas estou muito satisfeito com o que foi realizado e posso afirmar que este tem tudo para ser o meu melhor disco. Diria até mais: sem nada de falsa modéstia, este é o meu "primeiro" disco. O primeiro onde consigo fazer tudo o que realmente quero, sem músicas que não me satisfaçam plenamente, sem concessões. [...] Para que se tenha uma idéia do que significa esse disco, pela primeira vez na vida tenho vontade de vender meu produto, ou seja, de partir para um bom esquema de divulgação (LOBO in MILLARCH 1973).

Este disco, sobretudo a "Missa Breve", parece ter causado uma certa polêmica ou incompreensão (MILLARCH, 1988), devido à forte mudança no estilo composicional de Edu Lobo

---

[53] As composições desse disco correspondem à trilha sonora da peça "Calabar" ou o "Elogio da Traição" (1973), de Chico Buarque de Holanda, com arranjos de Edu Lobo.

[54] Enquanto o lado dois do LP abrange a "Missa Breve" (Kyrie, Glória, Incelenza, Oremus e Libera-nos) toda composta por Edu Lobo, o lado um apresenta as seguintes composições: Vento Bravo (Edu Lobo e Paulo C. Pinheiro), Viola Fora de Moda (Edu Lobo e Capinan), Porto do Sol (Edu Lobo e Ronaldo Bastos), Zanga, zangada (Edu Lobo e Ronaldo Bastos) e Dois Coelhos (Edu Lobo e Ruy Guerra).

e, no caso dessa peça, por basear-se na mesma estrutura das missas compostas por compositores eruditos . A reação a “Missa Breve” pode ser observada nos comentários de Carlos Lyra, os quais foram relatados por Gianfrancesco Guarnieri (1973): “[...] o hermetismo da obra, difícil de ser aceita pelo público que esperava o mesmo Edu de “Upa Neguinho” ou “Arrastão”” (in: MILLARCH, 1973). No entanto, Edu Lobo (1973) diz: “[...] o lado um tem possibilidades de ser bastante tocado. Mas o forte para mim, é o lado dois, que tem a "Missa Breve” [55] (in: MILLARCH, 1973). Em outras palavras, entre a popularidade no sentido de alcance de maior público e a preocupação estética, a fala de Edu Lobo é declaradamente tendenciosa para a questão estética. Isto também é confirmado quando ele diz: “Mas eu sempre estive mais preocupado com o prestígio do que com o sucesso – esse é muito rápido e não te dá a menor garantia.” (LOBO, 1976a, p.2).

Desde os anos de 1960, Edu Lobo já era frequentemente citado como músico estudioso, que usava técnica elaborada, que pretendia fazer música erudita (REGIS, 1966, p.368). Entretanto, Edu Lobo relata que nunca teve a intenção de compor música erudita:

> Eu não tenho formação erudita, quer dizer, eu nunca tive nenhum plano na minha vida de escrever um concerto para piano e orquestra, por exemplo. [...] Como é que eu classificaria a minha música? Acho que é uma música popular, isso não tenho a menor dúvida. Não é uma música de raízes eruditas, mas eu acho que com o tempo, talvez pelo fato de eu observar tanto, estudar e ficar ouvindo, evidentemente que a música vai sofrendo influência de alguma maneira. [...] Eu tenho lido muito, às vezes, assim: "sofisticado demais". O que quer dizer sofisticado demais? Parece que é um erro, que é um engano, se fôr popular não pode ser sofisticado. Se fôr popular de verdade segundo este pensamento, tem que se preocupar em se ater às raízes populares. É aquela velha história das harmonias mais elaboradas profanando a música popular "pura". [...] Mas quando você lembra das Gymnopédies do Satie, uma obra prima com pouquíssimos acordes, tão simples que poderia ser chamada de popular... [...] eu acho que não tem limite, eu acho que essas fronteiras vão se misturando, vão acabando (LOBO in: REGIS, 1966, p.368).

Afinal o hibridismo desenvolvido por Edu Lobo e vários outros músicos “[...] coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas” (SILVA, 2000, p.87), ou seja, Edu Lobo identifica-se com vários tipos de músicas, e o resultado de suas composições é híbrido. O fato de chamar a sua música de popular não especifica exatamente o tipo de música feita por ele, e é justamente o que se tenta elucidar neste trabalho.

Em 1976, Edu Lobo lançou o disco “Limite das Águas”, arranjado e orquestrado por ele e Maurício Maestro, com muitas diferenças em relação ao disco anterior, “Missa Breve” (1973), pois foi elaborado basicamente com o violão e não com o piano, apresentando uma outra configuração

[55] Alguns detalhes da “Missa Breve”, que contempla cinco peças, poderão ser observados posteriormente na análise da composição “Libera-nos”.

de elementos musicais. O processo de arranjo e gravação também foi diferente: enquanto o "Missa Breve" (1973) partiu da partitura para a gravação, o "Limite das Águas" (1976), partiu da gravação para a escrita de partituras. Neste último depreende-se que a base rítmico-harmônica (violão, piano, baixo e bateria) provavelmente foi gravada primeiro e sem o uso de partituras, dando grande liberdade aos músicos, enquanto os detalhes de arranjo e orquestração foram escritos posteriormente, bem como a inclusão de novos instrumentos (LOBO, 1976a). Nesse sentido, Edu Lobo (1976), em outro momento de identidade, critica o disco de 1973, "Missa Breve":

> Em 73 fiz um disco mas que era muito meu, trancado.[...]Gosto mas acho que ele tem mil erros. A leitura deste disco foi séria demais, muito escrito. Foi bom que percebi que o processo de gravação aqui, com esses músicos incríveis, é diferente. Vale muito mais a pena deixar a coisa correr solta e depois em cima disso escrever o que é necessário do que partir da grade toda certa, da partitura, porque a gente está lidando com música popular mesmo. E eu nunca pretendi que não fosse (LOBO, 1976a, p.1 e 2).

Edu Lobo também destaca a importância do reconhecimento do público, não no sentido de vender muito, mas "[...] que as pessoas ouçam o que faço. Tenho a impressão que todo mundo, na realidade, quer é isso mesmo." (LOBO, 1976a, p.2). Foi pensando assim que decidiu elaborar o disco "Limite das Águas" (1976):

> "[...] em termos de linguagem ele é muito simples, mais direto que o anterior sem que eu tenha, porém, abandonado a sofisticação do arranjo, do som, que eu curto muito. Esse disco foi feito basicamente no violão, que é o meu instrumento enquanto o outro foi todo no piano. O que me fascinava exatamente no piano era a dificuldade. Durante um certo tempo eu achei que o violão era uma coisa muito sabida e por isso a música estava ficando mecânica demais. Grilos na minha cuca. Escolhi um instrumento que não podia controlar e daí as coisas saíram diferentes, muito mais técnicas que intuitivas. E isso estava me dando prazer um certo tempo, até descobrir que o meu instrumento mesmo é o violão, e que tenho que fazer as melodias que correm na minha cabeça (LOBO,1976a).

Então, na busca de alcançar o público, Edu Lobo muda a seu processo composicional, retornando ao violão como principal instrumento auxiliar, admitindo que o trabalho com o piano era mais técnico e menos "natural," concluindo que provavelmente também gerara um resultado menos "popular."

O disco "Limite das Águas" apresenta apenas duas canções que seguem de maneira mais evidente o estilo bossanovista, "Considerando" (Edu Lobo e Capinan) e "Segue o coração" (Edu Lobo e G.. Guarnieri), enquanto todas as outras apresentam uma grande influência da música nordestina, mas "[...] não tão regional como antigamente – nenhuma delas é uma Chegança - mas com um fraseado, uma escala nordestina, é um negócio mais melódico do que harmônico" (LOBO, 1976, p.2). E eu acrescento que é também rítmico, devido a utilização de acompanhamentos provenientes de gêneros como o frevo e o baião.

Em paralelo a esse LP, Edu Lobo elaborou, em parceria com Vinícius de Moraes, as composições do musical "Deus lhe pague" (1976), baseado em peça de Joracy Camargo com adaptação de Millôr Fernandes. As composições dessa peça foram lançadas em LP no mesmo ano (1976), com arranjos de Lindolfo Gaya e Bill Hitchcock e interpretadas pelos próprios atores do elenco, entre eles Marília Pêra, Marco Nanini e Walmor Chagas.

Dois anos depois, Edu Lobo lançou o LP "Camaleão" (1978). Novamente ele critica o seu LP anterior, o já comentado "Limite das Águas" (1976): "tive problemas de composição, entre outros [...]. Fiquei muito preocupado com a unidade do disco e ele acabou uma coisa amarrada" (LOBO, 1978, p.77). E sobre o LP "Camaleão" (1976) ele explica que "[...] é um processo natural [...] eu ter chegado a essa simplificação do trabalho, depois de experiências fechadas como as anteriores. Agora eu quero pegar as pessoas" (LOBO, 1978, p.77). A simplificação que Edu Lobo cita pode ser percebida tanto na estrutura composicional, quanto nos arranjos e orquestração, que em grande parte foram elaboradas por ele, sendo que apenas as canções "Coração Noturno" e "Trenzinho do Caipira" (Poema de Ferreira Gullar, música de Villa-Lobos e adaptação de Edu Lobo) foram arranjadas por Dory Caymmi, além do arranjo vocal de "Lero-Lero" elaborado por Maurício Maestro.

Como se pode perceber, a década de 1970 foi um momento de transição e adaptação do processo criativo de Edu Lobo. O maior contato com outra identidade, a da música erudita (incluindo compositores como Stravinsky, Villa-Lobos, Debussy, Ravel), desencadeou um momento de reflexão criativa, hibridação e acomodação dessa nova identidade na sua assinatura composicional. Isso é perceptível não só na adesão de elementos e ideias orquestrais e estruturais, mas também ideológicas, em como conceber o processo criativo, principalmente pela influência de Stravisnky:

> Ele foi um cara que levou adiante tudo e chegou ao máximo que um músico pode chegar. [...] Um tipo de trabalho semelhante ao desse cara que durante sessenta anos de sua vida escreveu oito horas de música por dia. Eu gostaria de chegar a esse tipo de coisa. Mas sei, também, que sou um músico brasileiro, ou melhor, mais brasileiro que músico e a gente é preguiçoso paca. [...] Eu fui um ouvinte e, por incrível que pareça, isso atrapalhou muito a minha facilidade de composição porque eu desenvolvi uma autocrítica muito violenta e passei a rejeitar sistematicamente qualquer coisa que pudesse fazer. Tive um bloqueio muito grande. Eu não aceitava as coisas que vinham facilmente, parecia aquelas coisa de nordestino que acha que remédio quando não arde não cura. As minhas músicas tinham de ser suadas. Eu acho isso, hoje em dia, um engano. Não se pode abandonar a intuição que é a coisa mais forte que a gente tem (LOBO, 1976a, p.2).

Inicialmente, Edu Lobo passou a acreditar que o trabalho e o esforço estavam acima da intuição, mas, posteriormente, percebeu que não poderia deixá-la de lado. Isso se reflete nos seus trabalhos discográficos, iniciando-se com o LP "Missa Breve" (1973), no qual utilizou amplamente

a escrita musical e o piano como instrumento auxiliar. Repensando esse processo, ele retorna ao violão, buscando melodias mais intuitivas e populares, além de modificar os arranjos e orquestrações do disco seguinte, "Limite das águas" (1976). Já no fim da década de 1970, faz uma outra abordagem dos arranjos e orquestrações no LP "Camaleão" (1978).

3.4. As novas parcerias

Na década de 1970, Edu Lobo continuou compondo e/ou gravando canções elaboradas com alguns parceiros dos anos de 1960, como Vinícius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri e Capinan. No entanto, começou a trabalhar com novos parceiros como Ronaldo Bastos, Paulo Cesar Pinheiro e Cacaso (Antonio Carlos Ferreira de Brito). Em geral, manteve-se fiel aos procedimentos do seu processo criativo em que a música é composta antes da letra, apesar de musicar alguns poemas e letras de Cacaso.

Entre esses novos parceiros de Edu Lobo está Ronaldo Bastos, que pertenceu ao chamado "Clube da Esquina", expressão que refere-se a compositores, intérpretes e instrumentistas, grande parte mineiros, que se encontravam para reuniões musicais nas esquinas das ruas Paraisópolis e Divinópolis em Belo Horizonte – MG. Pertenceram a esse grupo Milton Nascimento, que foi uma das figuras principais, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, o já citado Ronaldo Bastos, Toninho Horta e outros. A principal produção do grupo ocorreu entre 1967 e 1979, destacando características como "[...] o regionalismo, a religiosidade, a latinidade, o rock, o jazz, a música instrumental, a música incidental e a reunião de amigos compositores, músicos, arranjadores e orquestradores" (NUNES, 2005, p.98).

Edu Lobo acompanhou a produção do "Clube da esquina", pelo qual se interessava justamente pelas novas idéias musicais, como na harmonia e no canto. Ele até compara esse movimento com a bossa nova, por cultivar o aspecto pelo qual ele mais se interessa, a preocupação formal que, na visão de Edu Lobo (2004), refere-se à atitude de busca pela "melhor" harmonia, letra, melodia etc (LOBO in ALBUQUERQUE, 2004).

> Na verdade quando explodiu a história do tropicalismo, eu estava bem mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. [...] Eles eram grandes músicos e faziam uma espécie de música progressiva, assim pós-bossa nova, e eu estava muito interessado neles nessa época, muito mesmo." (LOBO, 1999).

Contudo, não é perceptível uma influência direta do Clube da Esquina nas composições de Edu Lobo, observando-se de maneira mais evidente apenas o interesse pela qualidade dos músicos desse movimento, em específico a sonoridade vocal de Milton Nascimento. Por isso os seus discos dos anos de 1970 apresentam a frequente participação de muitos músicos envolvidos com o "Clube

da Esquina", entre eles Milton Nascimento (intérprete), Novelli (contrabaixo), Nelson Ângelo (violões, guitarra e vocais violeiro), Toninho Horta (violão e guitarra), Nivaldo Ornellas (saxofone), Fernando Leporace (contrabaixo e vocais), Wagner Tiso (arranjo, piano e orgão) e Tenório Junior (piano e órgão).

Nesse período (anos de 1970), também participaram dos seus trabalhos gravados músicos como Maurício Maestro (Carlos Mauricio Mendonça Figueiredo – baixo, arranjos e regência), Dori Caymmi (arranjos e regência), Antônio Adolfo (piano), Cristovão Bastos (piano) e Márcio Montarroyos (trompete). Já os principais parceiros de gravação de Edu Lobo durante sua temporada nos exterior (1969-1971) foram Hermeto Pascoal (flauta, piano e arranjos), Airto Moreira (Percussão), Cláudio Slon (bateria) e Sérgio Mendes (piano e arranjos).

Como foi apresentada, a década de 1970 contempla uma fase de muitas mudanças no processo criativo de Edu Lobo, no âmbito técnico, ideológico e de parcerias. Para se observar de forma detalhada o resultado dessas mudanças em sua música, duas obras serão analisadas a seguir, a canção "Vento Bravo" e a instrumental "Libera-nos", ambas do disco "Edu Lobo" (1973).

3.5. Análise: "Vento Bravo" (1973)

A canção "Vento Bravo" (Edu Lobo e Paulo César Pinheiro) foi gravada por Edu Lobo em 1973, no disco "Edu Lobo", conhecido como "Missa Breve". Lembrando que esse foi o seu primeiro trabalho discográfico após voltar dos estudos musicais em Los Angeles e também o primeiro em que Edu Lobo atuou na elaboração de todos os arranjos e orquestrações. Ao comentar sobre o disco de 1973, Edu Lobo (1973) disse que o lado um poderia tornar-se mais popular, apesar do lado dois (o da "Missa Breve") interessá-lo mais (LOBO in MILLARCH 1973).

O lado um do disco realmente parece ter sido o mais tocado, pois "Vento Bravo" que é a canção que abre o disco, tornou-se uma das mais conhecidas deste trabalho e também foi divulgada em vídeo clipe. Em 1983, Edu Lobo regravou esta composição no disco que fez em parceria com Tom Jobim e o seu DVD lançado em 2007 recebeu o mesmo título desta canção, "Vento Bravo".

A análise desta composição parece relevante não apenas por ter se tornado uma das mais conhecidas de um disco de grande importância na carreira de Edu Lobo, "Edu Lobo" (1973), mas também por apresentar, pela primeira vez em suas canções, o piano como único instrumento harmônico, além de utilizar no arranjo o seguinte conjunto de instrumentos de sopro: piston, sax-alto, sax-barítono e trombone. Também deve ser ressaltado que o principal instrumento utilizado por Edu Lobo para compor e elaborar arranjos neste disco foi o piano (LOBO, 1976a).

O processo composicional preferido por Edu Lobo em parceria com letristas parte da elaboração da música por ele e a posterior inserção do texto pelo letrista. No caso de "Vento Bravo" não se sabe exatamente como isso se deu, mas as falas do letrista Paulo Cesar Pinheiro parecem

sugerir que o trabalho foi realizado em conjunto:

> Eu fui parceiro do pai dele, dele e do filho dele. Quando a gente junta a gente já pensa junto. As palavras já vêm [...], pedindo licença a gente e entrando na frente. Vento Bravo foi assim (PINHEIRO in LOBO, 2007)[56].

3.5.1. A letra

Como esta canção foi composta no período da ditadura militar brasileira, é possível uma relação da mesma com esse momento sócio-político. Então, apresenta-se uma possível leitura da letra de "Vento Bravo":

Tabela 4 – Interpretação da letra de "Vento Bravo"

Letra - canção "Vento Bravo"	**Interpretação –** (Everson R. Bastos) **contexto da ditadura**
Era um cerco bravo, era um palmeiral,	A censura e a repreensão. Palmeiral – pode estar se referindo à Palmeira Imperial[57] (*Roystonea oleracea)*, que se tornou símbolo de nobreza e poder durante o período colonial e republicano,[58] ou seja, o palmeiral nesta letra pode ser a representação simbólica do poder imposto.
Limite do escravo entre o bem e o mal	A população "geral" como escravos, limitados ao que o governo considerava bom ou mal.
Era a lei da coroa imperial	Continua apresentando signos da monarquia, o palmeiral, escravos e agora a coroa imperial.
Calmaria negra de pantanal	Provavelmente refere-se ao calmo Rio Negro do Pantanal – nesse caso, seria o símbolo dos militares mantendo a ordem
Mas o vento vira e do vendaval[59] Surge o vento bravo, o vento bravo	Mas a revolta e as reivindicações das pessoas engajadas surgem nas manifestações, é o "vento bravo".
Era argola, ferro, chibata e pau Era a morte, o medo, o rancor e o mal	A repressão – simbolizada por ferramentas de tortura, frequentemente utilizadas na escravidão, e pelos substantivos negativos apresentados: morte, medo, rancor e mal.
Era a lei da Coroa Imperial Calmaria negra de pantanal Mas o tempo muda e do temporal Surge o vento bravo, o vento bravo	Repetição
Como um sangue novo	Destaca a força do "vento bravo", que não vai

[56] Depoimento do DVD Edu Lobo: Vento Bravo, 2007.

[57] Originária das Antilhas, o primeiro exemplar foi plantado por D. João VI e recebeu o nome de *Palma mater*, por ser a "mãe" de todas as outras palmeiras existentes no Brasil (D'ELBOUX, 2006, p.200).

[58] "[...] desde D. João VI até seu neto D. Pedro II. E, findo o Segundo Império, [...] continua a ser utilizada como elemento qualificador dos espaços públicos durante boa parte do período republicano." (D'ELBOUX, 2006, p.198).

59 "Diferente de um tornado ou ciclone, um vendaval pode ser relacionado ao encontro entre duas massas de ar que giram em sentido oposto, favorecendo o desenvolvimento de uma terceira massa de ar que se desloca como um lançamento de ambas." (Disponível em: http://ilhadeatlantida.vilabol.uol.com.br/fenomeno2/fenomenospasta/naturais/vendavalpg.html, Acessado em 18 de out. 2009)

Como um grito no ar Correnteza de rio Que não vai se acalmar Se acalmar	desistir da “luta”.
Vento virador no clarão do mar Vem sem raça e cor, quem viver verá	As pessoas engajadas se articulando e as suas reivindicações ou manifestações serão sem preconceitos
Vindo a viração vai se anunciar Na sua voragem, quem vai ficar	A “luta” será anunciada fortemente, como um turbilhão. “Quem ficará na frente”? Quem será forte o suficiente para sobreviver?
Quando a palma verde se avermelhar É o vento bravo, o vento bravo	Quando as pessoas engajadas amadurecerem, ou quando chegar o momento “certo” elas entrarão em ação, é o “vento bravo”.
Como um sangue novo Como um grito no ar Correnteza de rio Que não vai se acalmar Que não vai se acalmar Que não vai se acalmar Que não vai se acalmar Que não vai se acalmar.	Repetição

3.5.2. Análise musical

O quadro abaixo apresenta a estrutura geral desta composição e a instrumentação utilizada:

Tabela 5 – Quadro formal – “Vento Bravo”

Instrumentos	**Seções**							
	Intro 12c.	**A** 14c.	**A1** 14c.	**B** 18c.	**Interlúdio** 8c.	**A2** 14c.	**B** 18c.	**CODA** Fade out
Trompete	X		X	X	X	Difere-se da Seção A1 apenas pela nova letra	X	X
Sax-Alto	X		X	X	X		X	X
Sax-Barítono	X		X	X	X		X	X
Trombone	X		X	X	X		X	X
Voz(Edu L.)		X	X	X			X	X
Vocais		X	X					X
Baixo	X	X	X	X	X		X	X
Órgão				X			X	
Piano	X	X	X	X	X		X	X
Tumbadora		X	X	X	X		X	X
Bateria	X	X	X	X	X		X	X

Introdução

Fig. 18 – Introdução[60]

Nos dois primeiros compassos da introdução, ouve-se apenas o piano (mão esquerda) e o baixo, ambos apresentam em uníssono um ostinado que se repete durante toda a canção, mas adaptando-se às mudanças harmônicas e com algumas variações. Deve-se ressaltar que na seção B o baixo faz uma linha diferente da realizada pelo piano.

Esse ostinato é baseado em um arpejo de Cm, com a seguinte disposição de notas: dó, sol e mib. A última nota de cada grupo de três colcheias faz um movimento descendente passando por ré, dó e sib.

No compasso 2, os sopros fazem um anacruse e continuam apresentando a melodia da introdução nos compassos seguintes. No terceiro compasso também se observa a entrada da bateria e do acorde de Cm7(11) no piano (mão direita), enquanto o baixo e a "mão esquerda do piano" continuam com o mesmo ostinato inicial. O constante grupo sincopado apresentado pela "mão direita do piano" garante um contraponto rítmico em relação à "mão esquerda" (em uníssono com o baixo), a melodia realizada pelos sopros e o acompanhamento rítmico da bateria. Esse contraponto rítmico ocorrerá durante toda a canção, sendo ainda mais enfatizado com a entrada da voz e da tumbadora na parte A.

A melodia da parte A desta canção é ritmicamente baseada em figuras e pausas de colcheias e semicolcheias, as quais são frequentemente agrupadas em síncopes e contratempos.

[60]Na escrita de partituras com vários instrumentos é convencional agrupar metais (no caso desta obra, piston e trombone) e madeiras (nesta obra, sax alto e barítono); no entanto, optou-se pelo agrupamento, em uma mesma pauta, do piston do sax alto e em outra pauta do trombone e o sax barítono, pois isto facilita a visualização das notas desse grupo instrumental, já que essas duplas de instrumentos utilizam a mesma região sonora nesse arranjo.

Fig.19- Frase 1 e 2 - Seção A

De forma geral, tal aspecto é evidente em todos os instrumentos da introdução (ver fig. 18), mas na melodia realizada pelos instrumentos de sopro, também se percebem possíveis conexões com um específico desenho melódico da canção, o movimento de segunda maior ascendente seguido por variados intervalos descendentes como, por exemplo, o último compasso da figura 19 e nos demais apresentados a seguir:

Fig.20 – Relação entre trechos melódicos: sopros (introdução) e canção

Ainda sobre a melodia realizada pelos sopros, observa-se que a escala utilizada sobre o acorde de Cm7(11) pode ser tanto a de dó dórico, quanto a de dó menor natural, pois o sexto grau que diferencia essas duas escalas (nota lá) não é apresentado[61]. É interessante que algumas notas de tensão do acorde Cm7(11) são evidenciadas, como a décima primeira (fá), no terceiro e no quarto compasso, e a nona (ré), no sexto e no sétimo compasso (ver fig.21).

Durante quase toda a introdução os sopros tocam em uníssono (piston[62] e sax alto, trombone e sax barítono) e em oitava justa (trompete e sax alto em relação ao trombone e ao sax barítono). Apenas no final da introdução percebem-se quatro vozes, sib2 (sax barítono), mib3 (trombone), sib3 (sax alto) e dó4 (trompete).

[61] Escala de dó dórico: dó-ré-mi-fá-sol-**lá**-sib-dó
Escala de dó menor natural: dó-ré-mi-fá-sol-**láb**-sib-dó

[62] "É mais um instrumento de timbre entre o da trompa e do trompete. O modelo mais empregado é o afinado em *sib* (também tem a mesma tessitura do trompete) mas, ainda assim, não é um instrumento muito comum. No jazz mais tradicional, podemos encontrar alguns poucos exemplos, como certos discos de Nat Adderley. Já na música erudita, talvez o caso mais famoso seja *A história do soldado*, de Igor Stravinsky."(ALMADA, 2006, p.185).

Seção A

Nesta seção saem os instrumentos de sopro, entra a voz cantada e a tumbadora, que enfatiza o acompanhamento rítmico. Os outros instrumentos, piano, baixo e bateria, não apresentam novidades em relação a seção anterior, a introdução.

A seção A foi composta em 14 compassos, agrupados em 7 frases de 2 compassos cada:

Fig.21 – Trecho 1 da Seção A

Na verdade, as frases 1, 3 e 5 são a mesma frase com outra letra, já as frases 2 e 4 assemelham-se principalmente na finalização descendente, com tonemas afirmativos (elemento da figurativização referente à finalização entoativa das frases (TATIT, 1996). De um modo geral essas frases apresentam características rítmicas e melódicas semelhantes: baseadas em 4 notas, apresentam notas repetidas, uso predominante de intervalos de segundas menores e maiores (o único intervalo diferente desses é o de terça menor), baseadas em figuras e pausas de colcheias e semicolcheias, uso de síncopes e contratempos.

Se na introdução não era claro se o modo utilizado era dó menor natural ou dó dórico, nesta seção fica evidente que se trata do modo dó dórico, pois nos compassos 16, 20 e 22 (Fig.22) a melodia utiliza a nota lá natural, que é a sexta maior característica desse modo. Na primeira mudança de acorde desta canção, também é enfatizado o modo dórico, devido à utilização do acorde de F7(9) (Fig.22, c.17), IV grau maior em relação aos acordes diatônicos ao modo dó dórico. Em seguida, retorna-se para o acorde de Cm7(11), ou seja, a cadência dominante-tônica é evitada, assim como o uso melódico do sétimo grau (si), afastando-se dos elementos característicos da tonalidade e afirmando-se a modalidade.

O uso de poucos acordes nesta seção lembra o jazz modal de John Coltrane (1926-1967) e Miles Davis (1926-1991), em que "[...] o elemento integrador passa a ser as escalas e não a sucessão de acordes" (BERENDT, 1975 apud TINÉ, 2008, p.50). O uso de ostinatos por Edu Lobo também remete ao jazz modal e especificadamente ao álbum paradigmático desse estilo, *Kind of Blue* (Columbia, 1959), em que a manutenção estática é valorizada pelo uso de ostinatos e a permanência em um mesmo acorde por vários compassos (BARRET, 2006 apud FREITAS, 2008, p.263). Apesar das semelhanças, a história auditiva de Edu Lobo até este momento (início dos anos de 1970) não nos permite afirmar que houve a influência do jazz modal, mas, de uma forma geral, os modos em seus contextos tradicionais apresentam a característica da circularidade que se apóia em uma "tônica" (WISNIK, 2007b, p.78-80)

Fig. 22 - Trecho 2 da Seção A

Na relação letra e música percebem-se alguns aspectos de destaque, como a tematização, que segundo Tatit (1996) enfatiza os ataques consonantais e consequentemente rítmicos, proporcionando impressões de nível físico, o que pode ser observado na melodia (ver fig.21 e 22) e na letra da seção A.

*Era um cerco bra**vo**, era um palmeir**al**/Limite do escra**vo** entre o bem e o m**al***

*Era lei da coroa imperi**al**/Calmaria negra de pantan**al***

*Mas o **ven**to **vi**ra e do **ven**da**val**/Surge o **ven**to bra**vo**, o **ven**to bra**vo***

Observando a primeira linha da letra acima, percebe-se que o autor realizou rimas com as sonoridades "vo" e "al". Na segunda linha explora a rima basicamente com a sonoridade "al" e na última destaca-se a sonoridade consonantal da letra v. Possivelmente, esses aspectos juntamente com a melodia rítmica, com poucos saltos, desenvolvida sobre o modo dó dórico, enfatizam a mensagem da letra, que já foi comentada no início desta análise

O arranjo instrumental também colabora nesse sentido, através da harmonia acrescida de

tensões em ostinatos constantes no piano, no baixo e na bateria, sendo que apenas a tumbadora apresenta mais variações rítmicas. É interessante notar que este último instrumento, lembra a batida dos atabaques usados nos rituais de umbanda e candomblé (visto que a tumbadora é da mesma família), nos quais é freqüente a utilização do compasso 6/8. Isso também reforça a mensagem da letra, pois esses rituais têm origem cultural africana e a letra cita o "escravo", a "coroa imperial" e se refere- à revolta e àluta, ou seja, são todos aspectos presentes no longo processo de escravagismo negro no Brasil.

Seção A1

Esta seção é uma repetição da seção A, porém, com outra letra e com contracantos realizados pelos sopros. Em relação à letra, o tema de luta e revolta continua sendo apresentado, bem como os aspectos de rima e a exploração das sonoridades "o" e "al", além da sílaba "tem" na última frase.

*Era argola, ferr**o**, chibata e p**au**/Era a morte, o med**o**, o rancor e o m**al***

*Era a lei da Coroa Imperi**al**/C**al**maria negra de pantan**al***

*Mas o **tem**po muda e do **tem**por**al**/ Surge o vento bravo, o vento bravo*

Os contracantos dos sopros são apresentados entre os finais das frases melódicas da canção, colaborando para variação desta seção. O primeiro contracanto pode ser percebido no compasso 24, baseado em semicolcheias, desenvolvido em saltos de quarta justa ascendente (fá, sib e mib) e estruturado em intervalos de oitava justa entre os saxofones (ver fig.23). Nos compassos 26 e 27, os sopros realizam apenas sutis ataques em bloco sobre o acorde Cm7(11), cujas notas foram dispostas da seguinte forma: fá(11)-dó(5)-sib(7)-mib(b3), o que valoriza os intervalos de 5ª justa e 4ªjusta propiciados pelo acorde em questão.

Fig.23 – Seção A1(trecho 1)

Fig.24 – Seção A1(trecho 2)

Entre os compassos 28 (Fig.23) e 30 (Fig.24) ouve-se o mesmo contracanto do compasso 24, porém finalizado com notas longas (mi2 e mi3). Enquanto essas notas são mantidas no compasso 30, o trompete realiza em semicolcheias a escala descendente de dó dórico, omitindo-se apenas a nota fá, sendo iniciada na sétima, sib e finalizada em dó. Essa escala é uma conexão para o bloco formado pelos sopros no compasso seguinte, no qual a harmonia é F7(9) e as notas dos sopros são exatamente as notas desse acorde sem a sétima: fá, fundamental, lá, a terça maior, dó, a quinta justa e sol a nona maior.

Seção B

Esta é a seção contrastante da canção, recurso realizado através da mudança da letra, da maior movimentação harmônica e do uso de linhas melódicas com notas mais longas e com maiores saltos intervalares (5ª e 4ª). Além disso, são apresentadas nuances instrumentais, como a primeira e única aparição do órgão, a variação da linha de baixo, diferenciando-se da "mão esquerda" do piano e a execução de *background* harmônico[63] pelos sopros (ver fig.25).

[63] "[...] constituído pelo que se costuma chamar de *acordes de sustentação* (no jargão musical, esse tipo de BG é mais conhecido como cama). Não é regra mas de uma maneira geral, trata-se quase sempre de um acompanhamento essencialmente harmônico, em notas longas [...]" (ALMADA, 2006, p.289).

Fig.25 – Seção B

Enquanto na seção A o verbo passado "era" foi usado frequentemente no início dos relatos sobre a situação em que o "vento bravo" se formava (ditadura), na seção B, percebe-se a repetição da preposição "como", comparando o "vento bravo" com o "sangue novo" e o "grito no ar", "que não vai se acalmar," e, agora no final do verso, mudando o tempo do verbo para uma previsão do futuro, a força do "vento bravo" é declarada.

***Co**mo um sangue novo/**Co**mo um grito no ar*
***Co**rrenteza de rio /Que não vai se acalmar / Se acalmar e acalmar.*

Essa nova caracterização do "vento bravo" é apresentada sobre uma melodia com notas longas, efetivando o que Tatit (1996) chama de passionalização, ou seja, exploração vocal da região aguda com notas longas, desencadeando impressões de nível psíquico, elemento que é enfatizado pelo destaque dado a algumas notas de tensão, como a 6ª maior do acorde de Eb6/9(7M) cantada com a primeira sílaba da palavra "sangue" (Fig.25, c.37-38) e da palavra "grito" (Fig.25, c.41-42). Até então, a melodia desta canção não tinha enfatizado notas de tensões e nem apresentado saltos maiores que 3ª menor.

A idéia de notas mais longas é seguida no arranjo dos instrumentos de sopro, cujas notas geram de forma encadeada os acordes desta seção, ou seja, *backgroud* harmônico. Contudo, nos compassos finais (52-54) observa-sem uma melodia baseada no desenho melódico já explorado pelos sopros no compasso 24 e 28. (Fig.25).

A partir da terceira frase desta seção (c.45), também se ouve o orgão sustentando notas longas sobre os acordes (ver fig.25), enquanto o piano continua o ostinato da seção A, porém adaptando-se a harmonia e fazendo algumas alterações. A bateria e a tumbadora também apresentam a mesma configuração rítmica da seção A.

Apesar de as notas melódicas e harmônicas serem mais longas, o rítmo harmônico é mais rápido e os acordes mudam em geral a cada dois compassos (Fig.25). No entanto, a melodia continua explorando o modo dó dórico, enquanto a harmonização apresenta um indício de tonalização que não é efetivado, na cadência de engano do compasso 38, no qual o D7(#9), V7/V não resolve no Gm, mas retorna a Eb6/9(7M). A progressão harmônica segue priorizando o modalismo, ou seja, evitando cadências tonais (como V-I). No compasso 43, Edu Lobo utilizou o acorde napolitano (bII), um acorde comum na tonalidade menor, usado aqui no modo dórico, em seguida aparece o Vm, evitando a sensível (si natural). Após esse acorde, a progressão segue em movimento descendente, passando pelo Vm com baixo na sétima (Gm7/F), por um IIIm7, nesse caso um intercambio modal[64] com o modo dó lídio, retorna-se ao bIII, seguido pelo bII finalizando no Im.

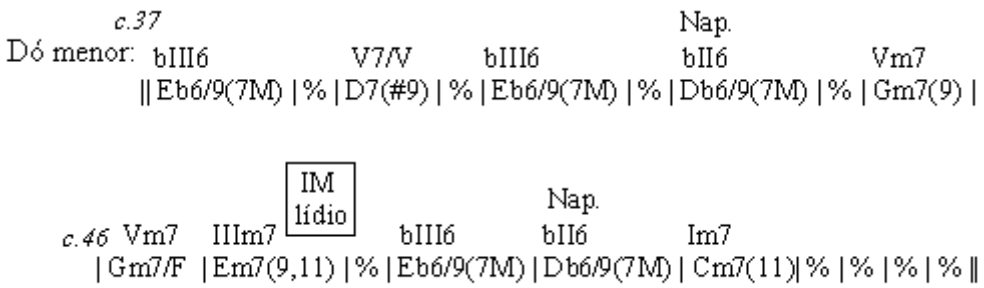


Fig.26 – Análise harmônica da Seção B

[64] Lembrando que, segundo Persichetti (1985), intercâmbio modal refere-se a mudanças de modos que ocorrem mantendo-se o centro modal.

Outros aspectos também enfatizam o final desta seção, como o órgão que para de tocar, ressaltando que esse é o instrumento contrastante desta seção, e o retorno a uma maior movimentação rítmico-melódica. Tais aspectos, juntamente com a harmonia, preparam a volta às concepções composicionais iniciais desta canção.

Interlúdio

Neste trecho musical de oito compassos, as idéias musicais mantêm-se seccionadas em 2 compassos, além da manutenção do mesmo padrão de acompanhamento da introdução e da seção A. Já harmonicamente, observa-se uma nota pedal sobre dó, porém a estrutura do primeiro acorde, Cm7(11)(Fig.27 c. 55), vai sendo modificada nos compassos seguintes. No compasso 56, ocorre o acréscimo da nona e a omissão da terça no acorde C7(9,11). Na sequência (c.57), a décima primeira é transformada em décima primeira aumentada, mantendo-se a terça omitida C7(9, #11) e o último acorde deste trecho é um retorno ao Cm7(11).

Fig.27 - Interlúdio

Os instrumentos de sopro realizam notas longas em blocos, destacando as mudanças harmônicas acima mencionadas. No primeiro bloco formado sobre o acorde Cm7(11), as notas dos

sopros são dispostas em intervalos de quarta justa, dó(F)-fá(11)-sib(7)-mib(b3). No acorde seguinte, C7(9, 11), observa-se apenas a movimentação da nota mais aguda um semitom abaixo, ou seja, mi bemol para ré: dó(F)-fá(11)-sib(7)-ré(9). No compasso 57, ocorre apenas a movimentação da segunda voz, um semitom acima, fá para fá#, sobre o acorde de C7(9, #11), formando o seguinte bloco: dó(F)-fá#(#11)-sib(7)-ré(9). Apesar de nestes blocos não se manter um total conjunto de quartas, percebe-se o frequente uso desse intervalo.

Nos últimos compassos (c.60-62) deste interlúdio, os sopros realizam em uníssono a mesma melodia apresentada no final da seção B (Fig.27, c. 52-54, seção B), cujo desenho melódico inicial já tinha sido apresentado nos compassos 24 e 28.

Seção A2

O que difere esta parte da seção A1 é apenas a letra, na qual se propõe a deflagração da revolta do "vento bravo", cuja força foi caracterizada e anunciada na letra da seção anterior, B (Como um sangue novo/Como um grito no ar/Correnteza de rio/Que não vai se acalmar).

Esta seção explora as rimas de finais de frase utilizando a sonoridade "or" e "ar", além do frequente uso da letra "v", cuja "sonoridade exprimida" também ajuda a semântica proposta pela revolta e força do "vento" apresentada na letra.

*Vento virad**or** no clarão do m**ar**/Vem sem raça e c**or**, quem viver ver**á***

*Vindo a viração vai se anunci**ar**/Na sua voragem, quem vai fic**ar***

*Quando a palma verde se avermelh**ar***

*É o vent**o** bravo, o vento bravo*

Seção B

Aqui ocorre uma repetição da seção B, sendo que a única alteração perceptível foi a entrada do órgão no início da seção, enquanto na seção B anterior isso ocorria apenas a partir da terceira frase (c.45).

Coda

No final da canção, a última frase da seção B é repetida várias vezes e enfatizada em uníssono e oitava pelo baixo, piano e sopros, seguindo em *fade out* até o término da obra.

Que não vai se acalmar/ que não vai se acalmar

Fig.28 – Coda

Nesta canção foi possível perceber que a repressão da ditadura é verbalizada através de signos relacionados a um governo monárquico e à escravidão, ou seja, elementos de outra época, "antigos", "rústicos". O exemplo sonoro desses elementos pode estar relacionado ao uso da tumbadora em compasso 6/8, que é um instrumento característico de rituais africanos e o uso do modo dórico. No entanto, esses elementos "rústicos" foram hibridados a um processo criativo "moderno", as harmonias com tensões e arranjos detalhados. Esse diálogo entre o moderno e o antigo é desenvolvido sonora e semanticamente (letra) como uma ação dramática. Afinal, Edu Lobo também tem uma identidade com o teatro, pois conviveu e trabalhou com diretores e escritores de peças desde o início de sua carreira. Então, esse é mais um elemento hibridado na sua obra.

Como foi apresentada no capítulo 1, a ação dramática desenvolve uma narrativa dinâmica que inclui uma construção de idéias (nesse caso texto e música) com início, meio (clímax) e fim. Observando os aspectos analisados sob essa perspectiva, percebe-se uma relação entre a sucessão de eventos e ações no campo sonoro (instrumentos, ritmo, melodia e voz) e no campo semântico (letra). Na seção A, foi apresentada a situação de repressão da ditadura, mas citando a revolta que é representada pelo "vento bravo", no campo sonoro a melodia explora as sonoridades consonantais e rítmicas, gerando a tematização (TATIT, 1996). Pois "[...] a tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüística-melódica) de uma idéia" (p.23). Na parte instrumental, o piano realiza um ostinato rítmico sincopado sobre acordes acrescidos de tensões. O baixo, a bateria e a tumbadora (sendo que esta realiza muitas variações) também mantêm um ostinato, lembrando que a tumbadora remete às sonoridades africanas, ligando-

se à letra.

Na seção A1, a letra escancara a situação, "*Era argola, ferro, chibata e pau/Era a morte, o medo, o rancor e o mal."* Seguindo o movimento crescente dessa ação dramática, são acrescidos à constância dos instrumentos anteriores os contracantos dos instrumentos de sopros.

Na seção B, ocorre o contraste, uma maior movimentação harmônica partindo do bIII grau, a melodia utiliza saltos e notas longas (destacando tensões), *background* harmônico nos instrumentos de sopro e o aparecimento do órgão realizando a cama (no jargão popular refere-se a acordes sustentados por notas longas). Enfim, é o clímax da canção, o conflito declarado, a passionalização (TATIT, 1996).

> "A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva do seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto." (p.23).

A paixão abrange diferentes espécies, "[...] idéias e verdades morais ou religiosas, princípios de direito, do amor à pátria ou a outrem, sentimentos de família e etc." (PALLOTTINI, 1988, p.11). A letra caracteriza o "vento bravo" e a sua força em oposição à ditadura, assim é apresentada uma paixão na perspectiva de revolta, direito e luta.

No final da seção, volta-se momentaneamente ao clima inicial da canção, que é novamente interrompido pelo interlúdio, pois, nesse trecho, os sopros realizam blocos que destacam as tensões de nona maior, décima primeira e décima primeira aumentada. Entretanto, ao fim do trecho a tensão é resolvida e a canção segue com o clima da seção A1.

Na seção A2, a narração dramática continua principalmente através da letra, que segue anunciando a força do "vento bravo", enfatizando a sonoridade exprimida da letra "v", enquanto a parte instrumental mantém as características da seção A1. Posteriormente, retorna-se à seção B, que já não é mais um clímax imprevisto, mas que segue em direção à coda, que anuncia o fim da canção e da ação dramática, repetindo que o "vento bravo" não vai se acalmar, ou seja, é um fim cuja solução está anunciada, apesar de não apresentar-se efetivada.

3.6. Análise das composições instrumentais

Segundo Edu Lobo (1999), tanto o processo de composição instrumental quanto o cancional possibilitam grande liberdade criativa, a única diferença está no fato de que na música instrumental é possível a exploração de extensões mais amplas, o que não está diretamente relacionado com maior liberdade.

> A única diferença é que na música instrumental - embora eu não diga que seja um

> processo mais livre - você não se preocupa se isso é cantável ou não. Se você quiser fazer uma extensão brutal de seis oitavas, você faz (LOBO, 1999).

É importante lembrar que, na elaboração de canções, Edu Lobo sempre compõe a melodia e a harmonia, enquanto a letra geralmente fica a cargo do letrista, ou seja, o seu principal foco é a parte instrumental, apesar de ser exigente na qualidade das letras (LOBO, 1999). Segundo Paulo Bellinatti (2009), as canções de Edu Lobo também podem ser consideradas peças instrumentais:

> [...] e tem muitas músicas que são cantadas, mas que são peças instrumentais, como "Vento bravo", são músicas muito fortes, que tem uma coisa instrumental. Quer dizer, é uma música instrumental que acabou ganhando uma letra uma hora dessas, né, acho que é mais isso que caracteriza a obra do Edu, né. A música dele pode ser muito bem só instrumental, que as melodias são tão ricas, são tão bem elaboradas e tal, que muitas canções se sustentam totalmente instrumentalmente [...] (BELLINATTI, 2009)[65].

Apesar de Edu Lobo não se considerar "[...] essencialmente um compositor de música instrumental" (LOBO, 1999), também se deve lembrar que os seus trabalhos para cinema incluem peças dessa natureza. Além disso, a sua discografia dos anos de 1970 mostra que as composições instrumentais tornaram-se mais freqüentes, tanto aquelas que ele denomina "canções sem letra" (uma voz em uníssono ou em contraponto com outro instrumento), como "Casa Forte" (1970), "Zanzibar" (1970) e "Água Verde" (1970), como outras em que a maior ênfase é realmente instrumental, "Limite das Águas (1976) e "Bate-boca" (1978). No capítulo seguinte, será apresentado que nos anos de 1980 a música instrumental será ainda mais constante em sua carreira, principalmente pelos trabalhos realizados para teatro, cinema e dança.

No caso da obra instrumental analisada abaixo, "Libera-nos", as vozes funcionam como mais um naipe do conjunto instrumental, não parece ser apenas "canções sem letras", mas uma música instrumental que inclui vozes.

3.6.1. Análise: "Libera-nos" (1973)

Durante a sua temporada em Los Angeles (1969-1971), Edu Lobo compôs uma missa, nomeada "Missa Breve", a qual foi apresentada pela primeira vez em uma igreja em Los Angeles (MIRANDA, 1977, p.9). Posteriormente, ela foi gravada no disco já comentado "Edu Lobo" (1973), e a composição a ser analisada, "Libera-nos", é a última peça do disco e da missa.

Segundo Grout e Palisca (2007), o formato da missa realizado no final da idade média e estabelecido pelo missal (livro com os textos para missa) de 1570[66] abrange partes variáveis e

---

[65] Entrevista cedida a Everson R. Bastos, ver anexos.

[66] "Em 1570 foi publicado pelo papa Pio V um *missal* [...], refletindo as decisões do Concílio de Trento, e assim ficaram fixados os textos e os ritos (liturgia tridentina) até serem modificados pelo Concílio Vaticano II nos anos 60 do nosso século" (GROUT e PALISCA, 2007, p. 53).

invariáveis. A primeira é chamada de próprio da missa, referindo-se ao conjunto de partes da missa que mudam de acordo com a ocasião (datas específicas, festividades etc.), são elas: a colecta, a epístola, o evangelho, o prefácio, as orações do pós-comúnio e outras orações. E "os principais momentos musicais do *próprio* são o intróito, o gradual, o aleluia, o trato, o ofertório e o comúnio." (GROUT e PALISCA, p.54). Já as partes invariáveis da missa, ou seja, o ordinário da missa, são: o *Kyrie*, o *Glória*, o *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei*. Um formato especial de missa é a missa de *requiem* ou missa de finados, no qual se omitem o Glória e o Credo e utiliza-se no intróito a frase "Daí-lhes senhor, o eterno repouso" e após o tracto a frase "Dia de ira aqueles em que o universo..." (GROUT e PALISCA, p.55).

No decorrer da história da música, a missa foi composta de diferentes maneiras por diversos compositores, com objetivo artístico e/ou religioso. Em relação à missa de Edu Lobo, percebe-se que se trata de uma missa de réquiem, mas que também contempla partes características do ordinário da missa. Em sua "Missa Breve", Edu Lobo compôs o Kyrie e o Glória baseando-se no texto em latim do ordinário, partes que geralmente não fazem parte da missa de réquiem (GROUT e PALISCA, 2007, p.55). Relacionando as peças seguintes com as principais partes do ordinário da missa, observa-se que, no lugar do Credo, Edu Lobo utilizou um canto pranteado, "Incelensa", que é uma das rezas indispensáveis na tradição de velórios em várias regiões interioranas do Brasil, bem como no nordeste (PEIXOTO, 2009). Em outros termos, a "Incelensa", aparece como elemento de uma missa de *réquiem*. Onde seria o Sanctus, ele utilizou uma composição instrumental sem letra, apenas vocalizada, nomeada "Oremus"; e, no lugar de Agnus Dei, foi utilizada a instrumental e vocalizada "Libera-nos." O título desta última peça da missa de Edu Lobo remete ao responsório do *próprio da missa*, pois, segundo Grout e Palisca(2007):

> "As modernas missas de *réquiem* (por exemplo, as de Mozart, Berlioz, Verdi e Fauré) incluem alguns dos textos do próprio, como o intróito, o ofertório *Domine Jesu Christe,* e a comunhão *Luxa eterna* (<<Luz eterna>>) e, por vezes, o responsório ***Libera me, Domine*** (<<Livra-me Senhor>>)"(p.55, grifo meu).

Elaborou-se o seguinte quadro relacionando as partes do ordinário da missa e a "Missa Breve" de Edu Lobo:

Tabela 6 – Relação entre os textos: ordinário da missa e a "Missa Breve".

Missa tradicional	**Missa Breve – Edu Lobo**
Kyrie	**Kyrie**
Kyrie eléison (Senhor, tende piedade de nós) Christ eléison (Cristo, tende piedade de nós)	Kyrie eléison Christ eléison

Gloria[67]	**Glória**
Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesus Christe, cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.	Glória, glória in excelsis Deo Et in terra pax mominibus bonae voluntatis Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,(2X) Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe, Jesu Christe, Jesu Christe, Domine Deus, Deus Pater. Domine Fili, Jesu Christe, Jesu Christe,
Credo Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, Criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos: Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro; gerado, não criado, consubstancial ao Pai. Por Ele todas as coisas foram feitas. E por nós, homens, e para nossa salvação desceu dos céus. E encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e Se fez Homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos; padeceu e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos céus, onde está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir em sua glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, e procede do Pai e do Filho; e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado: Ele que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Professo um só baptismo, para a remissão dos pecados. E espero a ressurreição dos mortos, e a vida do mundo que há-de vir. Amem.	**Incelensa** Eu disse um A, por nosso amor Eu disse um B, brandosa e bela Eu disse um A, por nosso amor Eu disse um B, brandosa e bela Eu disse um C, corpo querido Depois um D, da dor da terra Eu disse um C, corpo querido Depois um D, (depois um D) da dor da terra Esperança aberta Festa ferida Guerra dos homens Hora roída Eu disse um Q, querença antiga Eu disse um Rê, rosa ferida Eu disse um Q, um Q, querença antiga, um Rê Eu disse um Rê, rosa ferida Num S eu sou Salve Rainha Depois num T, treva daninha Num S eu sou Salve Rainha Depois num T Depois num T, (depois num T) treva daninha Última espera Vida vazia Choro sangrado Zelando o mundo
Sanctus[68] Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do universo.	**Oremus** (Instrumental - vocalizada)

[67]Tradução: Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens por Ele amados. Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso: nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos, nós Vos damos graças, por vossa imensa glória. Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai: Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós; Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica; Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós. Só Vós sois o Santo; só Vós, o Senhor; só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo; com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amem
Amen (FERREIRA, 2005).

[68] Apesar do Benedictus geralmente aparecer separado em algumas missas, ele é parte integrante do Sanctus (KUHN, 2003, p.208).

O céu e a terra proclamam a vossa glória. Hossana nas alturas. Bendito o que vem em nome do Senhor. Hossana nas alturas.	
Agnus Dei Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.	**Libera-nos** (Instrumental-vocalizada)

Deve-se lembrar que essa é uma sugestão formal a partir das partes tradicionais da missa, o que não garante que tenha sido esse o pensamento do compositor, principalmente nas obras que não consideram o texto do ordinário da missa.

3.6.1.1. Análise musical

O modo octatônico

Um dos importantes elementos composicionais utilizados por Edu Lobo nesta composição é a escala baseada na relação intervalar de semitom-tom. Sendo assim, faço uma pequena explanação sobre a mesma antes de abordar a análise da obra propriamente dita. Esta escala ou modo apresenta diferentes nomenclaturas, como modo II de Messiaen, escala octatônica, diminuta, dominante diminuta e outros. Em outras palavras, é um modo que, de acordo com o seu universo de uso, recebe uma determinada nomenclatura e aplicação musical.

Esta escala pode ser organizada a partir da relação semitom-tom ou tom-semitom e, devido a essa simetria, só são possíveis três transposições desta escala, considerando que as outras possibilidades apenas alternam entre a organização semitom-tom ou tom-semitom, utilizando-se das mesmas notas.Por exemplo, considerando-se como referência a nota dó, partindo de uma relação semitom-tom (s-t), o resultado é a seguinte escala: dó-dó#-ré#-mi-fá#-sol-lá-sib.

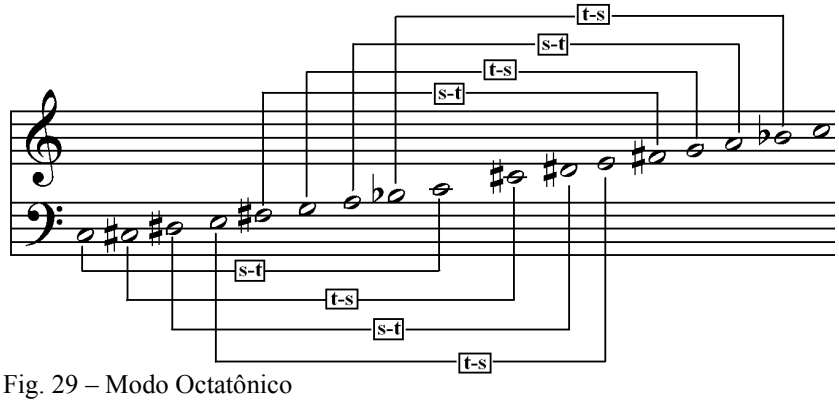


Fig. 29 – Modo Octatônico

Com as mesmas notas desta escala é possível construir outras sete, num total de quatro escalas baseadas na relação semitom-tom e quatro baseadas na relação tom-semitom, distanciando-se uma da outra por terças menores, como é possível observar na figura acima. Se uma mesma

escala engloba outras quatro com as mesmas notas e com a mesma relação intervalar, só são possíveis três transposições que, somadas, geram o total de doze escalas.

Oliver Messiaen (1908-1992) organizou um catálogo modal contendo sete modos distintos, chamados de Modos de Transposições Limitadas, assim nomeados devido às poucas possibilidades de transposições (MENEZES, 2002). A escala aqui em questão, baseada na alternância de intervalos de semitom-tom, é justamente o Modo II de Messiaen que, como foi apresentado anteriormente, possui apenas três possibilidades de transposição. Menezes (2002) ressalta que dos sete Modos de Transposição Limitadas apresentados por Messiaen, apenas o Modo I (escala de tons inteiros) e o Modo II "[...] tiveram um uso histórico mais acentuado (caracterizando a postura de Messiaen, nesse sentido, antes de mais nada como uma atitude "de constatação") [...][69]" (p.351).

No contexto oral e teórico do jazz, Carvalho (2003) explica a denominação dada a esta mesma escala:

> [...] no jargão dos músicos de jazz - e também na denominação dada por livros de teoria escritos por teóricos do jazz - esta escala pode também ser denominada de "half step/whole step diminished scale". Caso a sua estrutura interna se processe segundo o esquema tom/meio tom ela passa a se chamar diminished whole step/half step. (p.121, CARVALHO)

Na visão de LIMA (2000), as escalas octatônicas podem aparecer como estratégias octatônicas, devido à ampla possibilidade de organizações melódicas e harmônicas que ambiguamente permitem experiências seriais, tonais, modais etc. O que permite remeter-se a diversos contextos ao mesmo tempo:

> [...] tradição nordestina, tradição romântica e pós-romântica, nacionalismo, atonalidade "livre", vanguarda do serialismo estrito, vanguarda dos clusters, faixas sonoras e indeterminação etc. – mantendo uma atitude de coerência interna e propiciando inclusive "diálogos" entre os domínios evocados (nota 19, p.403).

A escala octatônica utilizada por Edu Lobo na composição "Libera-nos" é baseada na relação intervalar semitom-tom, partindo da nota mi. Lima (2000) percebe uma interessante relação entre a escala octatônica semitom-tom e as escalas tradicionalmente utilizadas na música brasileira nordestina:

Octatônica (semitom-tom): mi - fá- sol- sol#-lá#-si-dó#-ré-mi

Modo mixolídio #4: mi - fá#- sol#-lá#-si-dó#-ré-mi

Modo mixolídio: mi - fá#- sol#-lá - si-dó#-ré-mi

[69]Em 1941, Messiaen utiliza o Modo II na composição "O Quarteto para o Fim dos Tempos", mas compositores anteriores já haviam utilizado esse mesmo modo, como Alban Berg (1885-1935) no 1º ato de Wozzeck (1920, cf. Menezes, p.195), e por Béla Bartok (1881-1945) no Mikrokosmos (1926-1939), Volume IV, na peça nº 109, From The Island of Bali (cf. Menezes, p. 275).

Percebe-se que essas escalas apresentam uma grande semelhança, principalmente entre o modo octatônico (semitom) e o modo mixolídio #4, que possuem como notas diferentes apenas fá e sol, presente no modo octatônico e o fá# (presente no mixolídio #4). Assim, depreende-se que a escala octatônica possibilita um intercâmbio e hibridismo cultural entre o tradicional e o moderno, os conservadores e os vanguardistas, o local e o global, facilitando "[...] o diálogo a ser entabulado com contextos culturais brasileiros, especialmente os nordestinos" (LIMA, 2000, p.374).

É importante lembrar que as experiências de Edu Lobo em dois contextos distintos permitiram a hibridação e o diálogo citado por Lima (2000), primeiro com a música nordestina e o segundo por seus estudos em Los Angeles, tornando-se um fã de Stravinsky, compositor que também fazia uso da escala octatônica. Como Edu Lobo utiliza este modo em um contexto modal, o chamaremos de modo octatônico (semitom-tom)

Introdução

Tabela 7 – Quadro formal – "Libera-nos"

	Seções								
	Intro 17c. 8+4+4	**A** 16c A 4+4	. A 4+4	**B** 10c . 6+4	**C** 12c. 2+4 2+4	**B1** 10c. 6+4	**C1** 12c. 2+4 2+4	**B2** 10c 6+4	**Coda** 4c....
Instr.									
Fl.(g)	X	X	X			X			
Cl.	X	X	X			X			
Sx- b.	X		X		X		X	X	X
Metais	X		X		X(Tb.)		X	X	X
Vozes.			X (fem)	X	X (masc.)	X (fem.)	X	X	X
Cordas	X				X	X	X	X	X
Pno.		X	X	X					
Bx.		X	X	X	X	X	X	X	X
Bat.		X	X	X	X	X	X	X	

As ideias composicionais da introdução estão estruturadas em 16 compassos e divididas da seguinte forma: 8c.+ 4c.+4c. Nos 9 compassos iniciais, ouvem-se as cordas, na verdade, 8 compassos considerando-se que no compasso 9 já entram os metais e saxofones realizando estruturas que abrangem 4 compassos. No fim da seção, ouvem-se 4 compassos de flauta e clarineta.

Esta composição é iniciada com as cordas executando notas longas em trêmulos, sendo que

cada grupo de cordas toca uma nota em cada compasso e a sustenta até a entrada de todas as vozes que forma o acorde E7(#9, #11, b13) (Fig.30) que, após estabelecido, é sustentado por quatro compassos.

Fig.30 – Intro – cordas

As entradas das notas que formam o acorde E7(#9, #11, b13) realizam movimentos ascendentes e descendentes: mi2, lá#3, sol#2, sol3, ré3 e dó#4. As notas mais graves formam a tétrade do acorde em questão, enquanto as mais agudas são notas de tensão, como mostra a figura abaixo:

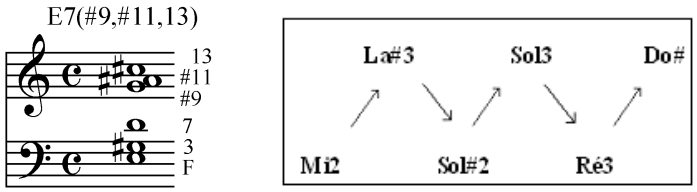


Fig. 31- Estrutura X7(#9, #11, 13) a partir de mov. asc. e desc.

As cordas sustentam o acorde E7(b9, #11, 13) até o compasso 9, no qual os metais com surdina entram utilizando colcheias seguidas de notas longas (Fig.30, c.9-12) que são: mi2-lá#2-dó#3, destacando as tensões de #11(lá#) e 13(dó#). Na sequência (c.11-12), utilizando a mesma configuração rítmica dos metais, ouvem-se os saxofones tocando mi2-lá#2, ou seja, fundamental e #11.

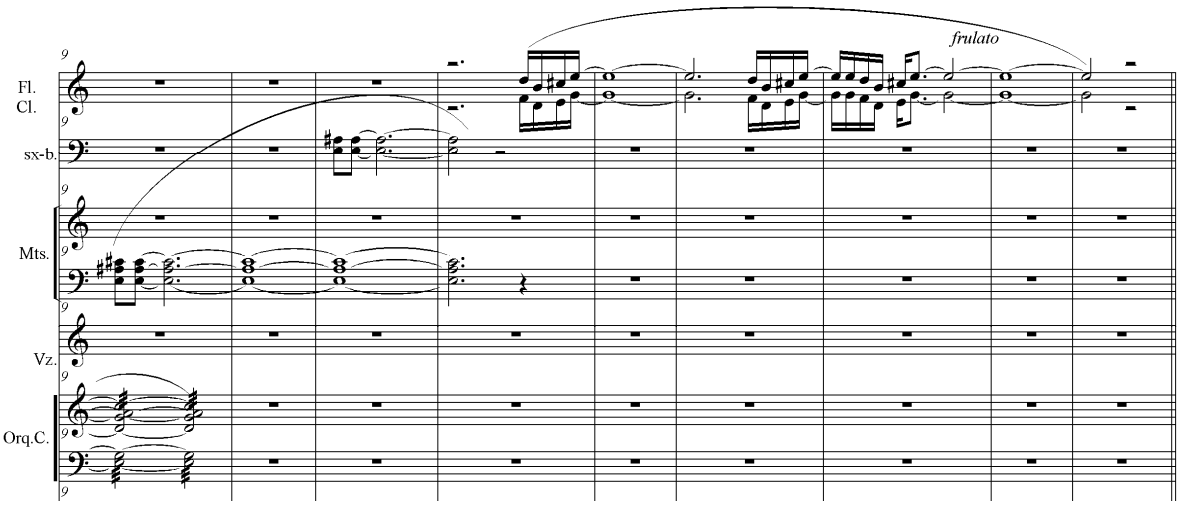


Fig.32 . Intro – sopros

Já nos últimos compassos da introdução (c.12-17), não se ouvem os instrumentos anteriores,

destacando-se a entrada da flauta em sol[70] e da clarineta. Esses instrumentos realizam melodias em movimentos paralelos de sexta maior (Fig.32 c.12-17), com configuração rítmica baseada em semicolcheias. Então, percebe-se um maior contraste com os elementos musicais anteriores, tanto timbristicamente quanto melodicamente. Timbristicamente pelo uso da flauta em sol e da clarineta em uma região grave, aspecto que é enfatizado devido à pausa realizada pelos outros instrumentos. Melodicamente por aparecer com melodias paralelas e não em blocos harmônicos. Além disso, o desenho melódico apresentado pela flauta e pelo clarinete prenuncia a melodia da próxima seção, pois parece ser uma redução da segunda frase da seção A (que na verdade é uma sequência da 1ª frase desta mesma seção). Observando-se as partes ascendentes dos motivos da flauta, verifica-se que apresentam as mesmas notas da segunda frase da seção A (Fig.33, c.22-25).

Fig. 33 – Relação entre motivo da flauta, a Intro. e a Frase 2 da Seção A

Outro aspecto interessante, é que a melodia final da introdução confirma a utilização do modo octatônico (semitom-tom), mi-fá-sol-sol#-lá#-si-dó#-ré, que já havia sido apresentado harmonicamente pela estrutura E7(#9, #11,13).

Seção A

Nesta seção percebe-se a entrada da base rítmico-harmônica, constituída pelo piano, baixo e bateria, que realizam um padrão rítmico de baião.(Ver Fig.34)

Enquanto isso, a flauta em sol e o clarinete realizam em uma região grave melodias paralelas a duas vozes, baseadas em semibreves e semínimas e estruturadas em frases de 4 compassos. A relação intervalar entre a linha da flauta em sol e da clarineta resulta em intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta. Quando se relacionam esses intervalos presentes na primeira frase com o acorde do momento, E7(#9), percebe-se a seguinte relação: sol#-ré(3M e 7), lá#-mi(#11 e F.) e dó#-sol(13 e #9). Em outras palavras, é reapresentado de maneira mais melódica, o mesmo

[70] No encarte do LP "Edu Lobo" 1973 não consta toda a instrumentação utilizada, no entanto o timbre e a extensão que a flauta explora, me leva a crer que trata-se de uma flauta em sol. Segundo Almada (2006), esse instrumento apresenta "um timbre mais *escuro* e *cálido* que o da flauta comum (mesmo nos registros que compartilham). É um instrumento um tanto raro, encontrado em poucos exemplos da literatura musical. O mais famoso, sem dúvida, é *A Sagração da primavera,* de Stravinsky" (p.119).

material harmônico dos onze primeiros compassos da introdução, gerando a estrutura E7(#9, #11,13), faltando apenas as notas fá (b9) e si(5) para contemplar todas as notas do modo octatônico (semitom-tom) a partir da nota mi.

Fig. 34 – Seção A

Na segunda frase da seção A, observa-se o mesmo material da frase anterior transposto uma terça menor abaixo[71], assim temos sobre a harmonia de C#7(#9) as seguintes notas realizadas pela flauta e pela clarineta: fá-si (3M e 7), sol-dó# (#11 e F.) e lá#-mi (13 e #9). Tais notas agregadas ao acorde do momento geram a seguinte estrutura C#7(#9,11#,13). Assim, as notas que faltavam para completar o modo octatônico aparecem nesta frase, fá e si. Essa mesma idéia de disposição de material octatônico, ou seja, a apresentação inicial do modo sem as notas fá e si e a sua posterior apresentação, também ocorre na introdução: nos 12 primeiros compassos são omitidos o fá e o si, o quais são apresentados entre os compassos 12 e 16 (ver fig.32 e 33 da intro).

O trecho seguinte da seção A corresponde a uma repetição das duas frases já apresentadas (que também pode ser considerado como A1), com um acréscimo instrumental, porém. As vozes femininas dobram a melodia realizada pela flauta, utilizando o vocábulo "ah" e os metais e saxofones realizam um *background* harmônico com notas longas, utilizando a fundamental e a terça dos acordes (fig.35).

[71] É importante lembrar que no modo octatônico (semitom-tom) a relação de terça menor proporciona o uso das mesmas notas, então a partir da nota mi será mi-fa-sol-sol#-lá#-si-dó#-ré, e a partir da nota dó# observa-se dó#-ré-mi-fá-sol-sol#-lá#-si.

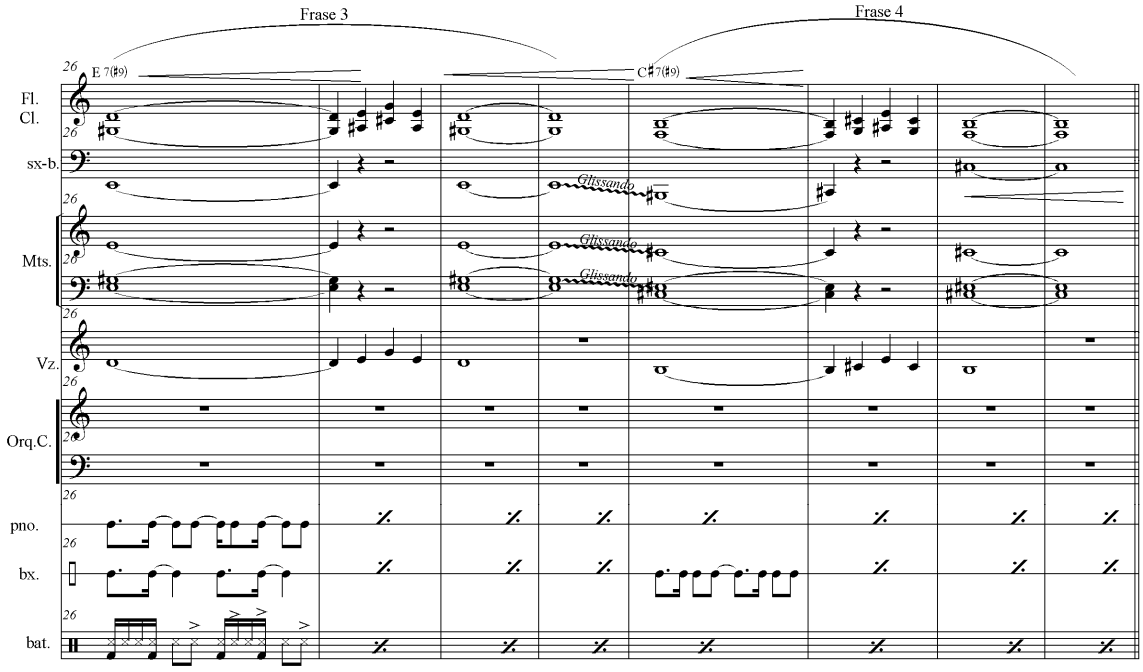


Fig.35 – Seção A1

Devido à estrutura X7 do acorde inicial, a utilização octatônica na seção A poderia, num primeiro momento, remeter a uma utilização tonal, aquela frequente no jazz, nomeada escala dom-dim (dominante-diminuta). No entanto, o desenrolar da composição demonstra que o acorde inicial não se resolve no acorde seguinte, o qual também é um acorde de estrutura X7 e que tem uma relação intervalar de terça menor com o acorde anterior e não de quinta justa ou segundas menores, como é frequente na música tonal. Como o material melódico/harmônico gira em torno da escala octatônica evitando-se uma tendência à resolução dos trítonos, evidencia-se uma utilização octatônica modal.

É perceptível que Edu Lobo utilizou o modo octatônico como estratégia de mediação (LIMA, 2000) entre o mundo tradicional de uma cultura modal "natural" (mixolídio/lídio), no caso, a nordestina, e o mundo moderno de uma cultura modal "artificial" (escala octatônica), advinda dos compositores eruditos. Isso significa que ele "atualiza" o baião através da utilização do mi octatônico (mi-fá#-sol-sol#-lá#-si-dó#-ré), numa hibridação que permite semelhanças com o mi mixolídio #4(mi-fá#-sol#-lá-si´dó#-ré) e ao mesmo tempo alteridades que possibilitam uma exploração mais ampla de combinações sonoras.

Seção B

Na instrumentação desta seção percebem-se vozes femininas, cordas, piano, baixo e bateria, ou seja, não se ouvem mais os metais e as madeiras. A melodia é realizada pelas vozes, sendo estruturada basicamente em seqüências[72] de dois compassos. Assim, observou-se um modelo padrão e duas sequências que formam uma frase com seis compassos e ao final da seção outra frase com

[72] Segundo Schoenberg (2004), "a sequência é uma repetição exata de um segmento transposto a outro grau." (p.148).

quatro compassos (Fig.36, c.33-44), somando-se nesta seção um total de dez compassos.

Observando-se a relação entre as notas da melodia e a harmonia, percebe-se uma intensa utilização das notas de tensão. No primeiro compasso desta seção (Fig.36, c.34), Edu Lobo utilizou uma semibreve sobre a #11 (fá#) do acorde de C7(#11), no compasso seguinte, uma mínima sobre a b13 (sol) do acorde de B7(b9, b13), seguida por duas semínimas, a fundamental si e novamente a b13(sol). Esse modelo é o padrão para as próximas duas sequências, como já foi comentado, sendo que elas se distanciam uma da outra por um tom e em movimento descendente. Já a última frase (Fig.36, c. 40-43) desta seção não utiliza notas de tensão além da sétima menor (sib), apenas a quinta (sol), a nota lá como passagem e a sétima.

Fig.36 – Seção B

Na primeira frase, a base rítmico-harmônica (piano, baixo e bateria) realiza um acompanhamento menos rítmico pela utilização de notas mais longas, semínimas no piano e no baixo, semínimas ligadas às colcheias. A bateria mantém o mesmo padrão de baião, coincidindo as acentuações das colcheias com a "levada" rítmica do baixo. Diferentemente da seção anterior, a harmonia desta seção apresenta possibilidades analíticas tonais, devido à sequência de dominantes estendidas[73] ou secundárias. Nesse sentido, apresentam-se três possibilidades de análise harmônica desta seção:

[73] ""Dominante Estendida" sempre prepara o acorde seguinte, respeitando as características que este acorde seguinte possui como grau diatônico, muito embora, quando de fato alcançado, esta acorde seguinte, apareça alterado como um outro (V7) Estendido ou Secundário"(FREITAS,1997, p.85)

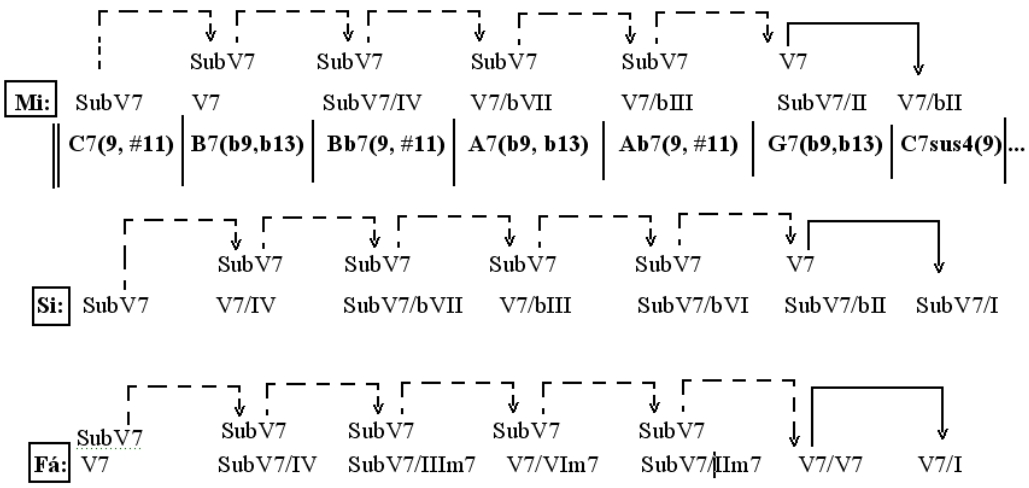


Fig. 37 – Análise harmônica da Seção B

A primeira possibilidade seria pensar esta seção em mi maior, assim o C7(#11) seria o subV7 do V7 (B7), o qual é o V da tonalidade em análise (mi) e ao mesmo tempo subV7 do acorde seguinte, Bb7(#11), que pode ser entendido como subV7 do IV(A) e simultaneamente subV7 do acorde seguinte, A7(b9, b3), que é o V7 do bVII (D) e sub V7 do acorde seguinte Ab7(#11), analisado como subV7 do bIII(G) e ao mesmo tempo V7 do próximo acorde, G7(b9, b13), que é subV7 do II e V7 do C7sus4, que é o V7 do bII.

A segunda possibilidade seria uma análise harmônica baseando-se na região da dominante de mi, ou seja, si maior, já que esta é uma seção contrastante. Nesse caso, o C7(#11) é entendido como subV7 do I, mas, na verdade, prepara o acorde subsequente que é B7, uma dominante do IV(E) e ao mesmo tempo subV7 do acorde seguinte Bb7(#11), que é o subV7 do bVII(A), mas resolve no A7(b9, b13) que aparece como V7 do bIII(D) e simultâneamente subV7 do acorde seguinte, Ab7(#11). Este último acorde pode ser analisado tanto como o quinto do II(C#m) quanto como subV7 do bVI(G). O acorde subsequente é G, mas é G 7(b9,b13) que funciona como outra dominante, nesse caso preparando bVI(C), e novamente a resolução ocorre em outra dominante, C7sus4, que seria o subV7 do I(B). Pode-se perceber que a progressão harmônica desta seção é baseada em dominantes estendidas em subV7, as quais também podem ser analisadas como dominantes secundários de alguns graus.

Pensar esta seção na região de bII(Fá Maior) seria uma outra possibilidade, justificada por se tratar de uma seção contrastante, sendo que no contexto da música popular tal aspecto pode ser vislumbrado em canções como Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) (parte B) e Body and Soul (Johnny Green, Robert Sour e Frank Eyton). Nessa perspectiva, o C7(#11) aparece como subV7 do B7(b9, b13), o qual pode ser analisado como subV7 do IV, mas que funcionou como subV7 do Bb7(9,#11). Este, por sua vez, aparece como subV7 do IIIm(Am), mas, ao mesmo tempo, é o subV7 do acorde seguinte, A7(b9, b13), sendo este V7 do VIm(Dm), mas, observando a

resolução, ele funciona como subV do Ab7(#11). Este acorde aparece como subV7 do IIm(Gm), no entanto, a resolução é no G7(b9, b13), o qual é V7 do próximo acorde C7sus4, que é o V do I(F).

Cabe aqui uma atenção especial ao último acorde desta seção, C7sus4, pois ele parece funcionar como acorde anacrúzico[74], no sentido de ajudar na "desmodulação" da seção, podendo ser entendido como subV7 do V7(B7) do modo inicial desta composição, mi. E, mesmo sem aparecer o V7(B7) antes do acorde seguinte E7(#9), ele parece ser um acorde anacruse, algo que é reforçado por ser o único acorde sustentado por quatro compassos nesta seção e também pelo aspecto melódico deste trecho, pois a nota sol3 que inicia e termina a frase que utiliza este acorde é a nota pivô para o início da próxima seção.

Na verdade, todas as possibilidades analíticas anteriores são apenas suposições, visto que ao final da progressão desta seção não se observa um acorde que possa confirmar uma dada tonalidade. No entanto, são válidas por levar em conta possibilidades harmônicas culturalmente praticadas, ou seja, é um dado da cultura, mas utilizado por Edu Lobo de forma camuflada ou talvez de maneira menos convencional.

Seção C

A seção C apresenta o mesmo material octatônico já apresentado na seção A, sobretudo os acordes E7(#9) e C#7(#9). No entanto, ao invés do agrupamento de frases em quatro compassos como ocorre na seção A, as frases da seção C apresentam um acréscimo de dois compassos, contemplando quatro frases de três compassos. A melodia dessas frases é realizada em uníssono pelas vozes masculinas e pelo trombone. São ritmicamente baseadas em semínimas e mínimas, dispostas de maneira a tornar esta seção melodicamente mais movimentada que a anterior. O padrão intervalar entre as notas das quatro frases baseia-se em quartas sobre o modo octatônico, enfatizando principalmente a #9 e a 13 dos acordes E7(#9) e C7(#9).

Observando-se a primeira frase desta seção, que se desenvolve sobre o acorde de E7(#9), observa-se um movimento melódico descendente utilizando-se as seguintes notas do modo octatônico de mi: sol3(#9), ré3(7m) e sol#2(3M), gerando intervalos de 4ª justa e 5ª diminuta (= 4ªaumentada). Na segunda frase, muda-se apenas a última nota, utilizando-se então sol3(9), ré3(7) e dó#4(13). Nesse caso, a relação intervalar é de 4ª justa e 7ª maior; no entanto, o resultado dessas notas em bloco é outro conjunto de quartas sobre o modo octatônico de mi: ré3(7)-sol3(#9)-dó#4(13).

A terceira e a quarta frase da seção C são uma transposição de terça menor abaixo da primeira e da segunda frase desta seção, ou seja, a mesma relação presente na seção A.

---

[74] O acorde final de uma seção contrastante que conduz à próxima seção é chamado por Schoenberg(1996) de acorde anacrúzico. Apesar de essa nomenclatura estar vinculada a um contratempo em relação a um tempo forte, Schoenberg(1996) refere-se ao acorde anacrúzico "i*ndependentemente de suas posições rítmicas"*(p.156).

Fig.38 – Seção C

Enquanto as vozes masculinas e o trombone realizam as frases comentadas, o sax barítono, as cordas, o baixo e a bateria realizam um ostinato rítmico durante toda esta seção, ouvindo-se com maior destaque as cordas, enquanto o piano não é mais ouvido, fato que se prolonga até o fim da composição. Esse ostinato é baseado na repetição de colcheias sobre o acorde de E7(#9) (frases 1 e 2) e o acorde de C#7(#9) (frases 3 e 4), sendo que nos dois compassos finais das frases 2 e 4(fig.38, c.48 e 49) observa-se um acento nas segundas colcheias dos tempos 2 e 4, com exceção do último tempo de cada frase. Tais acentos são enfatizados pela utilização de bordaduras cromáticas inferiores, como o Eb7(#) durante o uso do acorde E7(#9) e o D7(#9) durante a exploração do acorde C#7(#9).

Inicialmente, o ostinato em colcheias provoca uma manutenção rítmica mais regular, pois anteriormente ouvia-se um baião que, em relação a uma sequência de colcheias, é irregular. No entanto, a entrada dos acentos no contratempo volta a lembrar o baião. Na terceira e na quarta frase, o ostinato e os acentos mantêm-se os mesmos, apesar da transposição do conjunto instrumental para uma terça menor abaixo.

O ostinato utilizado por Edu Lobo remete a uma conhecida composição de Stravinsky, a "Sagração da Primavera", mais especificamente a "Dança das adolescentes".

Fig.39 – Ostinato de Stravinsky (Danças das adolescentes) e ostinato de Edu Lobo (Libera-nos)

Na composição de Stravinsky, as cordas também realizam um padrão rítmico baseado em

colcheias e acentuações nos contratempos, por isso a relação com o ostinato realizado por Edu Lobo. As acentuações em contratempos no primeiro e segundo tempo do compasso 3 e no primeiro tempo do compasso 4 (Fig.39) da "Dança das adolescentes" aproximam-se daqueles utilizados por Edu Lobo, mas que ocorrem apenas no segundo e no quarto tempo do compasso 49 e no segundo tempo do compasso 50. Ainda assim, o uso desse ostinato por Edu Lobo parece ser uma citação da "Sagração da Primavera" (ver a fig. 39).

Deve-se lembrar que Edu Lobo não faz mistério de sua admiração pela obra de Stravinsky e, em entrevista na década de 1970, declarou que durante uma época chegou a ouvir "[...] Stravinsky oito horas por dia, numa fixação absoluta [...]" (LOBO,1976a, p.2). Em 1973, Edu Lobo também afirmou que nunca seria um Stravinsky, mas que está satisfeito em poder entender a "Sagração da Primavera" (LOBO in MILLARCH, 1973). Agora, especificamente sobre a missa de Edu Lobo (que contém a peça em análise, "Libera-nos"), Dori Caymmi (2004), que participou da gravação, relata que esta composição apresenta forte influência de Stravinsky (CAYMMI in ALBUQUERQUE, 2004, p.270).

Tudo isto leva a crer que o ostinado utilizado por Edu Lobo é influência do discurso Stravinskyano, bem como o uso do modo octatônico. Afinal, um discurso musical pessoal se faz a partir dos discursos anteriores (BAKHTIN, 2003), o qual é ressignificado por Edu Lobo na hibridação com o baião.

Seção B1

Fig.40 – Seção B1

Como pode ser observada na figura anterior, a estrutura formal e harmônica da seção B1 é a mesma da seção B, variando apenas a melodia e a instrumentação. Na seção rítmica também se observam recorrências, o mesmo acompanhamento em baião já utilizado na seção B volta a ser realizado pelo baixo e pela bateria. A melodia fica a cargo das vozes femininas, flauta e clarinete, enquanto as cordas realizam *backgrounds* harmônicos a partir da estrutura dos acordes, substituindo o acompanhamento do piano.

A melodia em sequências da primeira frase (Fig.40, c.56-61) é baseada em colcheias, mostrando uma continuidade da idéia rítmica propiciada pelo ostinato da seção anterior, mas sem acentuação. Em outros termos, o ostinato stravinskyano que na seção anterior apareceu praticamente como uma citação, nesta seção é camuflado pela hibridação com o acompanhamento de baião e pela amenização da ênfase instrumental anteriormente dada ao ostinato em colcheias. Já na segunda frase percebe-se uma diminuição da movimentação rítmica (semínimas, semibreve e mínimas), quase idêntica a da seção B (Fig.40, c.62-65), preparando a entrada da melodia da próxima seção, que é baseada em semínimas, mínimas e semibreves.

Relacionando as notas da melodia da seção B com a seção B', percebe-se um processo de variação baseado em uma maior movimentação rítmica e na repetição de notas, destacando o uso de tensões, como a #11(c. 56), a b13 (c.57), #11(c.60) e b13(c.61).

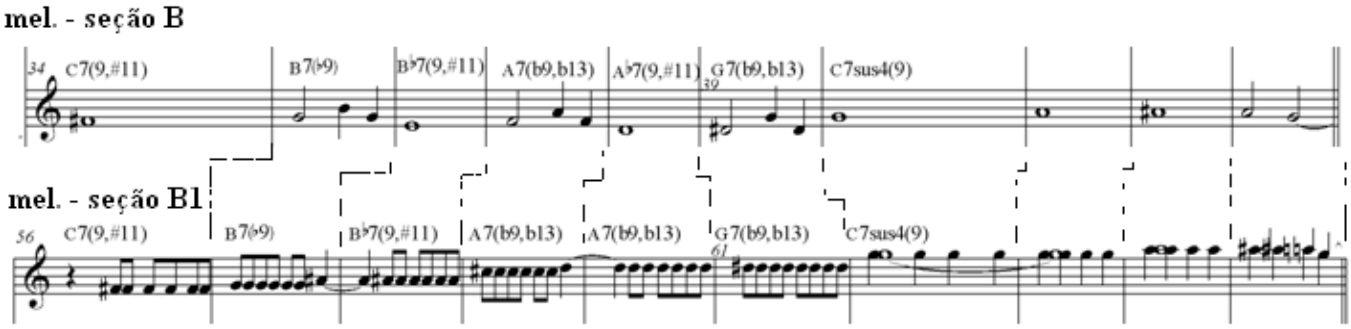


Fig.41 – Relação entre a mel. da Seção B e a mel. da Seção B1

Seção C1

Alguns aspectos diferenciam esta seção da seção C, um deles é a ausência do ostinado em colcheias, mantendo-se o acompanhamento rítmico de baião realizado pelo baixo e pela bateria, enquanto as cordas realizam notas longas sobre os acordes E7(#9) e C#7(#9). A melodia principal passa a ser realizada em uníssono por vozes femininas e sax barítono, enquanto que na seção C a melodia principal foi apresentada por vozes masculinas e trombone. Além disso, a passagem da segunda para a terceira frase é marcada pelos metais com surdina a duas vozes (sol#3-ré4) nos compassos 71 e 72. Comparando esta seção C1 com a seção C, percebe-se que os aspectos apresentados proporcionam uma sonoridade "leve."

Fig.42 – Seção C1

Seção B2

O principal aspecto que difere a seção B1 da seção B2 é a orquestração com substituições e inversões de papéis. Assim, na comparação percebem-se os metais no lugar das cordas e estas no lugar da flauta e da clarineta.

As notas ritmicamente longas que eram realizadas pelas cordas agora estão a cargo dos metais, porém se diferem no número de vozes e notas. Já a melodia é realizada em uníssono pelas vozes femininas e pelas cordas ao invés de vozes femininas, flauta e clarinete. Outro recurso interessante e difícil de ser percebido auditivamente é que nos compassos 84 e 85(Fig.43) a nota sol3 é repetida em semínimas pelas cordas, enquanto as vozes mantêm o mesmo sol3 em figura longa durante esses dois compassos. Esse procedimento causa a impressão de que as vozes também estão repetindo a nota sol3. Além disso, as cordas realizando a melodia oitava abaixo proporcionam uma impressão de vozes masculinas. Nos dois compassos seguintes (86 e 87), que são os últimos desta seção, as cordas continuam realizando sol3 em semínimas, enquanto as vozes realizam lá3 (semibreve), lá#3(mínima) e novamente lá3(semínima)(Fig.43), destacando, assim, o intervalo de segunda maior entre sol e lá. Essas mudanças não remetem a um grande contraste ao serem ouvidas, no entanto, o nível das alterações instigam a percepção, “opa tem algo diferente aí”, ou seja, tem uma novidade nessa repetição.

Fig.43 – Seção B2

Coda

Aqui se retorna a ideia da introdução - entradas justapostas de vozes para formar um acorde. Nesta seção forma-se o acorde E7(#9, 13), faltando apenas a #11 que aparece na introdução. As entradas dessas vozes ocorrem nos quatro compassos iniciais da coda (Fig.44, c.88-92), apresentadas em movimento descendente-ascendente, isto é, o inverso da introdução que era em movimento descendente-ascendente. Cada nota dessas entradas são realizadas por vozes em uníssono com algum instrumento de sopro, o qual não foi reconhecido auditivamente. Após os quatro compassos iniciais da coda, percebe-se o uso de recursos "modernos" de orquestração, os quais não foram possíveis de serem transcritos e correspondem ao tempo de 3:09min. à 3:39min. da gravação desta peça. Durante esse tempo ouvem-se as cordas e os sopros, as cordas realizam técnicas estendidas[75], pois parecem realizar pizzicatos e percutir alguma parte do instrumento ou ainda utilizam o arco para friccionar o cavalete, gerando uma sonoridade estridente. Além disso, percebe-se a utilização de glissandos tanto pelas cordas quanto pelos sopros, utilizados para alcançarem o acorde final, E7(#9, 13). Essas técnicas estendidas utilizadas por Edu Lobo, lembram a obra "Trenodia Para as Vítimas de Hiroshima" (1960) de Krzysztof Penderecki (1933-).

[75]"A técnica estendida ou expandida (extended technique), diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicionais" (FERRAZ, p.3, 2007).

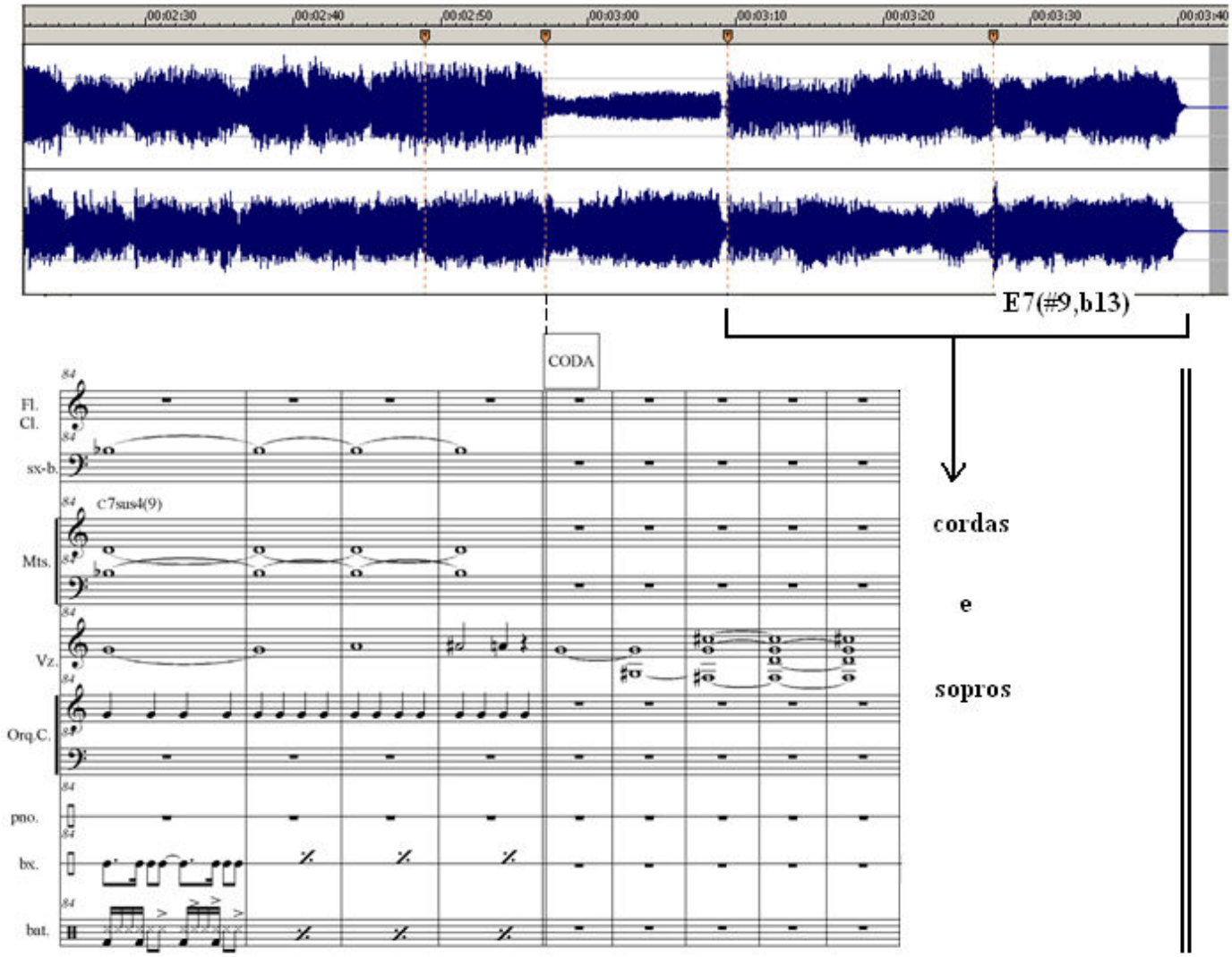


Fig.44 – Coda

Nesta composição, o discurso musical de Edu Lobo foi elaborado a partir de discursos antecedentes, como o da música nordestina e o da música erudita. Como já foi apresentado, esses discursos antecedentes fazem parte da identidade híbrida de Edu Lobo, da qual ele extraiu específicos procedimentos para compor "Libera-nos". Entre eles destacou-se o modo octatônico (semitom-tom), o baião, o ostinato stravinskyano ("Sagração da Primavera"- "Dança das adolescentes") e a orquestração.

Como já foi dito, as características estruturais do modo octatônico (semitom-tom) permitem relações que o aproximam das escalas nordestinas, possibilitando a mediação entre culturas sonoras "naturais", como os modos nordestinos e as culturas sonoras "artificiais", como os modos octatônicos utilizados por compositores como Stravinsky. Essa mediação é reforçada quando se utiliza o acompanhamento de baião. Contudo, em "Libera-nos", não se ouve um baião tradicional, mas algo retorcido, ressignificado, pois as combinações sonoras obtidas com o uso do modo octatônico é mais tensa, como na seção A, na qual a melodia é baseada em intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta.

Observando a forma desta composição, percebe-se que a estruturação das seções baseia-se na intercalação entre o modal octatônico, semitom-tom partindo de mi e o tonal com dominantes estendidas/secundárias, que foram analisadas em três regiões possíveis: mi maior, si maior e fá maior. Na introdução e na seção A, é utilizado o modo octatônico, enquanto que na seção B observa-se a sequência de dominantes estendidas, depois retorna-se ao modo octatônico na seção C. As partes seguintes mantêm este esquema: a seção B1 com dominantes estendidas, depois o modo octatônico na seção C1, que é seguido pelas dominantes estendidas na parte B2 e novamente o modo octatônico na coda.

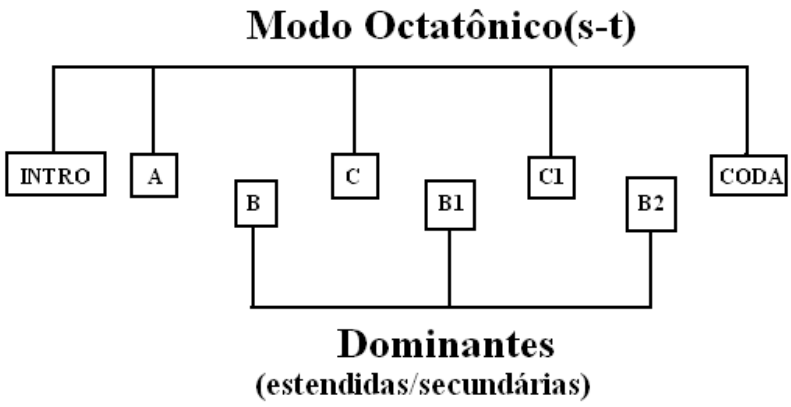


Fig.45 – Estrutura formal a partir de elementos octatônicos e dominantes

Na introdução e na coda, Edu Lobo não utilizou o acompanhamento da base rítmico-harmônica (piano, baixo e bateria), são momentos mais "sinfônicos", com regência, pois não se percebe a precisão constante de pulsos, como é comum na música popular (frequentemente gravada com a utilização do metrônomo). Já nas seções intermediárias, percebe-se o pulso constante no acompanhamento de baião. No entanto, entra em cena o ostinado stravinskyano na seção C, que imprimiu uma certa dureza pela marcação em colcheias, pois antes se ouvia a malemolência do baião. Mas o ostinato é reconfigurado, pois Edu Lobo aproveitou as acentuações das colcheias em contratempo para manter-se o vinculo com o baião. Nas seções seguintes não se ouve mais esse ostinato, apesar das reminiscências presentes nas melodias das seções B1 e B2, que são camufladas pelo acompanhamento de baião.

A sonoridade desta obra remete aos compositores eruditos e não às tradicionais *bigbands* de *jazz*. Vários elementos ajudam nesse sentido, como a sonoridade mais aveludada e "contida" imprimida pelos instrumentistas de sopro, as vozes vocalizando sem o uso de vibratos (mas também não é um canto lírico) e o destaque dado as cordas, principalmente nos trêmolos da introdução, no ostinato stravinskyano da seção C e nos recursos estendidos da coda. Ainda a respeito da orquestração, é interessante notar que as combinações instrumentais proporcionaram falsas impressões, como as cordas dobrando com as vozes, parecendo ser outra voz cantando, a utilização

da flauta em sol e da clarineta na região grave, causando um certo estranhamento ou dificuldade para reconhecê-los (na verdade ainda deixou dúvidas, visto que a peça foi transcrita). Além disso, percebem-se as alternâncias timbrísticas com trocas de função, como trombone e vozes masculinas cantando as melodias da seção C, que depois é realizada pelo sax barítono e por vozes femininas na seção C1. O mesmo ocorre na parte do acompanhamento harmônico, que é intercalado entre piano, cordas e sopros.

Esta obra mostra claramente as hibridações de Edu Lobo com a música erudita, principalmente de Stravisnky e a música popular, sobretudo a nordestina, agregando elementos que configuram a sua "assinatura" composicional, entre eles o modalismo.

Neste capítulo foi possível perceber as mudanças composicionais de Edu Lobo após seus estudos em Los Angeles (1969-1971). Trata-se de mais uma identidade absorvida, a música erudita, mas que ainda buscava acomodação. Quando Edu Lobo voltou ao Brasil (1971), ele estava decidido a colocar em prática a sua meta supostamente alcançada em Los Angeles, "quero viajar cantor e volta compositor". Passou vários anos sem fazer shows, atuando principalmente como compositor de trilhas sonoras, arranjador e orquestrador. Entretanto, não deixou de lançar seus discos, momentos que evidenciaram o desencadeamento de uma revisão no processo criativo, envolvendo o aspecto intuitivo (relacionado a composições elaboradas a partir do canto e do violão) e o aspecto "técnico/artificial" (referente ao uso do piano para auxiliá-lo na composição de melodias e harmonias).

Em um primeiro momento, Edu Lobo foca o seu processo criativo no auxílio do piano, como no disco de 1973, resultando em obras menos populares. Percebendo esse fato, decidiu "simplificar" sua "linguagem" e voltou-se para o processo inicial da sua carreira, o da intuição melódica com auxílio do violão, processo que é realizado no decorrer de toda a década de 1970.

Dessa fase pós Los Angeles, analisaram-se as composições "Vento Bravo" e "Libera-nos", ambas do marcante disco de 1973. De uma forma geral, foi possível perceber o comentário de Edu Lobo sobre as características desse LP, ao dizer que o lado A (que tem "Vento Bravo") poderia ser muito tocado, mas que o lado B era o mais interessante, o da "Missa Breve" (que contempla "Libera-nos") (LOBO in MILLARCH, 1973). Assim, as peças analisadas abrangem por um lado o caráter mais popular de Edu Lobo, "Vento Bravo", e, por outro, o menos popular, "Libera-nos".

Em ambas as composições, foi possível perceber os diálogos de Edu Lobo com as suas diversas identidades, bossa-nova, música nordestina, música erudita e o teatro, cuja seleção e hibridação de elementos destas identidades evidenciaram aspectos da sua "assinatura". Na canção "Vento Bravo", observou-se a expressão afro nas tumbadoras em compasso 6/8, o modalismo (modo dórico) na seção A e tendências tonais na seção B, o acompanhamento sincopado do piano substituindo o violão, os arranjos de sopros explorando intervalos de quartas, a tematização e a

passionalização na relação semântica música e letra, além da ação dramática na construção dos enunciados narrados pela letra e acompanhados pela música.

Comparando “Vento Bravo”, lado A e “Libera-nos”, lado B, fica evidente que a segunda é mais densa de signos, por todos os aspectos anteriormente mencionados sobre esta obra, entre eles a hibridação do modo octatônico (semitom-tom) com o baião, com o ostinato stravinskyano (“Sagração da Primavera”- “Dança das adolescentes”) e os diversos recursos de variação orquestral. No entanto, observa-se um importante elemento de semelhança no que se refere à elaboração das seções, pois ambas intercalam seções modais e seções com tendências tonais, sendo que na canção “Vento Bravo”, Edu Lobo utiliza o modo do dórico e em “Libera-nos”, o modo octatônico (semitom-tom).

4 – “Parceria com patrão” (1980)

4.1. A Produção de Edu Lobo nos anos de 1980

A década de 1980 foi um período da carreira de Edu Lobo marcado pela composição de trilhas sonoras para projetos de dança e teatro. Como esses trabalhos eram encomendados, Edu Lobo os chama de “parceria com patrão” (LOBO, 1999). Além de lançar grande parte dessas trilhas em LP, Edu Lobo também gravou dois discos desvinculados de projetos, os quais serão apresentados aqui como discos pessoais. Inicialmente serão abordados esses dois discos e subsequentemente as composições encomendadas, que têm uma história mais longa e mais próxima do foco do trabalho.

4.1.2. Os discos “pessoais”

Em 1980, Edu Lobo gravou o disco “Tempo Presente”, arranjado e orquestrado por ele e Dori Caymmi. Segundo Pinto, (1980) é um disco que

> [...] funciona como Segundo volume de Camaleão e é feito a partir de uma busca tão grande de equilíbrio que tudo é dividido: são cinco arranjos de Edu e cinco de Dori Caymmi, são quatro letras de Cacaso, duas de Joyce, duas músicas instrumentais só de Edu e duas músicas de seus amigos. [...] Nessa sua fase de orquestrações simples e diretas, inaugurada com Camaleão, os metais e as palhetas de "Angú de Carôço" são o que de melhor se pode esperar, em material de frevo-canção” (PINTO, 1980).

No entanto, ouvindo-se este disco e o comparando com o LP anterior “Camaleão” (1978), percebe-se que o trabalho de arranjo e orquestração é mais detalhado e o grupo instrumental utilizado também é ampliado. Aproximadamente desde 1973, é constante nos trabalhos de Edu Lobo a utilização dos seguintes instrumentos: base rítmico-harmônica (violões, piano, baixo, bateria e percussão), metais (trompetes e trombone), madeiras (flautas, clarinete e saxofones) e cordas. No LP “Tempo Presente”, mantém-se esse instrumental, mas agrega-se a trompa ao grupo de metais, utiliza-se a harpa e explora-se um grupo de percussão muito variado, incluindo instrumentos como: triângulo, sinos, *finger cymbals*, *temple block*, tímpanos, cabaça, coco, pandeiro, tabla, bongô, kalimba, e tumbadora. De uma forma geral, Edu Lobo continua explorando elementos da bossa nova, do frevo e do baião. Também é interessante notar que no disco anterior havia apenas uma balada, “Banca Dias” (Edu Lobo e Cacaso), no sentido de canções lentas que não se enquadram em um gênero

específico, enquanto neste aparecem quatro, "Tempo presente" (Edu Lobo e Joyce), "Balada de Outono" (Edu Lobo), "Dono do Lugar" (Edu Lobo e Cacaso) e "Quase sempre" (Edu Lobo e Cacaso).

No ano seguinte, Edu Lobo gravou um disco em parceria com um músico pelo qual ele tinha grande admiração e que era visto por ele como um modelo a seguir, Tom Jobim, "[...] é o melhor compositor popular que eu conheço" (LOBO, 1996). O que inicialmente seria um disco de Edu Lobo e convidados resultou no LP "Edu e Tom". O fato foi que o primeiro convidado, Tom Jobim, gostou de participar; assim, o projeto do disco de Edu Lobo e convidados transformou-se em um disco de Edu e Tom (LOBO, 1996). Com exceção da canção "Moto contínuo" (Edu Lobo e Chico Buarque), todas as canções deste disco são regravações e no encarte Tom Jobim apresenta assim as características do trabalho: é "[...] um disco que mostra Edu e eu na intimidade, bem à vontade, despido da paraphernalia da orquestra. Basicamente violão, piano e canto" (JOBIM, 1981).

4.1.3. As trilhas encomendadas

Até os anos de 1980, Edu Lobo já havia realizado várias trilhas sonoras para teatro e cinema, mas o primeiro trabalho para dança surgiu em 1981, "Jogos de Dança". Segundo Millarch (1987), foi Edu Lobo quem teve a iniciativa para o desenvolvimento dessa trilha. Tal idéia foi exposta ao jornalista Araken Távora, que fez os devidos contatos com o governo do Paraná, resultando na contratação de Edu Lobo para compor os "Jogos de dança" para o Balé Teatro Guaíra de Curitiba. O balé estreou em Curitiba, no Teatro Guaíra, em 02 de outubro de 1981, com coreografia de Clyde Morgan, cenários e figurinos de Naum Alves Souza e com direção artística de Carlos Trincheiras.

As coreografias foram elaboradas a partir da música de Edu Lobo, que contempla seis composições instrumentais, nomeadas numericamente por "Jogo um", "Jogo dois", "Jogo três" etc. Segundo o coreógrafo Clyde Morgan (1981)[76], este trabalho inclui toda a sua atuação na cultura brasileira, resultando em "[...] um amálgama de dança moderna, jazz, afro, balé e danças rurais [...]."

No encarte do disco que contempla a trilha do balé, Edu Lobo explica as características das composições deste trabalho:

[76] Encarte do LP "Jogos de Dança".

> Esses “Jogos de Dança” nasceram de um desejo antigo: o de criar uma música que pudesse sugerir movimentos. O som feito para o corpo, a trama sonora para os gestos. São seis jogos e, apesar de observarem a sua individualidade, se encaixam como peças de um quebra-cabeça, para formarem um único jogo, desenho ou colagem.
>
> É um trabalho da intuição e da fantasia, sem as amarras de sua excessiva preocupação formal. Pelo contrário, o que mais existe é o descompromisso. Um salto solto no escuro
>
> E, neste sentido, não são uma “obra”, esses jogos. Parecem muito mais um exercício livre de sons, frases melódicas e cadências. Matéria dos sonhos e das memórias. Os “Jogos de Dança” são de Wanda que sabe tanto deles. Da Mari, do Bena e da Bel. E de Albert Harris, que me ensinou a arquitetura dos sons (LOBO, 1981).

Fica evidente, que os “jogos” se completam como um todo, mas, simultaneamente, apresentam a sua individualidade. O compositor buscou liberdade composicional e procurou não exceder na preocupação formal. Nesse sentido, a sua fala destaca a intuição, a fantasia, o sonho e a memória. Tais aspectos também estão ligados às pessoas que acompanharam de perto a sua trajetória composicional e o seu processo criativo, como os seus filhos Mariana (Mari), Bernardo (Bena) e Isabel (Bel), a sua ex-esposa, a cantora Wanda Sá, na época ainda casados, e a Albert Harris, que foi o seu professor de orquestração em Los Angeles.

Ouvindo-se o LP “Jogos de Dança” (1981), cujos arranjos e regência também foram realizados pelo compositor, percebe-se que dentro de uma mesmo “jogo” ele utilizou trechos que se contrastam pelo andamento, ritmo e compasso. Essa informação elucida suas palavras, quando diz que os “jogos” foram elaborados para sugerir movimentos.

Referindo-se aos “Jogos de Dança”, Millarch (1987) diz que Edu Lobo “[...] funde elementos de jazz e idéias rítmicas brasileiras e neste trabalho pode desenvolver todo o aprendizado musical que teve em Los Angeles”. Nesse sentido, observa-se que Edu Lobo explorou constantemente a variação timbrística, utilizando os seguintes instrumentos de sopro: saxofones (soprano, alto, tenor e barítono), clarone, trompete, flugelhorn, trombone e flauta em sol. Além da guitarra, piano, bateria, percussão (vários) e vozes. Além disso, ele abriu seções para improvisos dos músicos, como no “Jogo Dois”, em que o solo de guitarra de “Hélio Delmiro” remete a fraseados jazzísticos.

Em 1983, Edu Lobo compôs em parceria com Chico Buarque o samba enredo “Dr. Getúlio”, para a peça “Vargas”, de Dias Gomes e Ferreira Gullar. Essa canção foi lançada em compacto simples, interpretada por Ivone Lara e com arranjos de Edson

Frederico. No mesmo ano, Edu Lobo compôs uma trilha sonora para o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, chamada "Gabriela" (1983), a qual não foi lançada em disco. Ainda em 1983, Edu Lobo fez outra "parceria com patrão", novamente para o Balé Teatro Guaíra, o espetáculo "O Grande Circo Místico" (1983), com letra de Chico Buarque, roteiro de Naum Alves de Souza baseado no poema "O Grande Circo Místico" de Jorge de Lima e coreografia de Carlos Trincheiras.

Esse espetáculo obteve um grande êxito de público e foi apresentado por três anos em várias cidades brasileiras e também em Lisboa, Portugal. "O Grande Circo Místico" consagrou o Balé Teatro Guaíra como companhia profissional de dança (MILLARCH, 1986 e 1987) e ainda foi remontado em 2002, com coreografia de Luis Arieta. A primeira gravação da trilha desse espetáculo foi lançada em LP no mesmo ano da estréia do espetáculo, 1983, e é considerado por alguns críticos, como Mauro Dias (s/d.), o melhor disco da música brasileira[77]. Os arranjos foram elaborados por Edu Lobo em parceria com o orquestrador desse disco, Chiquinho de Moraes. As interpretações ficaram a cargo de nomes consagrados da música brasileira, como Milton Nascimento, Jane Duboc, Gal Costa, Simone, Gilberto Gil, Tim Maia e Zizi Possi, sendo que apenas a última música do LP, "Na carreira", é interpretada pelos próprios compositores, Chico Buarque e Edu Lobo.

Em função da temática circense do "Grande Circo Místico", algumas composições, arranjos e orquestrações buscaram essa sonoridade, utilizando instrumentos como a caixa, o prato e vários sopros, além de acrescentar as cordas, como na "Abertura do Circo", na "Opereta do Casamento" e na "Carreira". No entanto, Edu Lobo utilizou uma configuração moderna, no sentido de que algumas orquestrações remetem a compositores como Villa-Lobos e Arthur Honegger, como na introdução de "Na Carreira", em que a orquestra sugere a sonoridade de um trem saindo da estação, obviamente uma quase "citação" desses compositores[78] (LOBO, 1999). Além disso, ouve-se que na harmonia ele utilizou acordes com tensões e no aspecto melódico, linhas com grandes tessituras e saltos.

A temática circense também sugeriu o uso de gêneros pouco comuns nos trabalhos anteriores de Edu Lobo, como o jazz na canção "A história de Lily Braun" e

---

[77] DIAS, M. Grande obra da fonografia brasileira. Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.edulobo.com/discos/circo_mistico.html>.

[78] Em entrevista a Santuza Cambraia Naves, Edu Lobo (1999) relata que se baseou nesses compositores para a elaboração da introdução de "Na Carreira", em obras como "Trenzinho Caipira" [Bachiana Brasileira nº.2] (1933) de Villa-Lobos (1887-1959) e o "Pacific 231"(1923) de Honegger (1892-1955).

as valsas, “Beatriz”, “Valsa dos Clowns” e “O Circo Místico”.

O trabalho seguinte foi a trilha para a peça de teatro “O Corsário do Rei” (1985), de Augusto Boal, com letras de Chico Buarque. O disco com as canções dessa peça foi dirigido por Edu Lobo, arranjado e orquestrado por Chiquinho de Moraes, Eduardo Souto Neto e Maurício Maestro. Além de Edu Lobo e Chico Buarque, participaram como intérpretes, Fagner, Banda Blitz, Gal Costa, MPB4, Nana Caymmi, Lucinha Lins, Ivan Lins, Zé Renato, Cláudio Nucci, Marco Nanini, Djavan e Tom Jobim. Assim como nos outros projetos, a música está totalmente alinhada à proposta da peça, desencadeando novamente o uso de gêneros pouco comuns nos outros trabalhos de Edu Lobo, como o tango na canção “Tango de Nanci” e o jazz em “Bancarrota Blues”.

Uma das composições mais conhecidas deste LP é “Choro Bandido”, que teve a participação de Tom Jobim, para quem essa canção foi dedicada:

> E essa música, quando terminou, eu falei: Chico, esta música está com a cara do Tom, e aí a gente acabou dedicando a ele, isso antes mesmo do Chico fazer a letra. Acho que era a música que eu fiz que ele mais gostava (LOBO, 1996).

Em 1988, Edu Lobo realiza o seu terceiro trabalho para o Balé Guaíra, “Dança da Meia Lua”, novamente em parceria com Chico Buarque, que também se encarregou do roteiro ao lado de Ferreira Gullar e a coreografia foi elaborada por Rodrigo Pederneiras. Os arranjos do disco dessa trilha foram elaborados por Nelson Ayres e Paulo Bellinati, integrantes do grupo que participou da gravação “Pau Brasil”. Já os arranjos vocais ficaram a cargo de Maurício Maestro e as canções foram interpretadas por Cláudio Nucci, o grupo Garganta Profunda, Gal Costa, Leila Pinheiro, Danilo Caymmi, Zizi Possi e pelos próprios compositores, Edu Lobo e Chico Buarque. Comparado com as trilhas anteriores, esse trabalho apresenta mais aspectos da música brasileira, como uso do maracatu, do baião, do frevo e do afoxé. No entanto, também apresenta uma sonoridade com influências da música erudita do século XIX, a programática[79] e a música erudita do início do século XX. Isso pode ser observado na introdução da composição instrumental “Dança das Máquinas”, onde se ouve uma sonoridade em que os instrumentos[80] buscam simular o som de máquinas funcionando

[79]“[...] música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluída no <<programa>>, o transcendesse e fosse independente dele” (GROUT e PALISCA, 2007, p.574).

[80] Instrumentos utilizados na “Dança das Máquinas”: sax soprano, teclados, guitarra, baixo elétrico e bateria.

em uma indústria, utilizando até sirenes. Em outro trecho da mesma peça, ele utiliza a escala de tons inteiros[81] explorando o intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta. É importante lembrar que entre os compositores eruditos favoritos de Edu Lobo está Debussy, que utilizava essa escala.

Fig. 46 – Introdução de "Dança das Máquinas" [82]

No decorrer da década de 1980, Edu Lobo também compôs as seguintes trilhas para cinema: "O Cavalinho Azul" (1984), dirigido por Eduardo Escorel, "Imagens do Inconsciente" (1984), dirigido por Leon Hirshman e "Prova de Fogo" (1980), dirigido por Marco Altberg. Não se encontrou nenhuma dessas trilhas lançadas em LP ou CD.

Apesar de esta pesquisa delimitar-se até a década de 1980, cita-se aqui os trabalhos posteriores de Edu Lobo. As trilhas para filme foram: "O Boca de Ouro" (1990 - dir. Valter Avancini), "A Guerra dos Canudos" (1997 - dir. Sergio Resende) e "O Xangô de Baker Street" (2001 - dir. Miguel Faria Jr.). Gravou os seguintes discos: "Corrupião" (1993), "Meia-Noite" (1995), "Songbook Edu Lobo" (1995), "Álbum de Teatro" (1997), "Cambaio"[83] (2002) e "Tantas Marés"(2010).

4.2. Novos parceiros e as mudanças no processo criativo

Nos anos de 1980, Edu Lobo compôs com novos parceiros, como Joyce (Joyce Silveira Moreno), Abel Silva e principalmente Chico Buarque. Mas ainda elaborou algumas canções com parcerias iniciadas nos anos de 1970, com Paulo Cesar Pinheiro e Cacaso. Chico Buarque tornou-se o parceiro com quem Edu Lobo mais compôs, totalizando aproximadamente 42 canções. Segundo Chico Buarque (2005)[84], essa parceria demorou a ocorrer porque nos anos de 1960 eles eram rivais de festival, além de ambos serem tímidos. Os primeiros contatos para parceria ocorreram quando Edu

[81] "[...] trata-se de uma escala hexacordal, que divide a oitava, em seis tons iguais (dó-ré-mi-fá sustenido-sol sustenido, ou então fá-sol-lá-si-dó sustenido-ré sustenido). Ao contrário da diatônica, é uma escala que não comporta nenhuma diferenciação interna: tudo nela se equivale, não há possibilidade de hierarquia" (WISNIK, 2007b, p.87).
[82] Trecho da composição "Dança das Máquinas" presente no Songbook Edu Lobo, produzido por Almir Chediak.
[83] As canções deste disco foram compostas em parceria com Chico Buarque para a peça teatral Cambaio, de João e Adriana Falcão.
[84] DVD "Chico Buarque: Bastidores", 2005.

Lobo estava em Los Angeles e Chico Buarque em Roma, mas só se efetivou nos anos de 1980, desencadeando em intensos trabalhos.

Segundo Chico Buarque (2005), o processo criativo para teatro e espetáculos, geralmente, parte de um texto que já tem indicação das situações em que deve haver canções, no entanto, é comum que os compositores da trilha sugiram alterações para melhor condução da peça.

> Então quando eu trabalhei, por exemplo, com Edu Lobo, nós fizemos muita coisa pra teatro em parceria, [...] Mas todos nós tínhamos experiência com teatro, o Edu Lobo tinha desde Arena Conta Zumbi [...] Porque no começo, ali nos anos 60 nós estávamos muito juntos, o pessoal do cinema, o pessoal da música, o pessoal do teatro [...] Havia muita camaradagem, muita troca de idéias. Então quando aparecia um texto teatral, o Edu e eu, ou mesmo eu sozinho, tinha uma certa autoridade pra sugerir canções aonde não estavam previstas. Quer dizer, deixa eu fazer pelo amor de Deus, deixa eu fazer uma música para este personagem, não tem música, deixa eu, deixa eu fazer...a gente pedia as vezes permissão pra escrever canções.

No processo composicional de canções em parceria, Edu Lobo (1999) tem preferência em compor a música antes da letra e foi desta forma que ele trabalhou com Chico Buarque. É interessante que Edu Lobo nunca acompanhou o processo de criação de Chico Buarque, pois "[...] ele se isola e manda por fax. Eu entrego a música e ele manda a letra pronta, absolutamente pronta. As possibilidades de mudança vêm num "p.s." (LOBO, 1999).

Em relação ao processo composicional de Edu Lobo, apresentou-se no capítulo anterior que ele começou a utilizar o piano como instrumento, principalmente no disco de 1973, "Missa Breve", mas nos trabalhos posteriores diminuiu o seu uso, pois na época achava que o resultado era muito mais técnico do que intuitivo e menos popular. (LOBO, 1976a). Entretanto, na década de 1980, Edu Lobo voltou a utilizar o piano com freqüência e a partir da consulta a esse instrumento elaborou canções que provavelmente não teria composto utilizando apenas a voz. Além disso, até as composições iniciadas no violão passaram a ser finalizadas no piano (LOBO, 1999).

Diferentemente da década de 1970, Edu Lobo (1995) entende que alcançou um resultado composicional positivo com a utilização do piano, obtendo uma mudança principalmente melódica; no entanto, manteve a idéia de que o violão proporciona resultados mais populares (p.28). Na verdade, isso pode estar relacionado ao fato de que, na década de 1980, ele trabalhou com muitas encomendas, não dependendo

financeiramente de um maior alcance de público, o que possibilitou uma maior exploração de caminhos "menos populares".

> Quando as pessoas compõem com violão, compõe se acompanhando e cantando a melodia que vem à cabeça. Portanto, limitado à voz, à compreensão da melodia que vai junto com o canto. Quando vou para o piano – eu não sou pianista, mas quebro galho, conheço os acordes e tudo – vou fazendo a melodia, mas o dedo – o Tom falava isso muito: os dedos são inteligentes -, os dedos procuram e aí está lá, algumas notas do acorde que talvez eu não fizesse cantando, mas que o dedo acha. A diferença é essa: a **música que eu faço no piano é mais sofisticada,** mais rica talvez que a do violão. Por outro lado, o violão tem uma coisa mais popular, as músicas todas que 'estouraram', foram noventa por cento músicas de violão. Eu gosto das duas maneiras de compor, e essa novidade de compor no piano não foi programada, veio aos poucos, eu fui para o piano, descobrindo que poderiam vir coisas por ali, começando a gostar do resultado e te dou exemplo disso: "Beatriz" foi feita no piano, "Choro Bandido", "Valsa Brasileira", também. São três músicas que eu – dos últimos anos – gosto muito realmente, que me deram alegria de ter feito e são músicas de piano (LOBO, 1995. p.28, destaque meu).

Na verdade, quando Edu Lobo diz "limitado à voz", refere-se à sua limitação vocal, a qual tem a possibilidade de ampliações com o auxílio do piano, como ele explica:

> Se eu fosse um cantor de jazz talvez fosse diferente. O cantor de jazz tem a habilidade para improviso, pode até cantar como o instrumento toca. Mas eu não sou um cantor de jazz [...] (LOBO, 1999).

Em relação às influências, percebe-se que na década de 1980, Edu Lobo voltou a explorar de forma mais evidente elementos da música erudita, principalmente nas músicas instrumentais e nas orquestrações, como foi apresentado. Tais influências se tornaram mais evidentes em função das trilhas para teatro, dança e cinema, provavelmente pela necessidade de criação de sons descritivos e sugestivos, lembrando que esse tipo de trabalho foi um dos motivos do seu estudo em Los Angeles:

> E eu achava que eu correria riscos se ficasse somente produzindo. E talvez tenha sido uma intuição, ou uma premonição, de que o rádio não ia ser sempre democrático como o da minha época, que um dia isso ia mudar, que as músicas não iam tocar da mesma maneira. Então era preciso que eu tivesse controle até para poder fazer um outro tipo de coisa, poder escrever para orquestra, poder saber o que era uma orquestra, poder trabalhar em filmes e teatro, uma coisa da qual eu estava sentindo necessidade (LOBO, 1999).

Depois dos estudos em Los Angeles, Edu Lobo percebeu ao longo da sua carreira, sobretudo nos anos de 1980, que a melhor forma de orquestrar os seus trabalhos era em parceria com outra pessoa. Em outros termos, o estudo lhe possibilitou

o controle da sua produção musical, mas também gerou uma visão mais crítica e perfeccionista. Segundo Edu Lobo (1999), as suas idéias poderiam alcançar um melhor resultado se forem realizadas por um orquestrador mais experiente; contudo, ele atua como co-orquestrador: "Eu dou as coordenadas todas e atuo junto. Então, para mim foi fundamental estudar e aprender essa linguagem" (LOBO, 1999).

Um dos principais orquestradores que trabalharam com Edu Lobo nos anos de 1980 foi Chiquinho de Moraes, ambos explicam como ocorre essa parceria orquestral:

> **Chiquinho de Moraes**: Normalmente um determinado compositor me passa, toca num violão ou me dá uma gravação de um violão, de um piano, seja lá o que for da música. Eu tiro aquela música e trabalho sobre aquilo. Com Edu Lobo, ele me passa uma partitura que ele fez, toda detalhada. O meu trabalho é um trabalho diferente do que eu faço com os outros, porque ele me dá todos os caminhos a seguir, é como se eu tivesse que sair da Praça Quinze e fosse até a Floresta da Tijuca, ai o Edu me diz que ruas eu devo tomar, que velocidade eu devo imprimir, onde tem sinal onde não tem sinal, onde eu estou livre pra correr a vontade, ele me dá toda indicação do que tem que fazer
> **Edu Lobo**: [...] E quando você pega um cara com a prática do Chiquinho, o Chiquinho faz o que ele quiser com a orquestra, qualquer coisa que você imaginar ele faz com a orquestra (LOBO, 2007) [85].

Além da maior evidência da música erudita, a influência de Tom Jobim na obra de Edu Lobo também se torna mais perceptível. No início da carreira, ele precisava procurar outros caminhos para se estabelecer como compositor:

> Hoje em dia, por exemplo, eu acho que a minha música tem muito mais influência do Tom agora que estou com 53 anos. Ou pelo menos, eu acho que rejeito menos a influência dele hoje do que com 23 anos ou 22 anos, que eu tinha que rejeitar, se não estava frito. "Choro Bandido" é um tipo de música que eu não fazia muito na época (LOBO, 1996).

A partir dos anos de 1980, Edu Lobo começou a compor mais canções que seguiam o estilo das canções lentas de Tom Jobim, como "Luiza", no sentido de elaborar melodias que explorassem uma maior tessitura vocal e saltos intervalares, ou seja, "difíceis" de se cantar. Um exemplo disso são as canções "Beatriz", "Valsa Brasileira" e "Choro Bandido", esta última foi dedicada a Tom Jobim justamente pelas influências (LOBO, 1996). É importante lembrar que indícios dessa tendência composicional já ocorriam em menor escala no início da sua carreira, como na canção "Canto Triste" (1967-Edu Lobo e Vinícius de Moraes).

[85] Depoimentos do DVD Edu Lobo: Vento Bravo, 2007.

Comparado a Tom Jobim, Bellinati (2009), Ayres (2009) e Caymmi (in ALBUQUERQUE, 2004, p.270), reconhecem que Edu Lobo explorou e expandiu ainda mais a estrutura composicional desse tipo de canção, principalmente no que diz respeito ao material melódico, o que as tornam difíceis de se cantar:

> Pra os cantores também é um desafio, você cantar "Beatriz", é um negócio infernal. A "Valsa Brasileira', são músicas que tem uma tessitura em duas oitavas, com saltos impressionantes, são canções de um desafio incrível pra os cantores (BELLINATI, 2009).

É interessante notar que a atitude de trabalhar com outro arranjador e/ou orquestrador também parece ser influência de Tom Jobim, que teve muitos trabalhos orquestrados por Claus Ogerman.

> Mas fazer arranjo pro Tom é diferente. [...] Você na verdade não arranja para o Tom, você faz orquestração. [...] Não estou tirando o mérito do Claus, que é um orquestrador genial, mas quando o Claus escreve pro Tom, você ouve o Tom o tempo inteiro. É meio Ravel com Mussorgsky, por exemplo, em "Quadros de uma Exposição" (LOBO, 1996).

Afinal, da mesma forma que Jobim, Edu Lobo também entrega aos seus arranjadores/orquestradores muitas informações sobre o que deve ser realizado. Isso pode ser comprovado não só pelas falas anteriores de Chiquinho Moraes e do próprio Edu Lobo, mas também pelo depoimento de outros arranjadores/orquestradores que trabalharam com ele, como Cristovão Bastos (2009), que relata que em muitos casos o seu trabalho é apenas orquestrar. De forma parecida, Nelson Ayres diz que o trabalho com Edu Lobo "[...] é basicamente discutir climas, detalhes de arranjo, como é que abre estruturas de arranjo, introdução, final, este tipo de coisa" (2009). Já Bellinati (2009) diz que até as sugestões de orquestração são apresentadas por Edu Lobo e o compara a Tom Jobim:

> Ele faz uma partitura de piano, às vezes ele escreve na partitura o que ele quer, Tom Jobim fazia isso também, trompas, não sei que, né. Ele já tem alguma sonoridade na cabeça. Daí na hora de fazer mesmo um trabalho, que nem o "Grande Circo Místico", fazer um trabalho assim mais grandioso, ai ele chama um grande orquestrador.

Nas análises seguintes será possível observar em termos musicais os elementos utilizados por Edu Lobo nesta fase composicional dos anos de 1980, mais especificadamente na obra instrumental "Jogo Um" e na canção "Beatriz".

4.3. Análise: "Jogo Um"

"Jogo Um" é a primeira composição de um conjunto de seis obras para balé do disco "Jogos de Dança" (1981), com arranjos e regência de Edu Lobo. Esse trabalho foi encomendado pelo Balé Guairá de Curitiba, como foi comentado anteriormente. Segundo Edu Lobo (1981), as composições foram elaboradas livremente, com a intenção de sugerir movimentos: "[...] parecem muito mais um exercício livre de sons, frases melódicas e cadências." (LOBO, 1981)[86]. E cada uma abrange um nível de individualidade, ao mesmo tempo que se completam como um todo.

Já que cada um dos "jogos" também apresenta características independentes, será analisado aqui apenas o "Jogo Um", o qual apresenta dois momentos contrastantes, que serão tratados como Movimento 1 e Movimento 2.

4.3.1. Movimento 1

Tabela 8 – Quadro formal – "Jogo Um" (mov.1)(continua)

	Seções					
	Intro 48c. ♩[87] =67		**A** 50c. ♩=50			
	Divisão baseada na orquestração					
	32c.	16c.	17c.	18c.	8c.	Coda 7c.
	Frases		**Frases**			
Instr.	4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 5 + 7	10 + 6	5 + 4 4 + 4	4 + 6 4 + 4	4 + 4	7
Clarone	X	X			X	
Sax Alto		X		X	X	
Sax Tenor		X		X	X	X
Sax B.		X				
Trompete		X	X		X	X
Flugelhorn	X	X	X		X	
Trombone	X	X			X	
Piano	X	X			X	
Sintetizador	X	X				
Baixo	X	X			X	X
Bateria		X				
Percussão[88]	X	X				X

Introdução

Pode-se dizer que a introdução desta composição é marcada por dois trechos, o primeiro (c.1-32) apresenta um caráter mais livre e menos marcado ritmicamente,

[86] Encarte do LP "Jogos de Dança"
[87] Os andamentos apresentados são uma referência aproximada.
[88] (blocos, pratos e carrilhões) – que podem ter sido tocados pelo percussionista e/ou baterista.

enquanto no segundo (c.33-48) as entradas dos instrumentos são mais bem delineadas. Na primeira parte da introdução (c.1-32), em compasso 2/4, a base rítmico-harmônica foi utilizada da seguinte forma: o piano realiza livremente na região médio aguda arpejos e notas do acorde Gb7(b9, #11, 13); o sintetizador[89] sustenta notas longas sobre o mesmo acorde; o baixo elétrico apenas marca em colcheias a fundamental solb e da percussão ouvem-se rufos de carrilhões, blocos e pratos (Fig.47 e 48).

Fig.47 – Trecho 1 da Introdução

A estrutura harmônica apresentada X7(b9, #11, 13), solb, fáb, sol, sib, dó e mib (Fig.47), já sugere o uso da escala octatônica de solb[solb, lább(sol), lá, sib, dó, réb, mib e fáb], faltando apenas as notas réb e lá. A clarineta baixo toca a nota réb, já a nota lá

[89] No encarte do LP, consta que o sintetizador utilizado foi da marca "Oberheim".

não é utilizada pelo compositor. Harmonicamente, a escala octatônica permite explorar duas nonas em um acorde X7, b9, que neste caso seria a nota lább (sol) e #9, nota lá. No entanto, o compositor optou por utilizar apenas a nona menor lább.

48 – Trecho 2 da Introdução

Um dos instrumentos de maior destaque na parte inicial da introdução é a clarineta baixo, que realiza variações rítmicas sobre uma ideia musical baseada em 4 compassos. As principais notas que constituem essa ideia musical ou frase correspondem à fundamental (solb), 7ªmenor (fáb) 5ªjusta (réb) de sol bemol.

Observando a primeira frase (Fig.49), percebe-se que ela é iniciada por um anacruse descendente que alcança a nota solb1 (semínima ligada a uma colcheia

pontuada). No compasso seguinte, observam-se as seguintes notas organizadas de forma sincopada, fáb1(semicolcheia), réb (semicolcheia e colcheia) e fáb (semicolcheia). No terceiro compasso, retorna-se à fundamental solb (semicolcheia e colcheia pontuada ligada à uma semínima e à outra semínima no compasso posterior) e no quarto compasso ocorre a finalização da frase com o prolongamento da fundamental iniciada no compasso anterior.

O trecho inicial realizado pela clarineta baixo (Fig.49, c.1-25) compreende 5 frases de 4 compassos e uma de 5 compassos, sendo a última maior devido ao uso de uma ampliação para finalização (Fig.49,c.24-25). A primeira frase anteriormente comentada apresenta a base para as variações das frases seguintes, principalmente na estrutura de 4 compassos, no uso do anacruse, na utilização das notas solb no início das frases, fáb e réb no segundo compasso e solb no terceiro e quarto compasso das frases(Fig.49). As variações ocorrem principalmente no aspecto rítmico, acrescentando pausas, utilizando grupos de semicolcheias e colcheia, além de repetir notas.

Fig.49 – Clarineta baixo na Introdução

A partir do segundo tempo do compasso 9, o flughelhorn[90] realiza uma sequência de notas longas baseadas em semínimas e mínimas em movimento ascendente, explorando principalmente intervalos de quartas e terças. Tal sequência refere-se às seguintes notas, ressaltando que aquelas que estão entre parêntese funcionam como ornamento: fáb3, sol3, dó4, réb4, (ré4), mib4, sol4(láb4), sol4 (Fig.47, c.9-15). As principais notas utilizadas nessa sequência, fáb, sol, dó e mib, também pertencem ao modo octatônico de solb, e relacinando-as com o baixo e a clarineta que neste trecho destacam a nota solb, ouve-se um arpejo do acorde Gb7(b9, #11, 13) sem a terça e com ornamentos. Nos compassos 21 a 24, ocorre uma variação dessa mesma ideia melódica realizada pelo flughelhorn, iniciando-se em sol3 e não em fáb e agora com a presença da terça maior(sib) do acorde Gb7(b9, #11, 13)(Fig.48, c.21-24).

Entre os compassos 26 e 32, não se ouve mais a clarineta baixo com as suas variações rítmicas, mas mantém-se o ostinato realizado pelo baixo em colcheias e os rufos de blocos e pratos. O piano e o sintetizador ficam mais evidentes, mantendo a exploração sobre a estrutura X7(b9, #11, 13). Em dinâmica piano ouve-se o trombone realizando em mínimas a nota sol2(b9) nos compassos 26 e 27(Fig.48) e, nos compassos seguintes (28-29), a nota dó3(#11) juntamente com o sol3(b9) tocado pelo flughelhorn[91].

No segundo trecho da introdução (Fig.50, c.33-48) a marcação rítmica é bem mais delineada. Nesse sentido, a bateria que até então havia tocado apenas os pratos, entra na trama tímbrica realizando um padrão rítmico com o bumbo e o prato em mínimas, destacando o início dos compassos, enquanto a caixa realiza uma pausa de colcheia seguida por semicolcheias. Entre os compassos 33 e 38 a percussão faz pausas, destacando o padrão rítmico da bateria, mas, a partir do compasso 39, volta a explorar os pratos e carrilhões Já o baixo varia o ostinado em colcheias que até então realizou, passando a trocar a primeira colcheia por pausa de colcheia.

Ainda neste trecho, mais precisamente entre os compassos 34 e 42(Fig.50), cada instrumento de sopro toca no início dos compassos uma nota pertencente ao acorde

[90]"Além de ser afinado em *sib*, possui uma tessitura idêntica à do trompete. Diferencia-se deste principalmente pelo timbre, mais *aveludado* e *suave*, menos brilhante, como se fosse um trompete com um tipo especial de surdina (tem também algo da sonoridade da trompa). Por causa dessas caracteríticas, o Flughelhorn é, muitas vezes, encarregado de executar temas de caráter lírico." (ALMADA, 2006, p.185).

[91] Devido à mixagem da gravação, as notas realizadas pelo flughelhorn e pelo trombone se misturam com o acorde executado pelo sintetizador, o que torna difícil a audição e perfeita distinção desses instrumentos neste trechos (c.26-29).

Gb7(b9, #11, 13) e a sustenta até que tal estrutura esteja completa. O movimento gerado por tais entradas é descendente-ascendente, no qual o sax tenor toca a nota sol3, o trombone a réb3, o sax alto a réb4, o clarone, a fáb3(7) e o flughelhorn, a mib4. Em relação ao acorde Gb7(b9, #11, 13), tais notas correspondem à nona menor(sol), à quinta justa (réb), à sétima menor (fáb) e à décima terceira maior (mib), ou seja, a fundamental, solb, é realizada apenas pelo baixo, enquanto a terça maior (sib) e a décima primeira aumentada (dó) não foram utilizadas (Fig.50). Outra característica deste trecho (c.34-42)é a exploração da variação timbrística nas entradas dos instrumentos de sopro: madeira (sax tenor), metal (trombone), madeira (sax alto), madeira (clarone) e metal (flughelhorn).

Fig. 50 – Trecho 3 da introdução

Entre os compassos 43 e 48, ouve-se uma variação dessa mesma ideia realizada pelos sopros, com as seguintes características: os tempos de entrada das notas é reduzido de dois tempos para um tempo, o movimento das entradas que era descendente-ascendente passa a ser ascendente-descendente e o sax barítono é adicionado — madeira(sax barítono), madeira(sax tenor), metal(trombone), madeira(sax alto), madeira(clarone) e metal (flughelhorn). Relacionando as notas executadas por esses instrumentos com a estrutura Gb7(b9, #11, 13), a correspondência é a seguinte: sib2 executado pelo sax barítono seria a terça maior; sol3 apresentado pelo sax tenor seria a nona menor; réb3 tocado pelo trombone corresponderia à quinta justa, dó4 executado pelo sax alto, à décima primeira aumentada; fáb3 apresentado pelo clarone, à sétima menor; e a nota mib4 tocada pelo flughelhorn corresponderia à décima terceira maior. Em outras palavras, ouve-se toda a estrutura do acorde de Gb7(b9, #11, 13), considerando que a nota fundamental, o solb, foi realizada apenas pelo baixo. (Fig.50.c.43-48)

O trecho final da introdução (c.33-48) que destaca a entrada de vozes que formam o acorde Gb7(b9, #11, 13) parece ser uma colagem de outra composição de Edu Lobo já analisada neste trabalho, “Libera-nos”. A principal diferença estrutural é que nesta composição em análise, Edu Lobo optou pelo uso da nona menor, enquanto na peça “Libera-nos” preferiu usar a nona aumentada; contudo, ambas exploram a escala octatônica (semitom-tom). É importante frisar que tanto o acorde E7(#9, #11, 13) de “Libera-nos”, quanto o Gb7(b9,#11,13) do “Jogo um” aparecem de maneira estática e sem a função de dominante, ou seja, a escala octatônica e os acordes por ela gerados nessas composições são utilizados modalmente. Então, como já foi dito ao analisar “Libera-nos”, o uso do modo octatônico aparece como uma estratégia composicional que possibilita uma sonoridade que se difere da tradição e ao mesmo tempo a mantém, isto é, ocorre um diálogo. Como foi mostrado por Lima (2000) e já explicado no capítulo anterior, o modo octatônico tem uma grande semelhança com os modos mixolídio e lídio, mas, ao mesmo tempo, as notas que os diferenciam aumentam muito as possibilidades composicionais, bem como a possibilidade de variação no uso de tensões como a b9 e #9

Seção A

A passagem da introdução para esta seção se dá com o prolongamento da nota mib4 pelo flughelhorn (Fig.51, c.48-50), enquanto todos os outros instrumentos

realizam uma pausa súbita no compasso 49. A nota prolongada pelo flughelhorn desconstrói a movimentação do trecho anterior e prepara a entrada de uma seção mais calma, utilizando um andamento mais lento (aproximadamente 50 bpm, enquanto no trecho anterior foi utilizado aproximadamente 67 bpm). Tal prolongamento, que funcionou como ligação entre as seções, gerou uma frase inicial de 5 compassos.

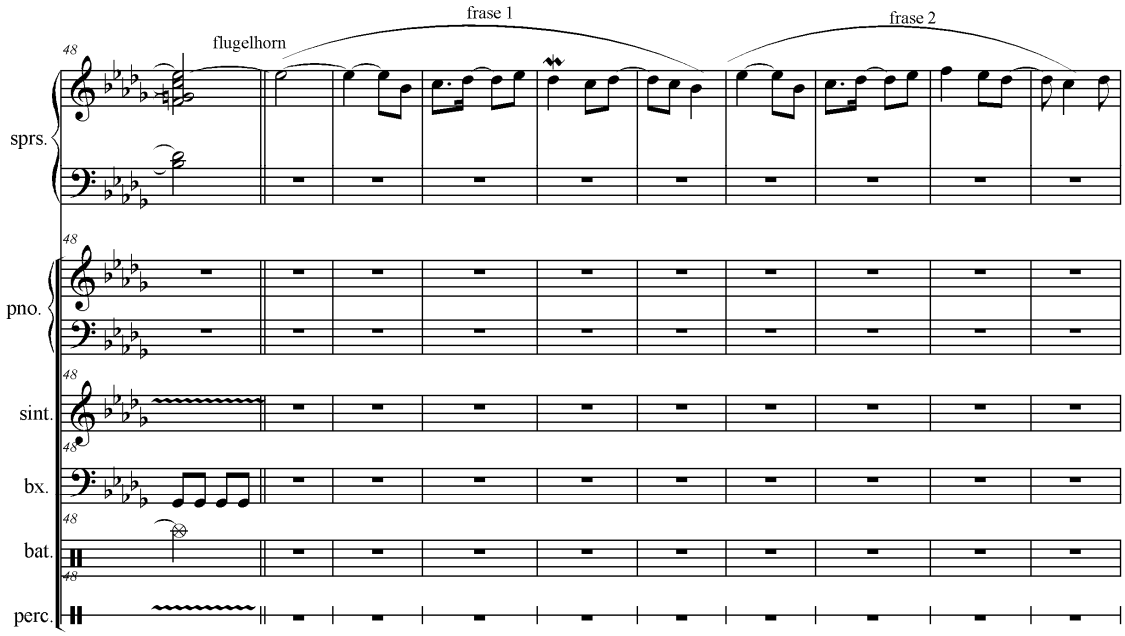


Fig.51 – Frases 1 e 2 – Seção A

Ritmicamente, essa frase explora síncopes e contratempos, apresentando no compasso 51 um padrão rítmico constante no baião, mas que não soa como tal por estar em um andamento lento em que o intérprete utiliza rubatos. Em termos melódicos, Edu Lobo utilizou apenas as notas mib, réb, dó e sib, impedindo a confirmação da modalidade ou tonalidade utilizada. No entando, a primeira impressão é que se trata da utilização do modo mib dórico, mib, fá, solb, láb, **sib, dó, réb, mib**, mas explorando apenas o segundo tetracorde: **sib, dó, réb, mib**.

A segunda frase desta seção apresenta 4 compassos e é uma variação da frase anterior, cujos elementos contrastantes se dão apenas no aspecto melódico do terceiro e quarto compasso (Fig.51, c.56 e 57), em que o flughelhorn alcança a nota fá4 (c.56),ao invés da réb na frase anterior, e segue em movimento descendente até a nota dó 4 no compasso seguinte. As frases 1 e 2 são as bases desta seção, que segue repetindo-as com variações.

No trecho seguinte (Fig.52, c.58-65), o flughelhorn toca novamente as duas frases anteriores, ambas com quatro compassos, reafirmando que o uso de 5 compassos

na frase inicial desta seção ocorreu como recurso de conexão. A grande novidade é a entrada do trompete, que realiza uma linha cromática ascendente e descendente baseada em semínimas. Na frase 3, esse instrumento utiliza apenas três notas, solb3,sol3 e láb3, e depois segue em movimento inverso (ver fig.52). Já a frase 4 é iniciada com um anacruse em colcheias sobre as notas fáb3 e fá (c. 61c), seguindo em semínimas com as notas solb, sol, láb, lá e sib, retornando descendentemente nessas mesmas notas. Pode-se dizer que o contraponto gerado entre o flughelhorn e o trompete utiliza um desenho melódico que busca o movimento ascendente até o final do segundo compasso da frase 3 (c.59) e do primeiro compasso da frase 4(c.64) e, posteriormente, segue em busca de um movimento descendente até o fim dessas duas frases. Apesar do uso do modo dórico, a entrada de uma voz mais grave em contraponto cromático induz a uma sonoridade tonal.

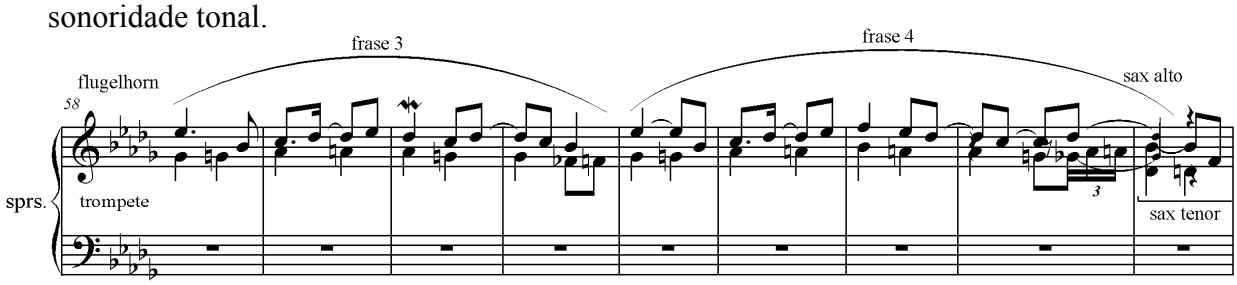


Fig.52 – Frases 3 e 4 – Seção A

Nos dez compassos seguintes (Fig.53, c.66-75) ouvem-se as mesmas frases e o mesmo contraponto anterior, porém com algumas mudanças. A que chama mais atenção está no aspecto timbrístico, que ocorre devido ao uso de outros instrumentos, o sax alto e o sax tenor. Edu Lobo utilizou dois recursos para suavizar a mudança de instrumentos, prolongou as notas dos instrumentos anteriores (flughelhorn e trompete) até o início da próxima frase (Fig.53. c.65-66) e, nesse caminho, o sax fez um anacruse que coincide com a nota realizada pelo trompete, solb(c.65), passando a apresentar a melodia principal. Além disso, este trecho desenvolve-se em outra região, sib dórico (sib, dó, réb, mib, fá, sol, láb), ou seja, modula-se para região do V grau de mib. Para o retorno à região de mib, Edu Lobo ampliou a frase 6, que abrange 6 compassos ao invés de 4, que é o padrão mais frequentente nesta composição.

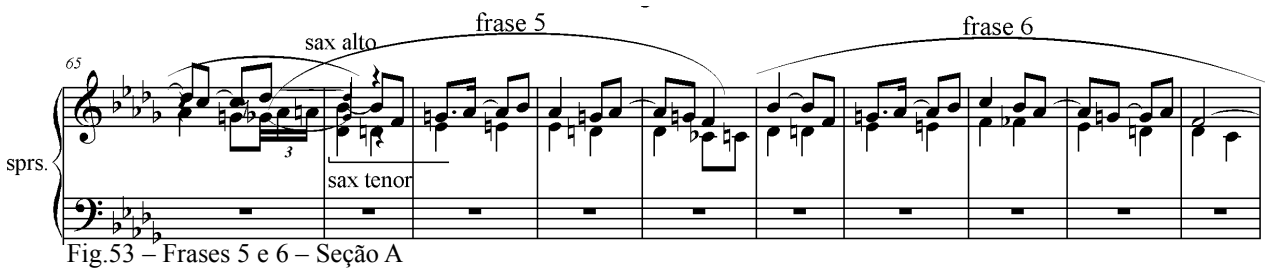


Fig.53 – Frases 5 e 6 – Seção A

Entre os compassos 76 e 83 (Fig.54), volta-se à região inicial de mib dórico e utilizam-se as mesmas frases e contrapontos usados entre os compassos 58 e 65. Novamente, muda-se a instrumentação, volta-se ao flughelhorn realizando a melodia principal enquanto a clarineta baixo faz a linha cromática, ambos uma oitava abaixo em relação às frases anteriores em mib. A frase 7 mantém-se idêntica a frase 3, com 4 compassos, já a frase 8, apresenta no quarto compasso (Fig.54, c.83) uma continuação melódica que conclui e inicia outra frase no mesmo compasso 84. Considerando a conexão utilizada no compasso 83 e a real conclusão no compasso 84, a frase teria 5 compassos (Fig.54, c.80-84). Entretanto, ouvindo-se a gravação, percebe-se que a respiração dos instrumentistas ocorre no compasso 83, aspecto pelo qual preferiu-se interpretar essa frase com abrangência de 4 compassos.

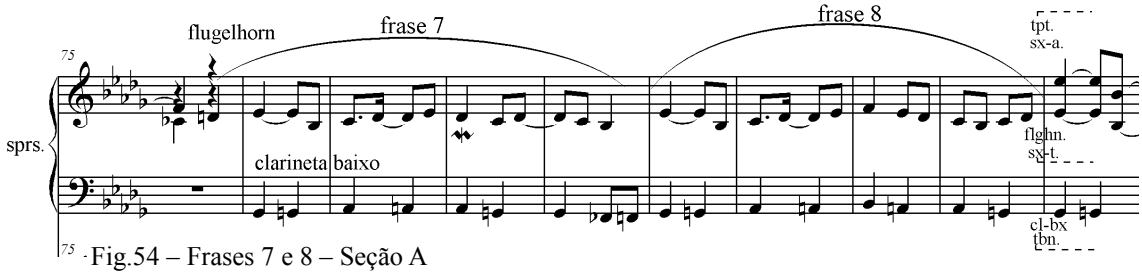


Fig.54 – Frases 7 e 8 – Seção A

Já caminhando para a finalização deste primeiro movimento, o trecho seguinte (Fig.55, c.84-91) reapresenta as mesmas frases anteriormente realizadas na região de mib, mas com sutis mudanças rítmicas, acrescentando ligaduras e substituindo as semicolcheias por colcheias. Essa reapresentação final destaca-se pelo uso de um grupo instrumental maior. A voz mais grave ficou a cargo do baixo, do trombone e da clarineta baixo, enquanto a voz mais aguda é apresentada em oitavas pelo sax tenor, o flughelhorne, o sax alto e o trompete. Os 7 compassos finais funcionam como uma coda, na qual o baixo executa uma linha melódica baseada em colcheias, que explora, entre os compassos 92 e 96, intervalos de sexta sobre a escala de sib menor natural (ou mib dórico) e, a partir do compasso 96, realiza a escala descendente de sib menor harmônica, iniciando-se na sétima (lá) e finalizando com ralentando em sib, no compasso 98, ou seja, na região da dominante.

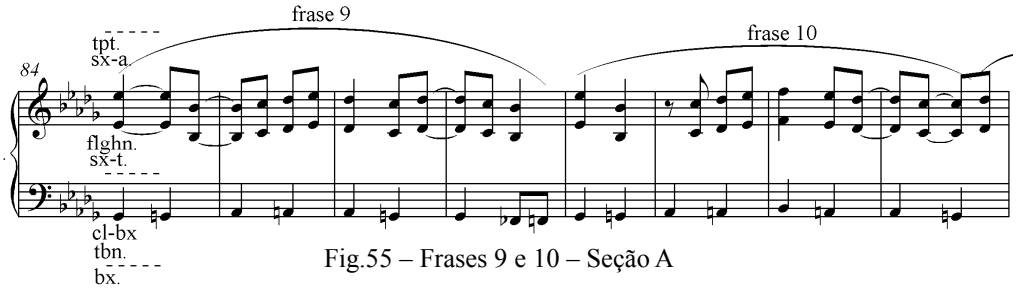


Fig.55 – Frases 9 e 10 – Seção A

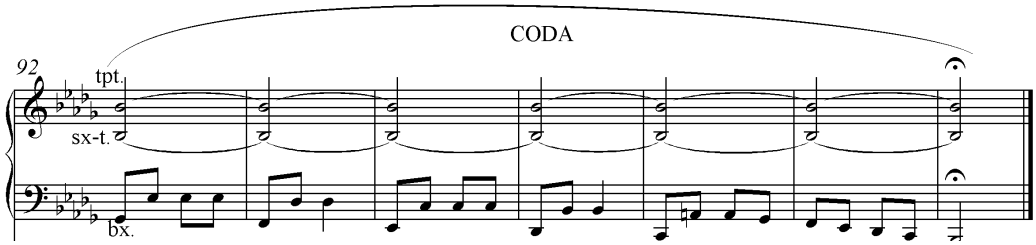


Fig.56 – Coda (Seção A)

4.3.2. Movimento 2

Apesar de o primeiro movimento dividir-se em introdução e seção A, percebe-se que o mesmo parece ser uma longa abertura ou prelúdio do segundo movimento. Comparando esses dois movimentos, percebe-se que o primeiro foi desenvolvido em compasso binário simples, na região de mib dórico ou sib menor, com uma atmosfera mais calma e andamento próximo à 67bpm na introdução e 50bpm na seção A. No segundo movimento foi utilizado o compasso quaternário simples, manteve-se a exploração da região de mib (percorrendo um caminho modal e tonal mais amplo, como será mostrado) e apresenta um caráter mais vigoroso e em andamento de aproximadamente 132bpm, mas na coda volta-se ao andamento da seção A do primeiro movimento, 50bpm.

Tabela 9 – Quadro formal – "Jogo Um" (mov. 2)

Instr.	**Seções**									
	Intro	**A** 8c.	**A1** 10c.	**B** 8c.	**C** 20c.	**C1** Idem	**B1** 8c.	**A2** 10c.	**PONTE** Aprox. 9c.	**Coda= A (1ºmov.)** 16c.
	Frases									
		4 f. de 2c.	5 f de 2c.	4 f. de 2c.	10 f. de 2c.	Idem	4 f. de 2c.	5 f.de 2c.	2 f. 2c. + 7c.	2 f 4c.+4c.+8c.
Sx-a.	X	X	X	X		X	X	X	X	
Sx.-t	X	X	X	X		X	X	X		
Sx- b.	X	X	X	X		X	X	X		
Tpt.	X	X	X	X		X	X	X		
Flghn.	X	X	X	X		X	X	X		
Tbn.	X	X	X	X			X	X		X
Cl-bx.	X									X
Pno.		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Bx.	X	X	X	X		X	X	X	X	X
Bat.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Perc.				X[92]			X[93]			

[92] (pandeirola)
[93] (ganzá)

Introdução

A introdução apresenta 8 compassos divididos em frases de 2 compassos cada, as quais apresentam a mesma ideia estrutural. Entre o compasso 1 e o primeiro tempo do segundo compasso, a caixa da bateria realiza um padrão rítmico praticamente baseado em semicolcheias (ver fig.57), o qual parece funcionar como abertura. Juntamente com a caixa, ouve-se a clarineta baixo realizando a nota mib1 em semibreve ligada a uma semínima. No segundo compasso, os sopros atacam em contratempos de colcheias no segundo e no terceiro tempo, realizando duas vozes em intervalos harmônicos de décima, mib3-sol4 e ré3-fá4. Esses ataques também são marcados pela caixa da bateria, enquanto a clarineta baixo realiza pausas (no 2º e 3º tempo), voltando a tocar somente um anacruse em semicolcheias no 4º tempo (ver fig. 57c.2).

Nas três frases seguintes da introdução, o clarone e a bateria mantêm a mesma estrutura, já as vozes realizadas pelos sopros apresentam, no compasso 4, intervalos harmônicos de nona maior (réb2-mib3) e décima maior (dób3-réb4) e no compasso 6 intervalos harmônicos de nona menor (fá3-solb4) e nona maior (solb3-láb4).

Fig.57 – Intro [“Jogo Um” – mov.2]

O modo utilizado na introdução parece ser mib dórico, pois até então o compositor utilizou as seguintes notas desse modo, mib-fá-solb-láb-sib-réb, faltando apenas a nota dó para completar o modo mib dórico, mib-fá-solb-láb-sib-dó-réb-mib. Assim, as outras notas utilizadas que não pertencem ao modo dórico foram entendidas como alteração ou nota de passagem. Dessa forma, a nota ré3 do compasso 2 pode ser a sétima alterada, ou seja, sétima maior, além da possibilidade de ser entendida como nota

de passagem, cuja função só é completada no compasso 4, quando, após as pausas, ouvese a nota réb. Algo semelhante ocorre com a nota dób2 do compasso 4, que pode ser entendida como uma alteração da quinta (gerando uma quinta aumentada)

Seção A

Nesta seção, Edu Lobo continuou explorando as duas principais frases do primeiro movimento, agora em compasso 4/4 e utilizando variações rítmicas. Comparando as duas primeiras frases do primeiro movimento com as duas primeiras frases do segundo movimento, percebe-se que as mudanças em termos de nota ocorrem apenas na finalização, onde a fá4 é prolongada (Fig.58, c.12, 2º mov.), ao invés de retornar em movimento descendente (Fig.58, c56-57, 2ºmov.). Ritmicamente, as duas frases iniciais do segundo movimento baseiam-se em semínimas, colcheias e pausas de colcheias.

Fig.58 Seção A do 2º mov. – comparação com frases do 1ºmov. [“Jogo Um”]

Na tentativa de se identificar as vozes realizadas pelos instrumentos de sopro, foi possível perceber que Edu Lobo explorou principalmente vozes paralelas com intervalos de sétima, com exceção do início e fim de frases. Por exemplo, no início das frases 1 e 2 observa-se o uso do intervalo de décima menor (dó3-mib4), no início das frases 3 e 4, uso do intervalo de oitava justa (láb3-láb4), no fim da frase 2, intervalo de décima

menor (ré3-fá4) e no fim da frase 4, intervalo de nona maior (láb3-sib4) (ver figura anterior).

É importante observar que a voz mais aguda das frases 3 e 4 é uma transposição de quarta justa acima das frases 1 e 2. Somando-se as notas dessas frases, temos o modo de mib dórico, sendo que a única alteração presente é a nota ré natural na segunda voz dos sopros, no compasso 12. A presença da sensível de mib sugere uma intercalação entre o modal e o tonal, pois nas outras frases desta seção não se observa a presença dessa nota, apenas da sétima menor réb (frases 1, 2 e 3). Já na frase 4, o compositor mascarou a tonalidade em prol da modalidade, usando um bloco a três vozes com as notas sib2 (piano e baixo), lá3 e sib4, ou seja, seria um V grau de mib sem a terça maior, sem a sensível ré natural, que definiria a tonalidade de mib menor. No entanto, neste movimento a exploração da região modal e tonal de mib menor é mais evidente.

A voz mais aguda dos instrumentos de sopro é dobrada pelo piano e pelo baixo que, ao apresentarem uma função melódica, ocasionam uma indeterminação harmônica. Enquanto isso, a bateria mantém uma "levada" [94] próxima à do funk americano.

Seção A1

Esta seção é uma variação rítmica da seção anterior, baseada na repetição de notas e no uso de quiálteras de colcheias, além de uma finalização que amplia a estrutura de 8 compassos (seção A) para 10 compassos (seção A'). Neste trecho ampliado (Fig.59, c.25 e 26), constata-se pela primeira vez um bloco a quatro vozes: sopros tocando as notas láb3-dó4-sib4 enquanto o piano e o baixo sustentam a nota sib2, gerando possivelmente o acorde de Bb7sus4(9) sem a quarta, ou seja, o quinto grau de mib.

A variação rítmica é novamente explorada sobre esse acorde juntamente com a bateria, utilizando semicolcheias no compasso 25 e quiálteras de colcheias no compasso seguinte, marcando o final deste trecho.

[94] "[...] termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo [...]. É também usado, com idêntico sentido, o termo inglês *groove.*" (ALMADA, 2006, p.99)

Fig.59 - Seção A1 – comparada com a Seção A [“Jogo Um”- mov.2]

Seção B

Esta seção apresenta a mesma estrutura da seção A, 4 frases com 2 compassos cada, no entanto as duas primeiras se repetem. Os instrumentos que realizam as frases iniciais são o piano (em oitavas) e o baixo na região grave, já na repetição ouvem-se também os sopros. A bateria mantém o padrão rítmico inicial, sendo que a pandeirola reforça o *swing* das semicolcheias realizadas pelo chimbal, realizando o grupo de duas semicolcheias e uma colcheia.

Comparando as frases desta seção com as frases da seção A, percebe-se uma grande similaridade rítmica, cuja principal diferença é o uso de ligaduras entre os compassos 27-28 e 29-30 (ver fig.60). Em relação às notas, ocorrem mais alterações, mantendo-se constante em todas as frases apenas as notas iniciais, mib-sib em movimento descendente, além das notas finais da frase 10, dó-sib. Lembrando ainda que as notas realizadas pelo o baixo e pelo piano geram intervalos uníssonos e de oitava justa, ou seja, não são utilizados outros espaçamentos como ocorre nas seções anteriores.

Fig.60 – Seção B – comparação com frases da Seção A [“Jogo Um” – mov.2]

O principal elemento de contraste desta seção é a utilização da nota lá natural, que até então aparecia como láb. Em relação à mib, a nota lá gera um intervalo de quarta aumentada, essa alteração agregada às outras notas utilizadas neste trecho indica a utilização do modo lídio b7 ou mixolídio #4, apesar da omissão da terça (Modo Mixolídio #4: mib-fá-sol-lá-sib-dó-réb).

O modo mixolídio #4 também já foi explorado por Edu Lobo e comentado em outra obra analisada neste trabalho, “Memórias de Marta Saré”, e ele continuará sendo utilizado na próxima seção.

Seção C

Nesta seção o destaque dado ao piano é ainda maior, ouvindo-se durante toda seção apenas o piano e a bateria. A “mão esquerda” em oitavas na região grave marca sempre o início dos compassos, enquanto os contratempos e síncopes aparecem entre o terceiro e o quarto tempo dos compassos. É interessante notar que os ritmos executados pela “mão esquerda” sempre coincidem com as pausas ou notas longas das vozes superiores realizadas pela “mão direita”, o que parece destacar ainda mais as síncopes e

contratempos utilizados. Já a bateria divide a execução entre bumbo, pratos e tons, basicamente em colcheias e também destacando nos tons os contratempos. Esses contratempos do piano e da bateria lembram a acentuação do maracatu, novamente o hibridismo com a música nordestina. Alguns elementos rítmicos da levada do gonguê[95] podem ser percebidos na mão direita do piano e elementos da levada da alfaia,[96] na mão esquerda do piano e na bateria, principalmente a nota que entra no segundo tempo dos compassos, logo após uma pausa de semicolcheia. Tais aspectos são mais perceptivos visualmente, ou seja, na escrita musical, quando se desdobra o pulso que se adotou para a escrita desta composição:

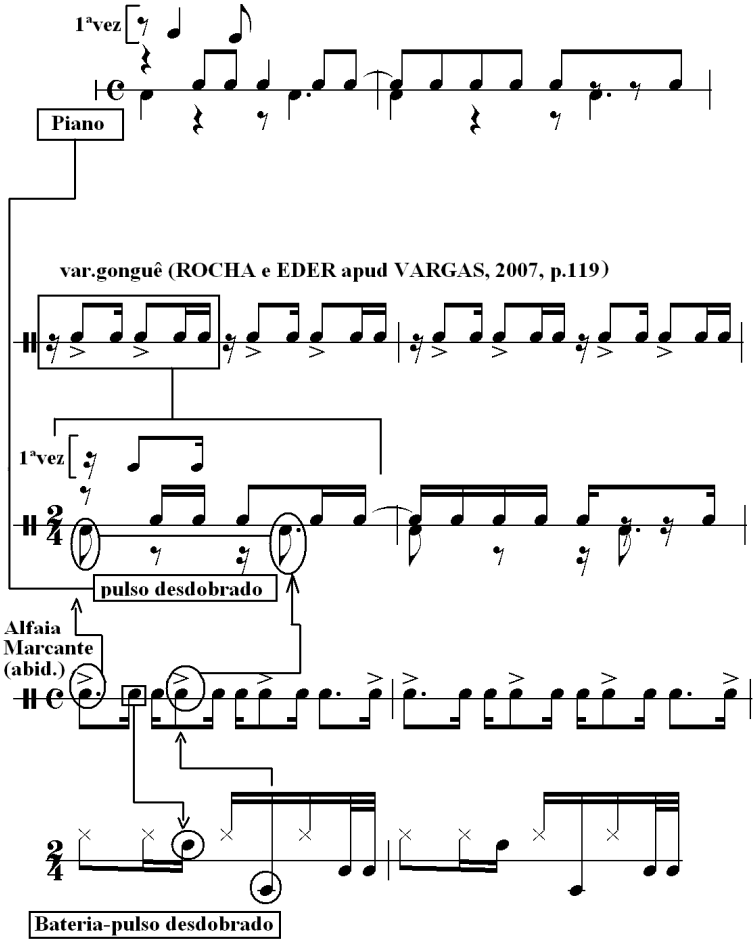


Fig.61 – Relação entre padrões rítmicos da Seção C e o Maracatu [“Jogo Um” – mov.2]

As vozes superiores realizadas pela “mão direita” do piano em espaçamento de terças e segundas, utilizadas sobretudo com contratempo e síncopes, são o elemento que mais realça o contraste desta seção, pois desde a introdução ouve-se primordialmente

[95] “[...]é formado por duas chapas de metal soldados lado a lado em formato de cone e tocado com um pedaço de madeira; é parecido com um agogô[...]”(VARGAS, 2007b, p.118) [Verificar a citação]
[96] “Bombos ou alfaias: tambores maiores de madeira com timbres mais graves e em três variações: o marcante (mais grave), o meião (timbre mediano) e o repique (menos grave) (Ibid.).

intervalos em uníssono, oitavas, nonas e décimas.

Fig.62 - Frases 1-4 da Seção C [“Jogo Um” – mov.2]

A seção B é a mais longa desta peça, apresenta 20 compassos, com 10 frases de 2 compassos cada, e essa ampliação de tamanho inclui maior desenvolvimento da harmonia que, pela primeira vez, pode ser constatada. Entre os compassos 35 e 42 observam-se 4 frases de 2 compassos, sendo que as duas últimas são repetições das duas primeiras. Neste trecho, a “mão esquerda” utiliza as notas mib e sib em oitavas, ou seja, fundamental depois quinta, enquanto a “mão direita” explora a sonoridade do modo mixolídio #4. No uso desse modo observam-se os seguintes espaçamentos em terças: a décima primeira aumentada (lá) e a décima terceira (dó), a terça maior (sol) e a quinta justa (sib); além do intervalo de segundas maiores: fundamental (mib) e a sétima menor (réb). No sentido da teoria na música popular, essas notas sugerem uma escala de acorde, ou seja, “[...] notas disponíveis para a formação de um acorde [...]” (GUEST, 1996, p.13), que verticalmente correspondem à estrutura Eb7(#11,13): mib, sol, sib, réb, lá e dó, e novamente à escala mixolídia #4.

A frase 5, que é repetida em seguida (frase 6), apresenta o mesmo desenho rítmico-melódico da primeira frase desta seção. E a sua elaboração baseou-se ou gerou o acorde F7(9), cujas notas também estão distribuídas em espaçamentos de terças, fá-lá, fundamental e terça maior, mib-sol, sétima menor e nona maior, lá-dó, terça maior e quinta justa (ver a figura a seguir).

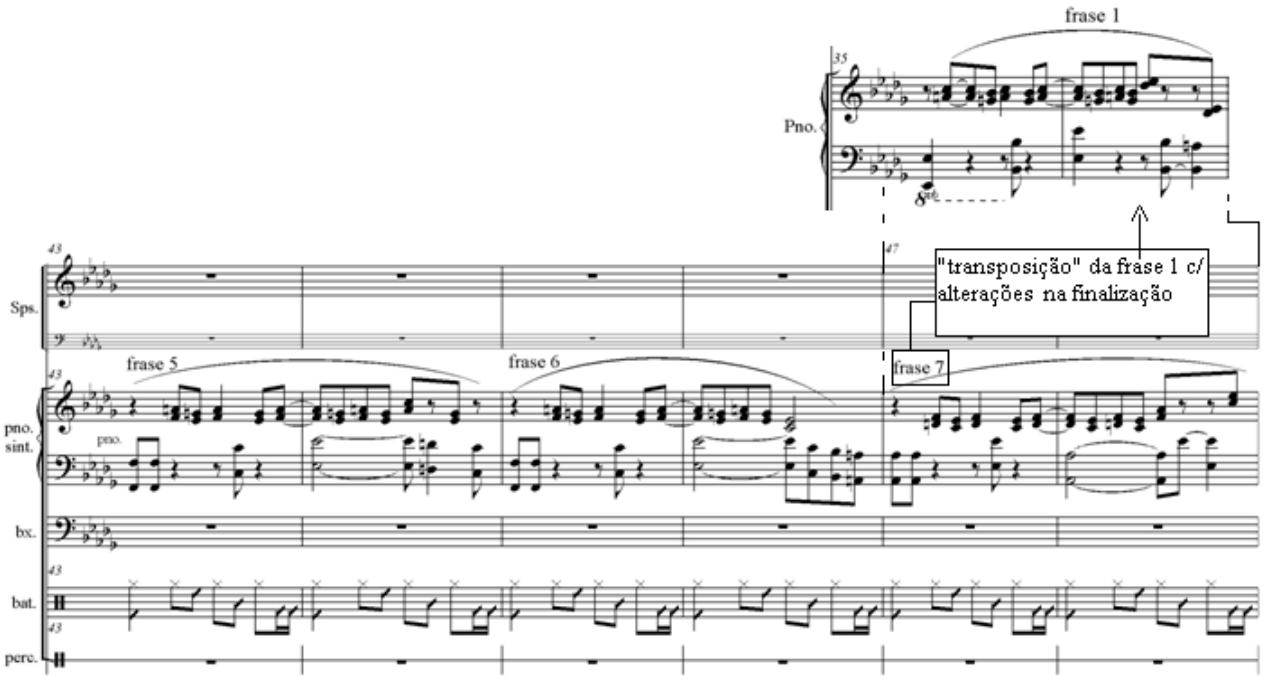


Fig.63 - Frases 5-7 – Seção C ["Jogo Um" – mov.2]

Na frase 7, percebe-se uma transposição de quinta justa abaixo da primeira frase desta seção, cuja principal alteração ocorre no final da frase, onde Edu Lobo utilizou intervalos harmônicos ascendentes em terças ao invés de segundas descendentes. Em relação à estrutura harmônica desse trecho, supõe-se que também é a mesma da primeira frase transposta uma quinta justa abaixo, ou seja, Ab7(#11,13). Na verdade, a sétima desse acorde (solb) está ausente, mas as outras notas utilizadas levam a crer que seja esta a estrutura utilizada, estando a sétima subentendida (ver fig.63).

Fig.64 - Frases 8-10 – Seção C ["Jogo Um" – mov.2]

Na frase seguinte, o baixo em oitavas realizado pela mão esquerda do piano apresenta a nota sol, enquanto as vozes superiores apresentam em espaçamento de

terças as notas ré-fa e dó-mib. Pensando na nota sol como fundamental, o resultado seria o acorde G7sus4(b13), sol-dó-ré-mib-fá.

Assim como todas as frases desta seção, a frase 9 também é uma variação da primeira frase, sendo que o movimento inicial é inverso, ou seja, ascendente-descente ao invés de descendende-ascendente, além de utilizar intervalos de quarta justa e terças no lugar de terças e segundas (Fig.64 c.51 e 52). Relacionando as notas da mão esquerda e da mão direita, percebe-se a utilização do acorde de Gb7M/6, solb-sib- réb-mib-fá. Já a frase 10 funciona como finalização desta seção, com ataques de colcheias sobre o acorde de Bb7sus4(9,13) e Bb7(b9,13, #11). Sendo que este último acorde foi gerado pela soma do acorde Bb7(#11,13) tocado pelo piano acrescido da nona menor (b9) tocada no bloco realizado pelos sopros (si-ré-sol-sib) (ver fig. acima).

As notas apresentadas pelo piano não formam uma estrutura acordal à primeira vista, mas a relação da melodia realizada com intervalos harmônicos em segundas, terças e quartas juntamente com as oitavas tocadas na região grave possibilitaram sugerir os acordes utilizados, como foi apresentado. Agora apresenta-se como esses prováveis acordes se relacionam harmonicamente:

			subV7/III	subV7/bIII			
Tonal:		V7/V7	V7/bVII	V7/VI	bIII7M	V7sus4	V7
Modal:	I7	II7	IV7	III7sus4	bIII7M	V7sus4	
Eb7(13,#11) **8c.**	**F7(9)** **4c.**	**Ab7(#11,13)** **2c.**	**G7sus4(b13)** **2c.**	**Gb7M/6** **2c.**	**Bb7sus4(9,13)** **1c.**	**Bb7(13, #11)** **1c.**	

Fig.65 - Análise harmônica da Seção C [“Jogo Um” – mov.2]

Como mostra a figura acima, a suposta harmonia utilizada gera possibilidades de análises vinculadas tanto à tonalidade quanto à modalidade. O acorde inicial Eb7(13, #11) seria o I grau do mib mixolídio #4, o seguinte, F7(9), pode ser entendido como II grau desse mesmo modo ou tonalmente como dominante do V grau (Bb). O acorde Ab7(#11, 13) apresenta três possibilidades, modalmente seria o IV7 de mib, cujo uso é muito comum no contexto da música popular, seria a dominante do bVI, menos aceitável, visto que a progressão leva a outro caminho, ou o subV7 do III grau, possibilidade interessante porque essa função se completa no acorde seguinte,

G7sus4(b13). Esse acorde pode ser entendido como III grau de mib jônico, através do que Persichetti (1985) chama de intercâmbio modal, ou seja, mantém-se o centro modal variando os modos utilizados. Ele também pode ser analisado como subV7 do bIII, possibilidade que é confirmada no decorrer da progressão, e ainda de maneira mais remota, ser o V7 do VI grau (Cm). Já no final da seção, temos o Gb7M/6, que foi analisado como bIII, no âmbito modal pode ser entendido como intercâmbio, neste caso com o mib menor natural ou dórico, enquanto que no âmbito tonal é chamado de acorde de empréstimo modal. Os últimos acordes da seção são o Bb7sus4(9, 13) e o Bb7(13, #11); no contexto modal, o primeiro acorde é usado para mascarar a tonalidade, evitando a sensível, ré. Quando este mesmo acorde, Vsus4, precede um acorde V7, ele funciona como subdominante[97] no contexto tonal. Já o Bb7(13, #11,) só pode ser analisado como dominante de mib.

Seção C1

Esta seção é uma repetição da seção C com o acréscimo dos sopros realizando a melodia principal, antes apresentada pelo piano, que agora toca apenas os baixos.

Fig.66 – Frases 1-4 da Seção C1[“Jogo Um”]

[97] Segundo Freitas (1997) “o V7sus4 é resultante da prática histórica do uso da *apojatura* [...] que faz soar a quarta sobre o V7 grau em destaque de tempo forte, essa quarta apojatura é uma dissonância que deve se resolver subsequentemente sobre a terça deste acorde.”(p.67) E a sua função como subdominante ocorre “[...] quando implica em um processo cadencial, de resolução da *apojatura*”(p.69), no qual o V7sus4 antecede o V7.

Fig. 67 – Frases 5-10 da Seção C1 [“Jogo Um” – mov.2]

Seção B1

A seção B1 é uma repetição da seção B, porém a pandeirola foi substituída pelo ganzá, mantendo a mesma intenção de reforçar o swing das semicolcheias realizadas pelo chimbal. A melodia realizada pelo piano e pelo baixo também é realizada por um instrumento que parece ser uma guitarra, mas, de acordo com o encarte do LP “Jogos de Dança”, é um sintetizador.

Fig. 68 – Frases da Seção B [“Jogo Um”]

Seção A2

Esta seção é uma mistura de frases da seção A e A1, no entanto, manteve-se a mesma estrutura desta última, 10 compassos com 5 frases de 2 compassos. Como pode ser observado na figura abaixo, o compositor colou de forma intercalada as frases da seção A e A1, gerando uma nova variação, a seção A2.

Fig.69 – Seção A2 – Intercala frases das Seções A e A1 [“Jogo Um”- mov.2]

PONTE

No final da seção anterior observam-se os ataques realizados pelos sopros sobre o acorde de Bb7sus4(9), os quais também são marcados pela bateria. Tal aspecto é importante porque após este trecho ocorre uma brusca mudança de caráter. O piano apresenta em andamento mais lento (c.93-95), com caráter mais calmo e com *rallentando*, a principal frase desta peça. Isso ocorre em aproximadamente três compassos (o que na transcrição realizada não pôde ser mensurado exatamente devido aos aspectos interpretativos citados), em que a melodia é apresentada em blocos, explorando primordialmente o espaçamento de quartas paralelas a três vozes. Trata-se de um momento único, no qual se ouve apenas o piano, parecendo ser uma citação à Debussy ou Ravel.

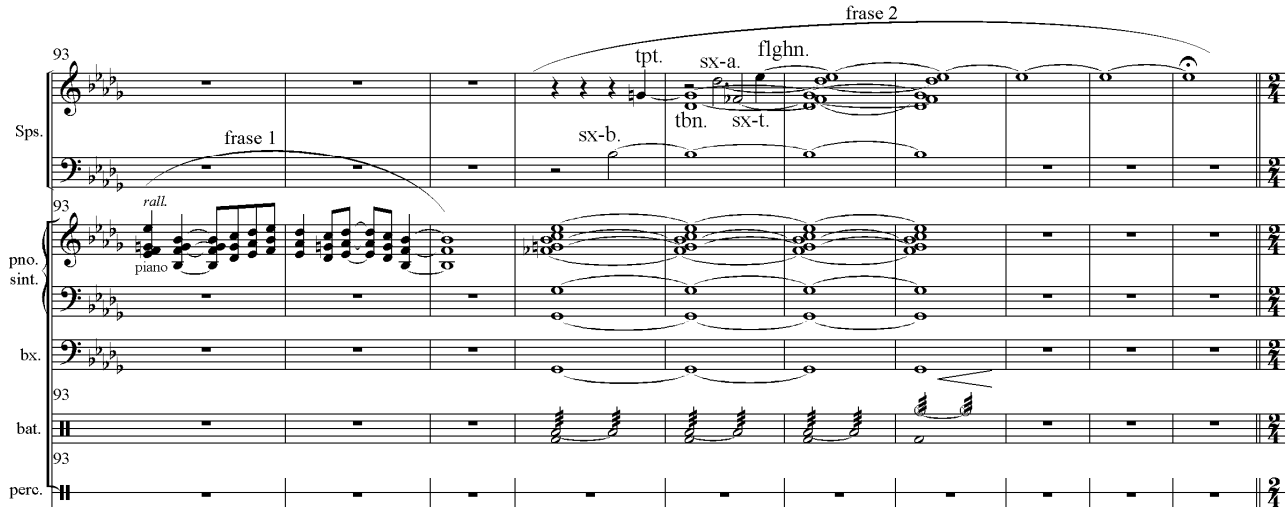


Fig.70 – Ponte [“Jogo Um”]

Em seguida (Fig.70, c.96) volta-se a um andamento próximo do inicial e simultaneamente um retorno aos elementos musicais utilizados no primeiro movimento. Na segunda frase desta ponte, Edu Lobo explorou a entrada pontuada de notas de cada instrumento de sopro, as quais são prolongadas até se ouvirem todos os instrumentos soando juntos e formando o acorde Gb7(b9, 13). Tal ideia já foi explorada em dois trechos da introdução do primeiro movimento, dos compassos 33 a 42 e 43 a 48.

Este trecho foi chamado de ponte justamente por “quebrar” o pulso constante e preparar o retorno ao caráter mais calmo do 1º movimento, que foi pré anunciado pelo piano (Fig.70, c.93), pelas entradas dos sopros e afirmado pelo flughelhorn, que reapresenta de forma prolongada a nota mib4, anunciando um retorno às duas primeiras frases da seção A do primeiro movimento, o que aqui se chamou de coda.

Coda (Seção A’ do movimento 1)

Após o prolongamento da nota mib4 tocada pelo flughelhorn, (Fig.71, c.103-112) segue-se a reapresentação das frases 7 e 8 da seção A do primeiro movimento, no qual o flughelhorn realiza a melodia principal na região de mib dórico, enquanto o clarone realiza uma linha cromática em movimeno ascendente-descendente. É importante lembrar que a seção A do primeiro movimento foi baseada em apenas duas frases, sendo que a primeira é matricial e as outras são como variações dela, e as principais diferenças estão na variação orquestral, incluindo-se as frases 7 e 8 reapresentadas aqui.

Fig.71 – Coda [“Jogo Um” – mov.2]

Já na finalização desta melodia e desta composição, a nota sib2 é prolongada pelo flughelhorn (c.111-114), enquanto o clarone e o baixo (c.111-112) realizam um movimento descendente que passa pelas notas solb, fá, mib, dó e finaliza em sib. No momento em que o baixo toca a nota sib, também se ouve o sintetizador, que enfatiza o prolongamento da nota até o final da composição, o compasso 118.

Enquanto o sib é sustentado pelo baixo e pelo sintetizador por 6 compassos (c.113-124), ouve-se o piano arpejar o acorde de Bbsus4(7M,9) no compasso 117. A quinta (fá), a sétima maior (lá) e a quarta ou décima primeira (mib) desse acorde são tocadas no compasso seguinte (c.118) pelos sopros, que as sustentam até o fim desta composição. O acorde final apresenta uma tensão inusitada devido ao uso da sétima maior, lá natural, que em nenhum momento da composição foi utilizado sobre o acorde Bb. Além disso, a nona maior e a décima primeira ou quarta ajudam no sentido

suspensivo desse acorde, omitindo novamente a terça, o que o correu com frequência durante toda a composição.

A análise da composição "Jogo Um" permitiu a identificação de vários elementos composicionais utilizados por Edu Lobo. Em relação à estrutura formal, percebeu-se que o compositor construiu esta peça a partir de variações melódicas, que se deram, sobretudo, no âmbito rítmico. E o desenrolar das seções apresenta um direcionamento que, ao chegar ao fim da principal seção contrastante (C e C1), retorna de forma retrógrada às seções anteriores. Observando a figura abaixo, percebe-se que no segundo movimento a seção B1 é um retorno àa seção B, a seção A2 apresenta colagens das frases das seções A e A1, a ponte apresenta elementos da seção A e da introdução do primeiro movimento e o que se chamou de coda é um retorno a duas frases da seção A do primeiro movimento, e soa como uma grande introdução do segundo movimento.

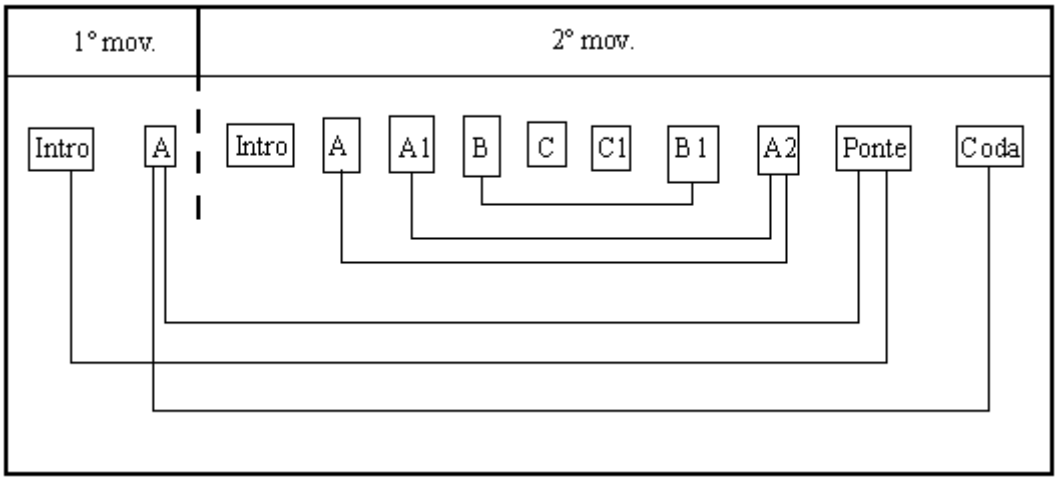


Fig.72 – Relação formal entre o mov.1 e 2["Jogo Um]

Após essa análise é possível perceber melhor as falas de Edu Lobo (1981) no encarte do LP:

> "São seis jogos e, apesar de observarem a sua individualidade, se encaixam como peças de um quebra-cabeça, para formarem um único jogo, desenho ou colagem. [...] Parecem muito mais um exercício livre de sons, frases melódicas e cadências.

O "encaixe" entre os seis jogos também ocorre individualmente no "Jogo Um", pelo retorno retrógrado às seções já apresentadas. E mais, o exercício de frases relatado por Edu Lobo é facilmente identificado nas variações utilizadas ao longo de todo o "Jogo Um". Além disso, os dois movimentos contrastantes, o primeiro calmo e lento e o segundo vigoroso e mais rápido, também auxiliaram no objetivo do compositor: "[...]

criar uma música que pudesse sugerir movimentos".

Nos aspectos melódico e harmônico, Edu Lobo explorou a modalidade e a ambiguidade entre o modal e o tonal. Os modos explorados foram solb octatônico, mib dórico e mib mixolídio #4 e as possíveis relações tonais ocorreram tendo como centro tonal mib (menor e maior) ou sib menor. O compositor também utilizou o contraponto a duas vozes no 1º movimento, blocos com espaçamentos intervalares de sétimas, oitavas, nonas e décimas nas seções A, A1, A2, B e B1 do 2º movimento, além das terças e segundas nas seções C e C1 do 2º movimento.

A preocupação com a variação timbrística é constante, principalmente no primeiro movimento, no qual cada repetição do contraponto a duas vozes é realizada por instrumentos diferentes, flugelhorn e trompete, sax alto e sax tenor, flugelhorn e clarineta baixo, finalizando com o baixo, trombone, clarineta baixo, sax tenor, flugelhorn, sax alto e trompete. No segundo movimento destaca-se a utilização dos instrumentos em *tutti*, sendo que a principal variação timbrística ocorre na seção C, na qual se ouve primordialmento o piano e a bateria. No entanto, Edu Lobo também explorou detalhes timbrísticos, como a pandeirola que é usada na seção B e depois é substituída pelo ganzá na seção B1.

No aspecto rítmico, percebe-se o frequente uso de síncopes e contratempos, principalmente nas melodias. Em relação aos instrumentos de percussão, deve-se lembrar que no primeiro movimento a percussão e a bateria não utilizaram padrões rítmicos, apenas efeitos com carrilhões, blocos e pratos. Já no segundo movimento a bateria explora um padrão rítmico que lembra as levadas de funk americano, mas a conexão do novo padrão rítmico apresentado nas seções C e C1 com a melodia realizada pelo piano geram um momento mais abrasileirado, pelas síncopes e contratempos utilizados, além do característico modo nacional (CAMACHO, 2004), mixolídio #4.

Percebe-se que Edu Lobo faz uma hibridação de elementos de duas das suas identidades, aquela relacionada à música de Recife e a outra vinculada à música erudita. Da cultura popular pernambucana, um bom exemplo é o uso do modo mixolídio #4 e dos elementos da música erudita, a escala octatônica, a técnica formal, as relações timbrísticas utilizadas além da utilização de movimentos contrastantes. Essa hibridação é específica ao caso de Edu Lobo, pois o seu contato com o modo mixolídio #4 foi primeiramente através da música nordestina e não através do jazz, no qual o uso dessa escala também é comum. Da mesma forma, os elementos apresentados como sendo da música erudita, também utilizados na música popular, foram alcançados por Edu Lobo

principalmente através do seus estudos orquestrais em Los Angeles.

A hibridação desses elementos por Edu Lobo se dá por diálogo, ou seja, ele não faz um recorte exato desses aspectos musicais nos seus contextos "originais", mas a partir deles, seleciona materiais e cria uma outra possibilidade composicional.Como diz Bakthin (2003), as palavras dos outros trazem o seu tom valorativo e expressivo, os quais são assimilados e reelaborados por nós, gerando "novos" discursos.

4.4. Análise: "Beatriz"

4.4.1. "O Grande Circo Místico" e a letra de "Beatriz"

A canção "Beatriz" faz parte do espetáculo "O Grande Circo Místico" (1983), um projeto do Balé Teatro Guaíra de Curitiba. Segundo Pimenta (2005), essa companhia de dança firmava-se, durante os anos de 1980, como uma das principais do Brasil e da América Latina. A proposta de "O Grande Circo Místico" era o desenvolvimento de um espetáculo ousado e que visava uma aproximação com o grande público. Esse trabalho incluiu elementos da dança, ópera, circo, música e teatro.

Para o desenvolvimento desse projeto, o Balé do Teatro Guaíra convidou duas pessoas com as quais já havia desenvolvido outro trabalho bem sucedido, o roteirista Naum Alves de Souza e o músico Edu Lobo, no balé "Jogos de Dança". As letras ficaram a cargo de Chico Buarque, a coreografia foi de Carlos Trincheiras e a direção de Emílio Biasi. O roteiro de Naum baseou-se no poema "O Grande Circo Místico" de Jorge de Lima. No encarte do LP "O Grande Circo Místico", o poema é apresentado:

O Grande Circo Místico

O médico de câmara da Imperatriz Teresa– Frederico Knieps –
Resolveu que seu filho também fosse médico,
Mas o rapaz, fazendo relações com a equilibrista Agnes,
Com ela se casou, fundando a dinastia do circo Knieps,
De que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlote, filha de Frederico, se casou com *clown*,
De que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun, a grande deslocadora,
Que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre,
Quis entrar para um convento
Mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
E Margarete continuou a dinastia do circo
De que tanto tem se ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo,
Sofrendo muito por amor de Deus,

Pois gravou em sua pele rósea
A Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
E o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
Quando ela entrava nua pela jaula adentro,
Chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
Pois as gravuras sagradas afastavam
A pele dela e o desejo dele.
Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu
E era homem-fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio
Do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
Em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
São as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
É a sua pureza em que ninguém acredita;
São as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
Mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
Dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
Que parecem que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
Se distribuem pelos homens cínicos,
Mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
Atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do Grande Circo Knieps
Muito pouco se tem ocupado a imprensa.
Jorge Lima
("A Túnica Inconsútil"-1938)

Esse poema faz parte do livro "A Túnica Inconsútil", de Jorge Lima, e foi baseado na história real de uma família cujo trabalho circense iniciou-se em meados do século XIX. Uma turnê do circo dos Knieps no Brasil no início do século XX inspirou Jorge Lima a escrever o poema em 1938, que foi a base para o roteiro de Naum Souza. Posteriormente, as músicas e letras recompuseram os personagens e serviram de base para as coreografias do Balé Teatro Guaíra (PIMENTA, 2005).

De acordo com o poema de Jorge Lima, o circo Knieps foi fundado a partir do casamento entre o filho de Frederico Knieps e a trapezista Agnes. No espetáculo "O Grande Circo Místico", a personagem Agnes é transformada em Beatriz, por uma questão de sonoridade musical, pois, segundo Edu Lobo (2005), a palavra Agnes é difícil de se cantar.

A idéia utilizada por Chico Buarque para compor a letra da canção é relatada por

Edu Lobo (2005):

> Eu tava lá em casa [...] E eu tinha uma idéia pro que virou "Na carreira" que era uma canção que fechasse o espetáculo, que era um negócio assim do público com os artistas [...], aquela coisa que o público tem, será que não sei o que, será que coisas maldosas no meio, será que aquela moça, será que aquele cara, será... Aí você parou e falou assim (Chico Buarque): eu vou pra casa fazer agora. Eu falei, mas o que aconteceu? Você falou: eu vou fazer a valsa (Beatriz)[...].

Assim surgiu a letra de "Beatriz". É importante lembrar que no poema de Jorge Lima ela (Agnes=Beatriz) era a equilibrista com a qual o filho do médico da Imperatriz Teresa, Frederico Knieps, se casou e fundou o circo Knieps. A letra de Chico Buarque trata do amor do filho do médico Frederico por Beatriz, agora transformada em atriz. Remetendo a um mundo de fantasia e instabilidade, a personagem é construída no imaginário do amado. Tais aspectos podem ser percebidos em frases como *"será que é pintura", "será que é de louça", será que é de éter"* etc., além do frequente uso do verbo "será" e da conjunção condicional "se", que são elementos de linguagem que representam dúvida e instabilidade. No entanto, o filho do médico manteve-se disposto a correr os riscos do mundo circense pelo amor de Beatriz: *"e se eu pudesse entrar na sua vida"*. Afinal, ele deixou de ser médico como o pai queria para casar-se com ela e seguir a vida circense.

Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu
Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário
A casa da atriz
Se ela mora num arranha-céu
E se as paredes são feitas de giz
E se ela chora num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Sim, me leva para sempre, Beatriz
Me ensina a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz
Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
Diz se é perigoso a gente ser feliz
Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz
Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se o arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida

As composições de "O Grande Circo Místico" fazem parte de um momento da carreira de Edu Lobo em que ele utiliza o piano para compor; assim, muitas canções desse espetáculo foram compostas ao piano, inclusive "Beatriz".

> Quando eu componho no piano, eu componho... a nota...quem procura a nota é o meu dedo, não é a minha voz. [...] Eu experimento um ou outro, o meu ouvido é que diz que nota é melhor. Agora a voz, por exemplo, eu jamais faria o "Beatriz" cantando, esses intervalos complicados, mais difíceis, eu jamais faria cantando. Agora o dedo faz. Aí você escolhe essa nota, essa aqui..."(LOBO in ALBUQUERQUE, 2004, p.173 e 174).

Esta canção foi um dos destaques desse trabalho e, segundo Severiano e Mello (1998), tornou-se "um clássico da moderna música popular brasileira" (p.303). Para Dori Caymmi, ela é uma obra-prima, "uma coisa que acontece uma vez na vida outra na morte [...]", e chega a considerá-la "[...] a melhor coisa feita no Brasil nos últimos 30 anos." (in ALBUQUERQUE, 2006, p.275 e 276).

4.4.2. Análise musical

A referência sonora para a análise foi a gravação de "Beatriz" no disco "O Grande Circo Místico" (1983), que foi interpretada por Milton Nascimento. Nesta versão os instrumentos utilizados foram apenas o piano e uma orquestra de cordas (contrabaixos, cellos, violas e violinos).

O pianista desta gravação, Cristóvão Bastos (2009), explica que Edu Lobo apresentou a ele apenas a introdução e a cifra de "Beatriz", ou seja, o acompanhamento era mais livre, a cargo do pianista. Ele também comenta que esta canção foi gravada rapidamente, pois na segunda ou terceira gravação no estúdio já ficaram satisfeitos com o resultado. Ainda segundo Bastos (2009), só após a gravação do piano e da voz é que Chico Moraes elaborou os arranjos de cordas, isto é, eles foram compostos a partir de aspectos interpretativos de outros músicos[98].

A estrutura geral desta composição é seguinte:

Tabela 10 – Quadro formal ["Beatriz"]

Instrumentos	**Seções**					
	Intro 8c.[99]	**A** 20c.	**A1** 20c.	**B** 17c.	**A2** 20c.	**CODA** 8c.
Voz		**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Piano	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Cordas			**X**	**X**	**X**	**X**

[98] Essa proposta de arranjo foi muito utilizada por Edu Lobo no disco "Limite das Águas" (1976) (LOBO ,1976a).

[99] A introdução abrange 8 compassos considerando que a sua finalização ocorre exatamente no primeiro compasso da seção A, sem contar essa finalização ela teria 7 compassos.

Introdução

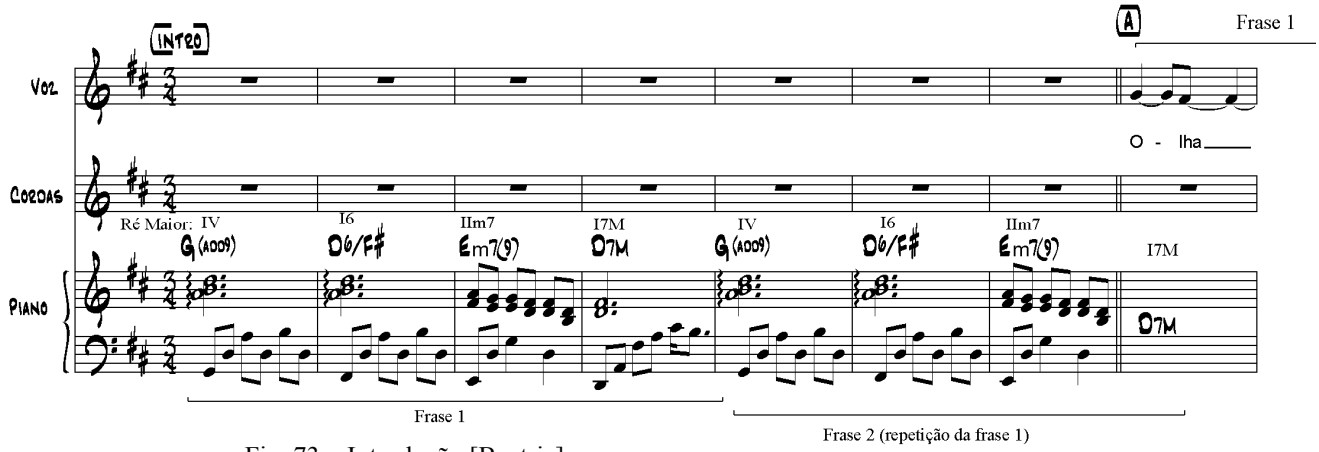


Fig. 73 – Introdução [Beatriz]

Esta canção foi composta em compasso ternário simples e, como foi afirmado pelos compositores, trata-se de uma valsa, na tonalidade de ré maior. A introdução é composta de duas frases de 4 compassos, sendo a segunda uma repetição da primeira e é finalizada exatamente no primeiro compasso da seção A . Harmonicamente, inicia-se no IV grau e o baixo segue em movimento diatônico descendente até chegar no I. A mão esquerda do piano apresenta praticamente o mesmo padrão rítmico, baseando-se em colcheias e arpejos, enquanto a mão direita sustenta as mesmas notas em harmonias diferentes (Fig. compassos 1, 2, 5 e 6), ou seja, lá-si-ré sobre o acorde de G é igual a nona, terça e quinta e, sobre o acorde de D, é igual a quinta, sexta e fundamental. Em seguida, observa-se uma sequência de intervalos de terças diatônicas descendentes (Fig.73, c.3 e 7) que conduz à finalização das frases.

Seção A

Esta seção apresenta 20 compassos distribuídos em 9 frases. A segunda parte da primeira frase, referindo-se aqui ao trecho “será que ela é moça” (Fig.74, c.9 e10), é o principal desenho melódico desta canção, que também pode ser percebido de forma mais evidente nas frases 2, 3, 4 e 5 (Fig.74). Esse contorno melódico apresenta uma sequência de notas ascendentes que é finalizada em uma nota descendente e, a cada momento, esse contorno melódico é apresentado numa região mais aguda, mas sem finalização conclusiva. É interessante notar que o início das frases 2, 3, 4 e 5 é composto de saltos intervalares de sétimas, quintas e sextas em relação ao final das frases anteriores (ver fig.74).

Tal frequência de saltos não é muito comum na canção popular brasileira,

principalmente a do compasso 9 (fig.), que apresenta uma sétima menor descendente não diatônica (fa#3-sol#2), sendo a nota sol# uma passagem cromática para lá. O uso constante de saltos esclarece o que Edu Lobo diz sobre o uso do piano para compor canções, pois "[...] esses intervalos complicados, mais difíceis, eu jamais faria cantando. Agora o dedo faz. Aí você escolhe essa nota, essa aqui..." (LOBO, 2004, p.173 e 174).

Fig.74 – Seção A ["Beatriz"]

A partir da frase 5 (Fig.74, c.16 e 17), a finalização melódica permanece em notas agudas, inclusive com repetição de notas ao final (frases 6 e 7), e só retorna a um movimento descendente mais amplo a partir do compasso 22. Entre os compassos 23 e 24 destaca-se um intervalo de sétima menor ascendente (dó#3-si3) e no compasso 26, a melodia destaca a nona menor (sib) sobre o acorde de A7(b9, #11), que no compasso seguinte é resolvida na fundamental, lá.

Outro aspecto melódico chama a atenção, a nota alterada, ré#. No compasso 24,

essa nota juntamente com a nota fá# pode ser analisada como resolução indireta (r.i.) para alcançar a nota mi. No compasso seguinte (Fig.74, c.25), o ré#3 pode ser uma bordadura. No entanto, há outra possibilidade para se entender essa alteração, o uso do modo mixolídio #4 sobre o V grau da tonalidade de ré maior, no qual a única nota alterada em relação a esse tom é ré#: lá-si-dó#-ré#-mi-fá#-sol (lá mix.#4). É importante lembrar que Edu Lobo tem grande interesse por esse modo, que agora aparece em um contexto tonal, funcionando como dominante.

Em geral, o ritmo harmônico utilizado por Edu Lobo foi o de um acorde a cada dois compassos, com exceção do trecho entre os compassos 18 e 22, no qual se ouve apenas um acorde por compasso, bem como nos compassos finais desta seção, 26 e 27. Ainda em relação à harmonia, ele se baseou frequentemente em recursos comuns à música tonal, como acordes diatônicos à tonalidade e acorde diminuto não preparatório e de passagem[100] (G#dim - fig.74, c.16) e dominante secundário (F#7 – Fig.74, c.19). O compositor de "Beatriz" buscou o desenvolvimento de uma linha de baixo ascendente, ré-mi-fá#-sol-sol#-lá-lá#-si-dó-dó# (Fig.74) que, com exceção dos dois intervalos de segunda maior inicial, segue em segundas menores ascendentes. Esse aspecto influenciou e resultou em um acorde não usual enquanto estrutura tonal, o D7M/C, pois não é característica do tonalismo o uso de um acorde com duas sétimas, uma maior (dó#) e outra menor (dó). Entretanto, percebe-se que a nota do baixo (dó) é usada melodicamente e não funcionalmente, assim pode-se entendê-la como nota de passagem, que liga si a dó#(Fig.74, c.20,21 e 22). Esse movimento ascendente do baixo também enfatiza e tensiona o movimento melódico que, de maneira geral, também é ascendente.

Outro detalhe harmônico interessante é o acorde de A7M/C# (Fig.74, c.22). Pensando tonalmente, esse acorde não seria possível, pois o V grau tonal é um acorde maior com sétima menor, X7. Contudo, é possível entendê-lo como acorde de empréstimo modal de ré lídio, no qual o V é com sétima maior, lembrando que na melodia a quarta aumentada de ré lídio aparece, sol #(Fig.74, c.23), e que em relação ao acorde de A7M é a sétima. No início da seção A, a nota sol#2 que caminhava para lá2 (Fig.74, c.9) foi analisada como passagem cromática, mas o seu reaparecimento melódico e harmônico neste trecho, permite interpretá-la como a quarta nota do modo

[100] Guest (2006) classifica um acorde diminuto de duas formas, quanto à função, se é preparatório (dominante) ou não, e quanto ao caminho do baixo, "*de passagem* quando vem de ½ tom e segue por ½ tom na mesma direção[...]" ou "*de aproximação* quando é precedido por salto ou pausa[...]"(p.73).

de ré lídio. Em outras palavras, mesmo "Beatriz" sendo uma valsa claramente tonal, apresenta hibridações com o modalismo muito utilizado por Edu Lobo nas fases anteriores de sua carreira.

Na letra da seção A, observa-se a tentativa do enunciador em transformar em palavras as características da atriz Beatriz e, apesar dos questionamentos e da dúvida (*moça, triste, pintura?*), ele quer amá-la *("E se eu pudesse entrar na sua vida)*. Tais aspectos iniciam sua apresentação utilizando um vocativo, *olha,...*, que é direcionado ao interlocutor que não é a amada (*que ela...se ela...)*, mas sim o público, e o locutor é presentificado apenas na última frase, "*E se eu pudesse entrar na sua vida"* .

Olha/ Será que ela é moça/ Será que ela é triste
Será que é o contrário/ Será que é pintura/ O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu/Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel/ E se eu pudesse entrar na sua vida

Como já foi apresentado, as frases desta seção realizam movimentos ascendentes com finalizações descentendes, mas não conclusivas, o que ajuda na figurativização[101], através do uso de tonemas[102] suspensivos e do dêitico[103] vocativo presente na primeira frase ("*Olha*"). Ainda na relação letra e música, percebe-se um tensionamento melódico e harmônico que também realça os aspectos acima mencionados sobre a letra; no entanto, o intérprete (Milton Nascimento) mantém uma colocação vocal suave e contida. Ou seja, a cada frase a região vocal utilizada torna-se mais aguda até alcançar a nota mais aguda (fá#4, c.20), mantendo-se na região de dó4 até o compasso 22, quando ocorre um movimento descendente indicando uma distensão vocal. Esse aspecto de tensão vocal na região aguda e com o uso de notas mais longas é o que Tatit (1997) chama de passionalização, que pode ser alcançada por saltos.

> Surge, consequentemente, uma tendência para os grandes saltos intervalares e para a exploração da região aguda, onde as cordas vocais manifestam fisicamente a tensividade (TATIT, 1997, p.119).

É interessante observar que nota fá#4, a mais aguda da canção, corresponde à palavra "céu" (nota que é repetida com a palavra "país"), enquanto na seção B a palavra "chão" corresponde a nota mais grave (fá2). Segundo os compositores da obra, essa

[101] Quando se sugerem cenas ao ouvinte (TATIT, 1996). Ver cap.2, p.
[102] Inflexões entoativas realizadas nos finais de frases (TATIT, 1996). Ver cap.2, p.
[103] "[...] elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos [...]"(TATIT, 1996, p21)

relação icônica[104] não foi planejada:

> **Chico Buarque:** "Muita coisa acontece assim por acaso, esta história do céu e do chão que você falou, eu nunca tinha me tocado que a nota mais grave correspondia à palavra chão e a mais aguda céu.
> **Edu Lobo**: Eu descobri isso algum tempo depois, não sei dois anos, três anos depois, um dia que eu prestei atenção nisso e vi que o chão era a nota mais grave e céu a nota mais aguda (in BUARQUE, 2005).

Em uma participação no programa Sarau, da Globo News, Edu Lobo (2009) explica que esse fato é consequência "[...]do talento e da intuição [...]", "[...] ninguém programa isso [...] (LOBO, 2009, SARAU). Se o desenvolvimento desse aspecto ocorreu intuitivamente, provavelmente deve-se à disseminação de elementos que há séculos estão presentes na música de alguns compositores, considerando que na música vocal ocidental o uso de recursos musicais para enfatizar o texto (estabelecendo relações icônicas) ocorre desde meados do século XVI, em obras de compositores como Josquin des Prez (GROUT e PALISCA, 2007, p.210). Esse uso continuou na obra de diversos músicos posteriores, como nas missas de Bach e no drama musical de Wagner. Em outras palavras, possivelmente também alcançou a canção "Beatriz" de Edu Lobo e Chico Buarque que, nesse caso, foi composta para um espetáculo que utiliza elementos da dança, da ópera, do circo, da música e do teatro, daí a possível apropriação de elementos que relacionam música e texto.

Em geral, a passionalização desta canção é intensa, apesar de em alguns momentos iniciar uma distensão através de movimentos descendentes (fig. c.22 e 23), mas que são interrompidos por movimentos ascendentes (fig., c.24 e 26) que voltam a marcar a passionalização. O elemento passional também é enfatizado por outros aspectos, como o acompanhamento do piano sem a marcação rítmica padronizada de valsa, pois geralmente os blocos de acordesão arpejados, o que evita o caráter de tematização. Tal aspecto auxiliou na liberdade imprimida na interpretação vocal, com uso de *rallentandos* e *ritardandos*. Ainda, deve-se lembrar da melodia expansiva explorando saltos, comportando na seção A uma tessitura de quase duas oitavas (sol#2-fá#4), além do tensionamento gerado pelo acompanhamento harmônico em movimento ascendente.

---

[104] Segundo Tatit (1997), "temos iconização toda vez que aparecem diversos traços para configurar a mesma imagem, o mesmo objeto, a mesma personagem ou até o mesmo sentimento" (TATIT, 1997, p. 116).

Seção A1

Na seção A1 mantém-se a mesma harmonia e melodia, mas altera-se a letra. O texto continua questionando e tentando caracterizar Beatriz, agora abordando o ambiente artístico em que ela vive (*"a casa da atriz"*) e o seu possível momento afetivo *("E se ela chora num quarto de hotel")*. Apesar das dúvidas, o enunciador novamente mostra-se disposto a viver esse amor.

Comparando a letra da seção A com a da seção A1, percebe-se que no início das quatro primeiras frases não houve alteração, manteve-se o *"será que"*. Já as palavras finais dessas frases são alteradas, mas em geral exploram sonoridades semelhantes, mo**ça**/lou**ça**, tris**te**/é**te**r contrá**rio**/cená**rio**, pint**ura**/louc**ura**. Entretanto, a interpretação vocal de Milton Nascimento é menos contida que a da seção A, percebe-se a voz mais presente, com um pouco mais de intensidade.

Tabela 11 – Relação entre a sonoridade da letra da Seção A e da Seção A1

Seção A	**SeçãoA1**
*Olha, será que ela é mo**ça***	*Olha, será que é de lou**ça***
*Será que ela é tris**te***	*Será que é de é**te**r*
*Será que é o contrá**rio***	*Será que é louc**ura***
*Será que é pint**ura***	*Será que é cená**rio***
O rosto da atriz	*A casa da atriz*
*Se ela dança no sétimo **céu***	*Se ela mora num arranha-**céu***
*Se ela acredita que é outro pa**ís***	*E se as paredes são feitas de g**iz***
*E se ela só dec**ora** o seu pap**el***	*E se ela ch**ora** num quarto de hot**el***
E se eu pudesse entrar na sua vida	*E se eu pudesse entrar na sua vida*

O aspecto interpretativo também é ressaltado pela entrada das cordas, que realizam *backgrounds*[105], destacando-se linhas de notas-guia, ou seja, um tipo de *background* melódico que explora notas longas e discretos encadeamentos melódicos, com poucos saltos (ALMADA, 2006). As linhas de notas-guia utilizadas nos *backgrounds* desta canção frequentemente coincidem com as notas da melodia principal e também seguem o movimento ascendente da harmonia e da melodia. Isso pode ser visto no trecho que vai do compasso 28 ao 33, quando as cordas realizam em uníssono uma linha de notas-guia que seguem em movimento diatônico ascendente, fá#2-sol2-lá2-re3, que em relação à harmonia são 3M, 3m, 5J e F. Entre essas notas, fá#, lá e ré

[105] "O termo *background* (em inglês, "segundo plano") é muito empregado no jargão musical para desiguinar, a grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre *entre* o solista (o *foco* principal, ou o primeiro plano) e a base rítmica (que, seria, então, o terceiro plano) (ALMADA, 2006, p.281)". O *background* pode destacar o aspecto harmônico, melódico ou rítmico, bem como explorá-los simultaneamente.

também são utilizadas na melodia principal (ver figura abaixo).

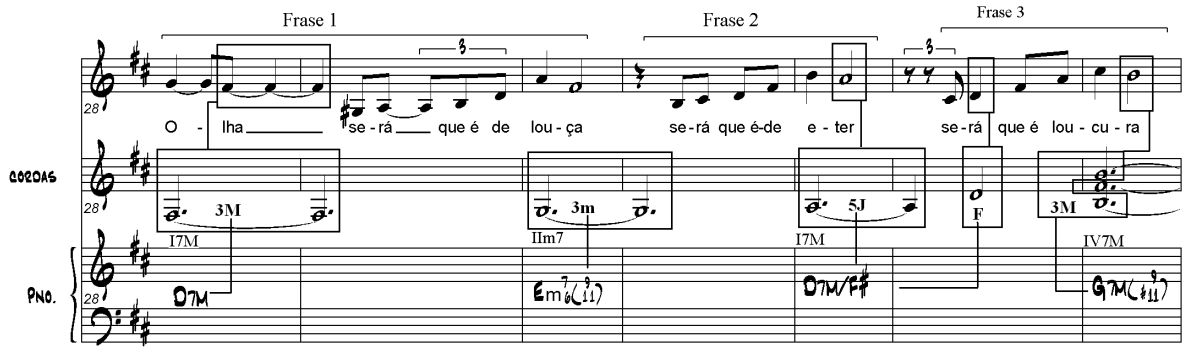


Fig.75 – Frases 1-3 da Seção A1 ["Beatriz"]

A partir do compasso 34, o *background* aparece harmônico, mas continua destacando notas melódicas em oitavas justas, das quais muitas enfatizam notas importantes da melodia principal, como a nota si nos compassos 34 (terça maior de G7M) e 35 (terça menor de G#dim), ou como o mesmo movimento ascendente em terça menor no compasso 37. Nos compassos 38 e 39, mantiveram-se as mesmas notas nas cordas, ré3-fá#3-fá#4, mas, em relação a harmonia, elas apresentam novas funções, F, 3M e 3M no acorde D7M/A, b13, F e F no acorde F#7(b13)/A#, 3M, 5J e 5J no acorde Bm7(9). Em alguns momentos, a nota fá# desses blocos também coincide com importantes notas da melodia vocal, como no compasso 40.

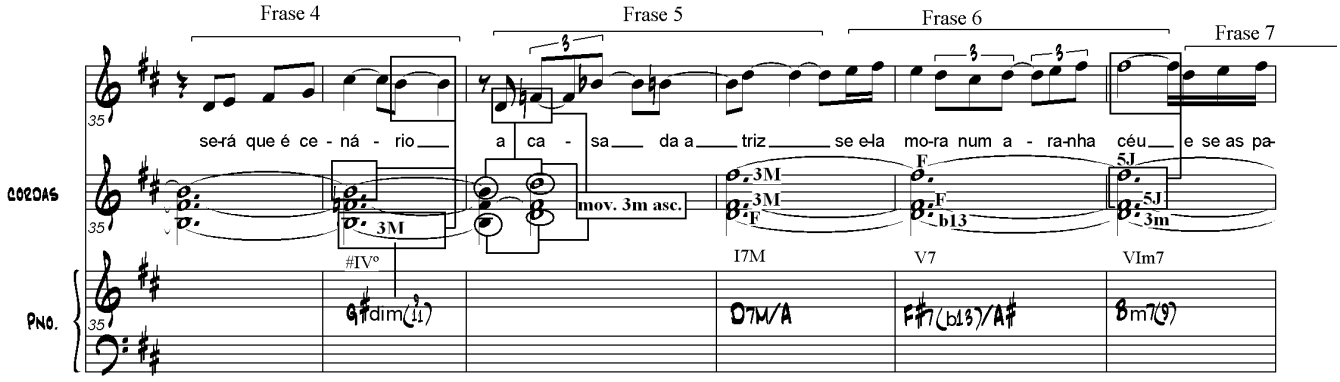


Fig.76 – Frases 4-7 da Seção A1["Beatriz"]

No trecho final, as cordas seguem o contorno dinâmico geral desta seção, que inicia com menos intensidade, cresce e decresce. Inicialmente, as cordas utilizam apenas uma voz na região grave (c.28-33), posteriormente, três vozes (c.34-41) que caminham para a região aguda. No final da seção o número de vozes foi reduzindo-se, duas vozes em oitava gerando uma terça acima da melodia (lá- c.42) e a última nota a uma voz, mi3, antecipando essa nota que também será cantada (c.42-44).

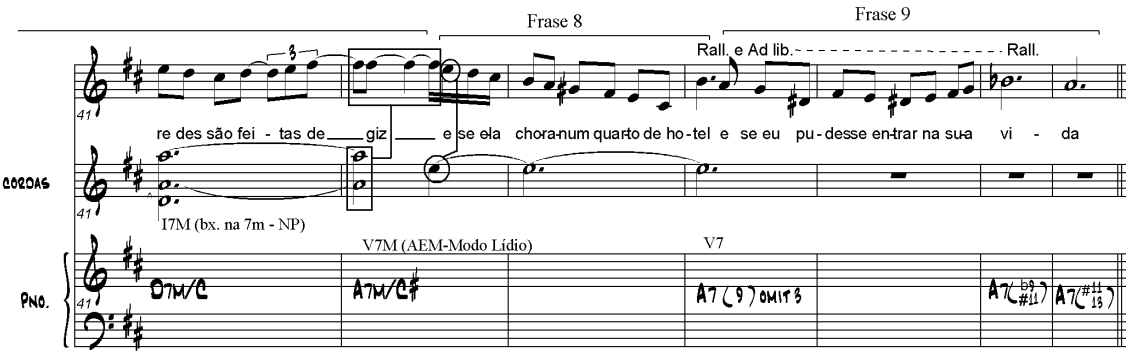


Fig.77 – Frases 7-9 da Seção A1 ["Beatriz"]

Seção B

O primeiro compasso desta seção é apresentado em outra tonalidade, si bemol maior, que em relação à tonalidade principal da composição, ré maior, é a região de mediante inferior[106]. Afinal, a harmonia e a exploração de outra região são importantes elementos na construção da seção central contrastante (SCHOENBERG, 2004, p.143) que, neste caso, também aparece com o ritmo harmônico alterado, sendo predominante o uso de um acorde por compasso (com exceção dos 6 compassos iniciais, sendo que esta seção abrange 17 compassos), enquanto na seção anterior predominava o uso de dois acordes por compasso.

Ao mesmo tempo em que o acorde de Bb representa a nova tonalidade, ele também pode ser vinculado à tonalidade anterior, funcionando como acorde pivô. Pois, em ré maior, ele pode ser analisado como uma acorde de empréstimo modal de ré menor, ou seja, o bVI. No entanto, a nova tonalidade é confirmada pela armadura de clave utilizada pelo compositor[107] e pelas progressões harmônicas.

A harmonia que segue é o Eb7M = IV(Fig.78, c. 50), retornando-se para a tônica Bb6(9) (c.52) que, no compasso 54, transforma-se em Bb7(#5), aparecendo como dominante do próximo acorde Eb7M(9). Em seguida, o Ab7(9, #11) é utilizado como dominante do Db7M(6,9) (c.56 e 57), que é um acorde de empréstimo modal, o bIII. Depois, observa-se o B7(9, #11, 13) como subV7 da tônica, cuja cadência não é efetivada, seguindo para a dominante secundária C7sus4(9, 13), que prepara o F7 (b9, b13), que por sua vez resolve em Bb7M(6). Ao final da seção (c.63 e 64), o Ab7(9, #11,

106 De acordo com Schoenberg (2004), a relação entre a tonalidade da tônica e a sua mediante inferior é denominada indireta, mas próxima, por possuir três notas em comum (p.91).
107Na minha transcrição usei uma nova armadura de clave, a qual coincide com a versão de Edu Lobo presente no seu Songbook (s/d).

13) aparece como V7 do bIII ou subV7 do bVI; entretanto, não resolve em nenhum desses graus, segue para A7, que vai funcionar como acorde pivô, pois, na tonalidade de sib bemol, A7 pode ser analisado como V7 do III grau e ao mesmo tempo V7 da próxima tonalidade que é ré maior(figura 78).

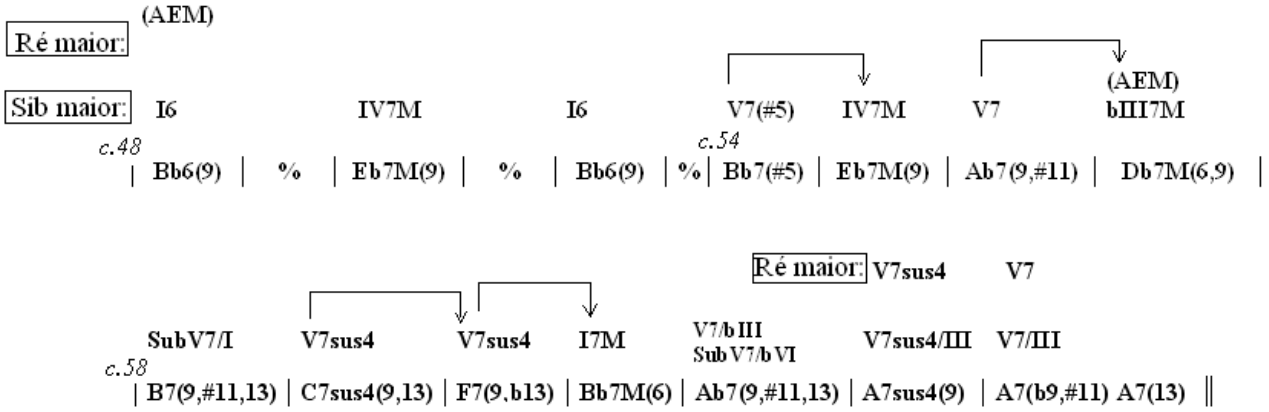


Fig. 78 – Análise harmônica da Seção B [“Beatriz”]

A modulação para si bemol maior e os procedimentos harmônicos são recursos contrastantes utilizados pelo compositor nesta seção. Juntamente com eles, há também a letra e a melodia. Na primeira, a ênfase não é mais na dúvida (*será que....se....)* ou caracterização da atriz Beatriz, mas, sim, no momento em que o enunciador se entrega a ela *(Sim, me leva para sempre...)*. Esse aspecto é apresentando através de um texto predominante afirmativo e com o uso de verbos no presente, destacando a situação enunciativa do eu, ou seja, a figurativização. Na última frase observa-se um retorno ao uso da partícula *se*, mas agora em um contexto em que o enunciador mostrou-se decidido a enfrentar os riscos desse relacionamento.

Sim, me leva para sempre, Beatriz / Me ensina a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz/ Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
Diz se é perigoso a gente ser feliz

Nesta seção a interpretação de Milton Nascimento explora menos o tempo rubato, ocasionando uma impressão de maior movimento. No entanto, constata-se o auge da passionalização. Em geral, os principais trechos de percepção desses aspectos estão nos finais de frases, ou seja, nos *tonemas*, pois “neles se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas” (NAVARRO apud TATIT, 1997, p.102)

No final da frase 1 (Fig.79) observa-se o prolongamento da nota ré4 sobre a sílaba “triz”, da palavra Beatriz. No final da frase 3 essa mesma nota aparece sobre a palavra “triz”, agora como a nota mais longa da canção, prolongada por quatro tempos e

meio, sendo ainda mais destacada por corresponder à sétima maior do acorde Eb7M(9). A continuidade da tensão vocal causada pela exploração da região aguda e sustentação de nota ocorre no início da frase seguinte, com a nota mib4 sobre a palavra "ai". Contudo, é importante lembrar que as notas dos finais dessas frases não correspondem à nota mais aguda da canção, que é fá#4 nas seções A, mas explora o registro agudo, considerando que esta canção abrange uma extensão de duas oitavas e um semitom, fá2-fá#4.

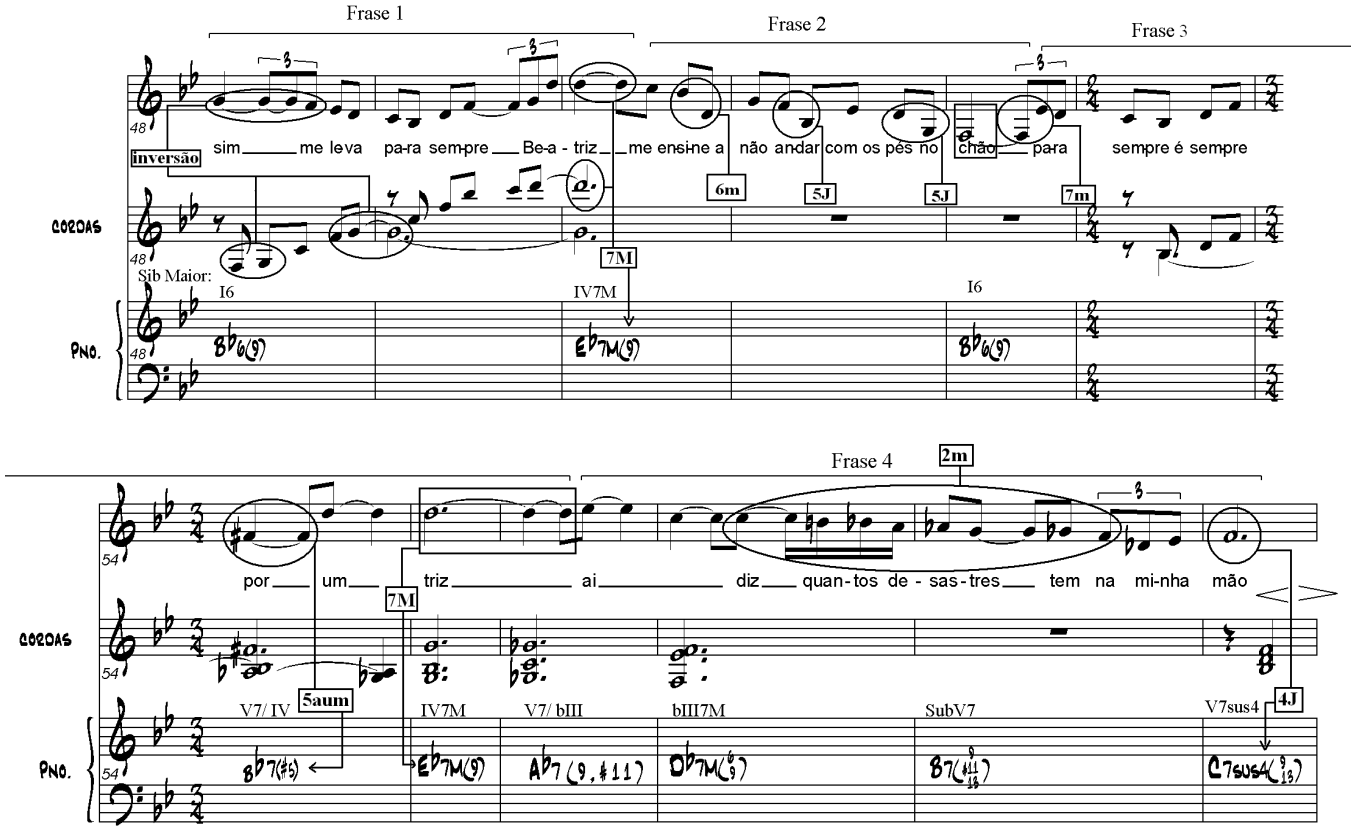


Fig.79 – Frases 1-4 da Seção B ["Beatriz"]

A distensão da nota ré4 no fim da frase 1 ocorre em movimento descente com a utilização frequente de saltos intervalares de sexta, quinta e sétima, os quais possibilitam percorrer quase duas oitavas (ré4-fá2) em praticamente dois compassos (Fig.79, c.51 e 52). Assim, alcançando a nota mais grave da canção, fá2, ou no jargão musical, a nota mais baixa, que corresponde a uma palavra que também remete a baixo, mas no sentido real de altura, "chão". Apesar de a passionalização estar relacionada à tensão vocal e a notas longas na região aguda (TATIT, 1997), imagina-se que, no caso da canção Beatriz, a distensão parece mais tensão, devido ao esforço vocal gerado pelo movimento descendente por saltos em direção à nota mais grave, ou seja, justamente

pela dificuldade de se cantar essa nota (fá2) (não especificamente essa nota, mas pensando no todo, pelo trajeto percorrido, pois a extensão vocal desta composição é de duas oitavas e um semitom). É preciso lembar ainda que a nota mais grave é alcançada rapidamente, diferentemente da mais aguda (fá#4 – Fig. 74c.20, seção A), que foi sendo preparada desde o início da canção.

Outro aspecto que chama a atenção é o uso de notas de tensão na melodia, a já citada sétima maior sobre o acorde Eb7M (Fig.79, c.50 e Fig.80, c.55), a quinta aumentada no Bb7(#5)(Fig.79, c.54) e a quarta justa nos acorde C7sus4(9,13) (Fig.79,c.59) e A7sus4(9) (Fig. 80,c.63).

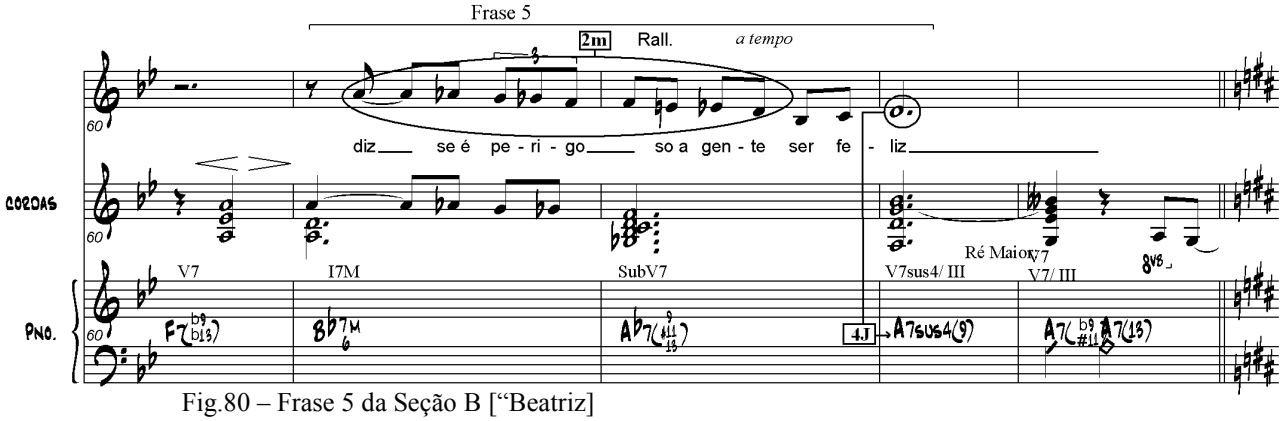


Fig.80 – Frase 5 da Seção B [“Beatriz]

Por iconicidade também se percebe outra relação: as duas últimas frases desta seção exploram o intervalo de segundas menores descendentes. No primeiro, a letra é *“diz quantos desastres tem na minha mão”* (Fig.80, c.57-58) e, no segundo, *“diz se é perigoso a gente ser feliz”* (Fig.80, c.61-62). Em outras palavras, o sentido de ambos está ligado a aspectos negativos, incertezas, desastre e perigo, os quais aparecem consecutivamente distando uma segunda menor em movimento descendente.

O piano mantém o acompanhamento livre, enquanto as cordas se destacam um pouco mais em movimento e intensidade. Nos dois compassos iniciais desta seção as cordas apresentam um movimento ascendente em colcheias, sendo que no primeiro a construção baseia-se na inversão das notas sol-fá da melodia vocal, gerando um movimento contrário (Fig.80, c.48), enquanto o segundo baseia-se no mesmo desenho ascendente da melodia vocal (c.49). No decorrer desta seção, as cordas exploram *backgrounds* harmônicos (Fig.80, c.54-57 e c.59-64) e ressaltam linhas guias em uníssono com a melodia vocal (Fig.80, c.50, 53,54, 61 e 62)

Seção A2

Nesta nova repetição da seção A, que mantém o mesmo arranjo de cordas da seção A1, o enunciador volta a apresentar na letra as possibilidades de se caracterizar a atriz "Beatriz". Mas agora as relações metafóricas são ampliadas, *estrela, divina*, o que não muda o interesse do enunciador em fazer parte da vida dela.

Relacionando-se a letra das seções A, A1 e A2, percebe-se que Chico Buarque buscou elaborar sonoridades semelhantes, afinal a melodia se mantém enquanto a letra muda.

Tabela 12 – Relação entre a sonoridade da letra da Seção A, A1 e A2

Seção A	**Seção A1**	**Seção A2**
*Olha, será que ela é mo**ça***	*Olha, será que é de lou**ça***	*Olha, Será que é uma estre**la***
*Será que ela é tris**te***	*Será que é de é**te**r*	*Será que é men**ti**ra*
*Será que é o contrá**rio***	*Será que é louc**ura***	*Será que é comédia*
*Será que é pint**ura***	*Será que é cená**rio***	*Será que é divina*
O rosto da atriz	*A casa da atriz*	*A vida da atriz*
*Se ela dança no sétimo **céu***	*Se ela mora num arranha-**céu***	*Se ela um dia despencar do **céu***
*Se ela acredita que é outro pa**ís***	*E se as paredes são feitas de g**iz***	*E se os pagantes exigirem b**is***
*E se ela só dec**ora** o seu pap**el***	*E se ela ch**ora** num quarto de hot**el***	*E se o arcanjo pass**ar** o chap**éu***
E se eu pudesse entrar na sua vida	*E se eu pudesse entrar na sua vida*	*E se eu pudesse entrar na sua vida*

No entanto, a seção A2 é a que apresenta mais contrastes fonéticos, como a exploração do fonema "m", que remete ao som do balbucio, do resmungo, *uma estrela, mentira, comedia*, pois o amado ainda tenta nomear o traços de "Beatriz". Depois a tensão de lábios e o som soprado do "v", *divina, comédia,* concluindo na catástrofe da sua queda, com a sonoridade "p", *despencar, pagantes, passar, pudesse*, que remete à explosão. Afinal, a letra insinua uma possível (*"se"*) queda, na qual a platéia acha que foi um número, mas ela morre, pois é um anjo que passa o chapéu, ainda assim, o enunciador deseja correr os riscos e entrar na vida dela.

Auditivamente, essas mudanças fonéticas não são bruscas, devido aos elementos reiterativos frequentes nas seções A, A1 e A2, como: *será que [...], [...] da atriz, se ela [...],[...] céu, e se eu pudesse entrar na sua vida* (ver tabela anterior). Trata-se de são detalhes que contribuem para a continuidade narrativa, juntamente com a interpretação de todo o grupo instrumental (incluindo a voz), que aparece com maior dinâmica em relação às seções A e A1.

Coda

A coda é uma repetição da introdução, porém com a presença da voz *em bocca chiusa* e cordas, que desenvolvem caminhos melódicos totalmente relacionados com a melodia do piano. No compasso 85 (Fig.81), a nota mais aguda do bloco realizado pelo piano, ré4, também é realizada pelas cordas, em seguida a nota lá da mão esquerda do piano pode ser ouvida na voz de Milton e a nota si do fim desse compasso é realizada por todos. No compasso seguinte ocorre algo semelhante, as cordas antecipam a nota lá, realizada pela mão esquerda do piano e voz, a qual será ouvida no segundo tempo do compasso. No tempo seguinte, a nota si é novamente realiza pelo piano e pela voz enquanto as cordas antecipam a nota ré que será realizada pela voz no compasso seguinte, 87. Do compasso 90 até o fim da canção, não se ouvem mais as cordas e a voz de Milton acompanha as notas mais agudas realizadas pelo piano.

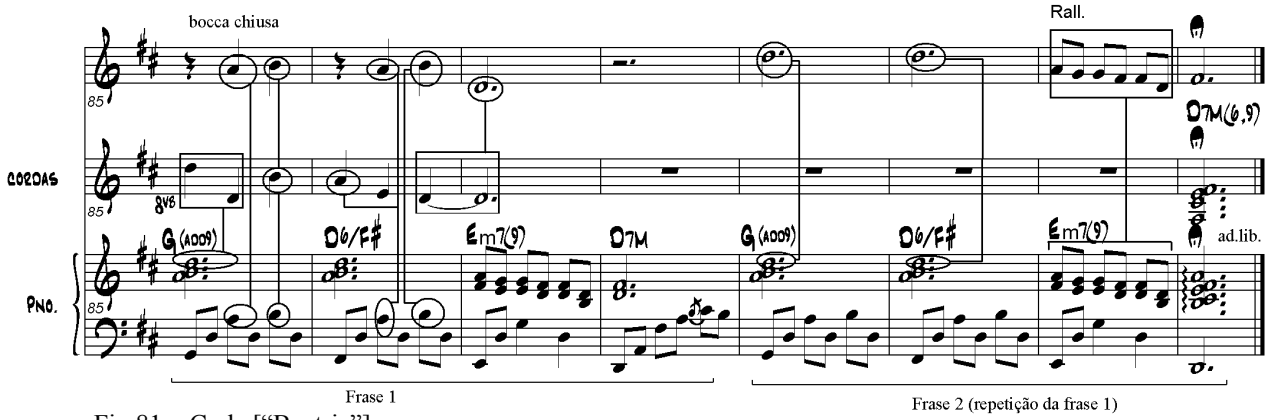


Fig.81 – Coda [“Beatriz”]

Assim como na canção “Vento Bravo”, percebe-se em “Beatriz” o desenvolvimento de uma narrativa dramática, com início, clímax e fim. Identifica-se, portanto, o hibridismo de Edu Lobo e Chico Buarque com elementos do teatro, com que ambos possuem experiência. Na seção A, o tema é apresentado, o enunciador procura caracterizar a atriz “Beatriz” chamando o interlocutor, *olha*...(figurativização). As frases desenvolvem-se em progressivas ondas ascendentes, acompanhadas pelo movimento harmônico também ascendente. A seção A1 passa a explorar o ambiente artístico de “Beatriz”, as cordas entram e também enfatizam o movimento ascendente. Chega-se à seção B, desenvolvida em outra tonalidade, sib, as cordas ficam em mais evidência, as notas longas na região aguda são mais frequentes: tem-se o auge da passionalização e da figurativização, o clímax da canção. Retorna-se a uma variação da seção A, a parte A2, na qual o principal aspecto de alteridade está na narrativa textual e na sua sonoridade, pois as comparações metafóricas são ampliadas, agora Beatriz é comparada a uma

estrela e divindade, e chega-se ao fim do drama, no qual o amado mantém-se firme em correr todos os riscos de viver o amor por essa atriz.

A construção dessa ação dramática abrangeu diversos elementos composicionais. No âmbito melódico ocorreu a exploração de tensões (7M e #5), frequente uso de saltos intervalares (quintas, sexta e sétimas) e sequências em segundas menores. Todos esses elementos foram explorados em conjunto com a letra e algumas relações icônicas foram destacadas, como a palavra "céu" usada na nota mais aguda e a palavra "chão" usada na nota mais grave, bem como os aspectos negativos ressaltados pelas segundas menores na seção B, além da exploração de saltos intervalares durante toda canção, os quais podem ser relacionados à instabilidade da vida circense da atriz/equilibrista "Beatriz".

Na harmonia, o compositor utilizou-se de recursos comuns na música popular, como o sub V7, dominantes secundárias, acordes de empréstimo modal, frequente uso de acordes invertidos e modulação. Entretanto, existem algumas especificidades na forma com que Edu Lobo utilizou tais recursos. Por exemplo, a linha do baixo dos acordes invertidos da seção A ganha tamanha importância que chega a ocasionar acordes não analisáveis funcionalmente, como o D7M/C. Além disso, o caminho ascendente da harmonia é extenso, ocupando toda a seção A, ou seja, 20 compassos sem progressões repetidas e sem o uso do II-V tão comum no jazz e na bossa nova.

Outro aspecto interessante é o hibridismo entre o modal e o tonal, como o uso do ré lídio, devido à presença da nota sol# na melodia. Apesar de poder ser analisada como nota ornamental, a sua repetição e o uso do acorde A7M (que não há como ser analisado como V grau de ré maior, mas sim de ré lídio) levaram a crer que se trata do uso do modo ré lídio misturado com o ré maior. É importante lembrar que Edu Lobo tem um forte vínculo com a cultura nordestina, na qual o uso desse modo é comum. No entanto, o caráter romântico e lento desta canção não remete aos estereótipos do inconsciente coletivo da música nordestina.

Também se identificou o modal no tonal, ou seja, o uso funcional de um modo, nesse caso o lá mixolídio #4 sobre o V grau da tonalidade, A7. Como já foi apresentado na análise de "Memórias de Marta Saré", esse modo também faz parte do meio cultural vivenciado por Edu Lobo em Pernambuco, aqui desterritorializado e ressignificado em um contexto tonal. Essas relações entre modal e tonal são comuns em diversos gêneros e estilos, mas no caso de Edu Lobo imagina-se que o uso de tais elementos esteja relacionado aos principais discursos que fizeram parte da sua formação, entre eles a música nordestina.

No arranjo, Chiquinho de Moraes realizou *backgrounds*, ora de ênfase harmônica, ora melódica, que tiveram como função geral sublinhar o sentido expresso na composição de Edu Lobo e Chico Buarque e nas interpretações de Cristóvão Bastos (piano) e Milton Nascimento (voz), lembrando que o arranjo de cordas foi elaborado após a gravação do pianista e do cantor.

Então, fica evidente que, na canção "Beatriz", Edu Lobo realizou um "novo" discurso a partir do hibridismo, no qual se identificaram elementos da música nordestina e do teatro, que são aspectos da sua "assinatura". Além disso, todos os elementos apresentados sobre a composição, sobretudo os melódicos e harmônicos, revelam porque Edu Lobo chama de mais elaboradas as suas canções compostas com auxílio do piano. O fato é que são mais difíceis de serem executadas, apresentam vários níveis superpostos de signos que também estabelecem uma relação em trama tornando a composição, do ponto de vista do processo comunicacional, densa de significados.

Nos anos de 1980, os principais trabalhos realizados por Edu Lobo foram encomendados, nos quais ele explorou composições com formas mais amplas, como foi possível perceber no "Jogo Um" e melodias mais "elaboradas", como na canção "Beatriz".

5 - Considerações Finais

A abordagem aqui proposta possibilitou reconhecer a "assinatura", o estilo musical de Edu Lobo entre as décadas de 1960 e 1980, com todas as suas influências discursivas, hibridações e conflitos criativos. Os princípios teóricos utilizados foram fundamentais nesse processo (identidade, hibridismo e estilo) e, ao serem relacionados aos dados empíricos da trajetória de Edu Lobo e às análises musicais, em que outros esteios teóricos também foram utilizados, foi-se desvelando como e quais os elementos constituem o mosaico da música elaborada por esse compositor.

As múltiplas sonoridades que abrangem a assinatura de Edu Lobo ocorreram tanto através de gravações, como de vivências em diferentes territórios. O contato com a música nordestina foi proporcionado por suas férias em Recife e a relação com a bossa nova carioca através da cidade em que nasceu. A ampliação do seu contato com o universo musical erudito se deu principalmente através de seus estudos em Los Angeles, que, nesse caso, não está vinculado a uma sonoridade especificamente norteamericana.

Ou seja, Edu Lobo tem uma identidade bossanovista, outra vinculada à música nordestina e uma terceira relacionada à música erudita. Além dessas, também se apresenta uma identidade nacional construída nos anos de 1960, em que a relação com a música estrangeira deveria ser usada para a elaboração de uma música "nacional" que também ganha sonoridades de alcance universal. Essa visão baseada em figuras como Mário de Andrade e Villa-Lobos se propagou nos seus trabalhos das décadas seguintes, abrindo exceções estilísticas basicamente para compor peças temáticas nos anos de 1980.

As identidades de Edu Lobo aparecem de uma forma em que uma não anula a outra, ou seja, não ocorre oposição binária de diferença em que um dos lados é mais valorizado que outro. Nesse sentido, as suas diferentes identidades disponibilizam ferramentas composicionais que, de acordo com a idéia criativa do compositor, podem ser justapostas de maneira a destacar um ou outro elemento. E foi justamente na hibridação dessas identidades múltiplas, desterritorializadas, mas que agregam a tradição e a modernidade, que Edu Lobo desenvolveu seu estilo.

Dentro dessas identidades híbridas, também foi importante para o estabelecimento da sua assinatura o diálogo com os discursos específicos de Tom Jobim, Baden Powell, Stravinsky, Villa-Lobos e outros. Dentro da imensidão de uma determinada identidade coletiva, observam-se discursos específicos, os quais mudaram

completamente o pensamento e consequentemente a composição de Edu Lobo. Afinal, são os discursos antecedentes que nos possibilitam a construção de novos discursos ou a reconstrução e ressignificação deles (BAHKTIN, 2003). E foi assim que as experiências vividas por Edu Lobo entre 1960 e 1980 o levaram a diferentes modos de perceber a sua música e o seu processo criativo, o que é perceptível tanto nas suas entrevistas em diferentes épocas como na sua discografia.

Em relação aos elementos composicionais propriamente ditos, foi possível identificar nas obras analisadas tanto recorrência de procedimentos composicionais, quanto especificidades relativas a uma única obra. Portanto, passo a descrever o resultado das análises musicais.

Nas canções, foi possível identificar todos os processos semânticos da teoria da canção de Tatit aqui adotados. Em diferentes níveis e de acordo com a temática da canção, Edu Lobo imprimiu a passionalização, a tematização, a figurativização e a narratividade. Em "Memórias de Marta Saré", a narrativa descontínua de fatos foi acompanhada por seções em que esses processos semânticos não ficaram claramente delineados, como na seção A e suas variações.

A passionalização é mais destacada nas canções lentas e com temas sobre relações amorosas, como "Beatriz". Nessa canção, percebeu-se uma singularidade, no trecho *"me ensine a não andar com os pés no chão"*, a distensão vocal que alcança a nota mais grave sobre a palavra *"chão"*, na verdade, parece mais uma tensão gerada pelo esforço de se alcançar essa nota. Então se observou uma exceção à passionalização, que é primordialmente realizada explorando notas longas e agudas, mas que não deixam de provocar tensão.

Na canção "Vento Bravo" foi possível perceber um dos modelos mais comuns de organização semântica, na seção A desenvolve-se a tematização e na seção B, a passionalização. Outro elemento interessante foi a construção de uma narrativa no texto e na música, que aqui foi abordado em conexão com outros autores (BARBOSA e PALLOTTINI), ou seja, tanto na canção "Vento Bravo", quanto em "Beatriz", o texto narra uma história que a cada momento fica mais intensa, chegando-se a um ápice, e que depois é conduzida a uma finalização. A construção narrativa é acompanhada pela música e/ou pelos arranjos, mas não de forma tão marcante e intensa como em uma ópera, aqui as relações são mais sutis. Essa construção de ação dramática possivelmente está conectada às influências dos trabalhos de Edu Lobo para teatro, dança e cinema

Em relação ao aspecto melódico, percebe-se que Edu Lobo utiliza frequentemente o modalismo. Nas composições “Memórias de Marta Saré” e “Jogo Um” destacou-se o uso do modo mixolídio #4, em que Edu Lobo enfatizou nas melodias a quarta aumentada e intervalos de segundas sobre acordes do tipo X7(9,#11). Esse modo típico na tradição nordestina é enfatizado como tal pelo rítmo melódico dessas composições que utilizam elementos do baião em “Memórias de Marta Sare” e do maracatu em “Jogo Um”.

Na canção “Vento Bravo”, o principal modo utilizado foi o dórico, também acompanhado por acordes acrescidos de tensões e com síncopes melódicas sobre o compasso 6/8. Já em “Libera-nos”, Edu Lobo explorou o modo octatônico (s-t), que foi elaborado em um contexto de baião, conectando notas de escalas características do nordeste (lídio e mixolídio) com maiores possibilidades de tensões do modo octatônico (s-t). Nessa composição, ele também enfatiza os intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta gerados por este modo. Em outros termos, o modo octatônico aparece como uma escala de mediação entre diferentes universos musicais (LIMA, 2000).

É importante ressaltar que em todas as composições acima mencionadas Edu Lobo explorou o mesmo modo por vários compassos, chegando a contemplar seções inteiras. Essa é uma característica da música modal tradicional, que também é utilizada no jazz e na música erudita.

Em “Beatriz” verificaram-se trechos de melodias modais num contexto tonal, como o modo lídio e novamente o mixolídio #4. Apesar da possível referência ao mundo nordestino, o ritmo e o lirismo dessa valsa não evidenciam tal conexão. Nessa canção observou-se outra tendência composicional de Edu Lobo, a das canções lentas com caminhos melódicos pouco convencionais na música popular, como o início no quarto grau, sequências de saltos e de intervalos de segundas e o uso de uma tessitura de aproximadamente duas oitavas. Além disso, observou-se o desenvolvimento predominantemente ascendente das frases melódicas, o qual é acompanhado por acordes com baixos invertidos.

No aspecto harmônico, verificou-se a preferência por acordes com tensões e de recursos usuais na música tonal bossanovista e jazzística, como acordes de empréstimo modal, dominantes secundários, dominantes estendidas, subV7, cadências de engano e modulações. Nas obras ou seções predominantemente modais, Edu Lobo procurou caminhos harmônicos que evitassem a tonalidade, como a cadência dominante-tônica. Além disso, também fez uso de dois recursos da concepção de Persichetti (1985), a

modulação modal (mesmo modo que se move para outras regiões) e o intercâmbio modal (mudanças de modos mantendo-se o centro modal).

Nos acompanhamentos ocorre uma hibridação de conduções rítmicas, destacando o uso de elementos da música brasileira. Em "Memórias de Marta Saré", observou-se que em geral a bateria explora a "levada" de bossa nova, mas que em alguns trechos realça ataques com divisões rítmicas do baião. Já o baixo desenvolve em geral um padrão rítmico de baião, enquanto o violão faz dedilhados, ou seja, não utiliza a batida bossanovista consagrada por João Gilberto.

Na canção "Vento Bravo", Edu Lobo utilizou o compasso 6/8, com as batidas sincopadas da tumbadora que lembra o candomblé, enquanto a parte mais estática fica a cargo do baixo e do piano (mão esquerda) realizando ostinatos que destacam as colcheias. E ainda como elemento "desestabilizador" juntamente com a tumbadora, observaram-se as constantes síncopes da mão direita do piano.

Em "Libera-nos", destacou-se o acompanhamento de baião na seção rítmico-harmônica (piano, baixo e bateria), além do ostinato stravinskyano ("Dança das adolescentes") hibridado a esse contexto.

Na outra peça instrumental, "Jogo Um", a bateria realiza "levadas" que remetem ao funk americano. Mas nas seções que denominei de C e C1, o piano e a bateria utilizam elementos rítmicos do maracatu. Já na valsa "Beatriz", a condução rítmica do único instrumento de acompanhamento, o piano, é livre.

Na elaboração formal e dos arranjos/orquestrações, evidenciou-se que alguns motivos são frequetemente reapresentados ou servem de base para a construção de novas idéias melódicas da composição. Em relação às frases, identificaram-se em suas estruturas tamanhos variados nas diferentes composições analisadas, sendo mais constante o uso daquelas que contemplam 2 ou 4 compassos; no entanto, também se observaram frases irregulares, como de 5 ou 7 compassos, as quais soam de forma espontânea e natural.[109]

A instrumentação utilizada também foi variada, sendo que na base rítmico-harmônica observou-se uma formação frequente na música popular, como piano, teclado, violão, baixo, contrabaixo, bateria e percussão. Nos sopros os seguintes

[109] "As construções irregulares tornam-se freqüentes na segunda metade do século XIX. Brahms e Mahler, influenciados pela música folclórica, desenvolveram uma sensibilidade que geralmente conduz a uma organização rítmica que não corresponde às barras de compassos. [...] Os grandes compositores introduzem livremente, procedimentos irregulares ou assimétricos, dependendo da idéia musical ou da estrutura. Em geral, estes procedimentos contribuem para a fluência e espontaneidade" (SCHOENBERG, 1996, p.170).

instrumentos foram utilizados: fagote, oboé, clarinetas, flauta, saxofones, trompete, flugelhorn e trombone. Nas obras aqui analisadas, Edu Lobo também utilizou cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) e vozes.

Evidentemente, nas obras instrumentais a exploração de recursos orquestrais é maior, como em "Libera-nos", em que é frequente a mudança do grupo instrumental sobre a repetição de seções e suas variações, combinando vozes, sopros e cordas. Nessa composição, Edu Lobo também utilizou recursos instrumentais estendidos, como *frullatos* na flauta e o uso percutido dos instrumentos de cordas, além dos pizzicatos e glissandos. No "Jogo Um", principalmente no primeiro movimento, Edu Lobo explorou a repetição de um mesmo tema com diferentes combinações dos instrumentos de sopros, o que é ressaltado pela ausência de base rítmico-harmônica.

Nas canções, a variação timbrística não é tão constante, pois se mantém a linha melódica principal realizada pelo cantor, enquanto os instrumentos em contracanto ou *background* harmônico são introduzidos para frisar a narrativa dramática do texto. Geralmente os contracantos são a uma voz em uníssono. Especificamente no "Vento Bravo", Edu Lobo elaborou contracantos gerando intervalos de quartas justas, intervalo que também aparece em blocos no interlúdio dessa canção. Em outros momentos, Edu Lobo também revela seu gosto pela sonoridade quartal, como na melodia em quartas aumentadas de "Libera-nos" e na ponte realizada pelo piano em quartas paralelas no "Jogo Um".

Com relação à construção formal dessas obras, incluindo os arranjos, percebeu-se que Edu Lobo explorou dois formatos de estruturação composicional: variações do tradicional ABA da forma canção em "Vento Bravo" e "Beatriz"; e variações da forma ABC em "Memórias de Marta Saré", "Libera-nos" e "Jogo Um". Apesar da especificidade de cada composição, foi possível perceber outras recorrências entre elas, por exemplo, a seção A das canções apresenta poucas intervenções instrumentais, como contracantos ou *backgrounds*, os quais começam a ser apresentados nas seções seguintes. Nas composições instrumentais, "Libera-nos" e "Jogo Um", as introduções e as codas não apresentam configurações rítmicas padronizadas, destacando os instrumentos de sopro e cordas.

Nas peças que realizam variações sobre a forma ABC, percebeu-se que a seção de maior contraste é a C. Levando isso em consideração, as seções contrastantes de todas as peças apresentam um ritmo harmônico mais rápido, enquanto que nas outras seções a movimentação harmônica é menor. Especificamente nas composições "Vento

Bravo", "Libera-nos" e "Jogo Um", as seções contrastantes (B ou C no caso daquelas baseadas na forma ABC) desenvolvem-se sobre elementos tonais ou de tendências tonais, enquanto as outras seções utilizam predominantemente elementos modais.

Após a análise das obras selecionadas para esta pesquisa, foi possível perceber, em diferentes níveis, a presença ressignificada dos diversos discursos que foram hibridados à assinatura de Edu Lobo. No entanto, seria temerário definir ou segregar exatamente, temporalmente, onde começa e/ou termina uma determinada fase da obra desse compositor. Muitos fatos, históricos e sonoros ajudaram a entender como Edu Lobo agregou novas identidades à sua música, mas muitas obras não são sincrônicas a tais fatos. Por exemplo, ele se tornou fã de Jobim logo no início da sua carreira, mas as influências desse compositor só apareceram de forma mais destacada nos anos de 1980, pois era preciso forjar uma assinatura. Entre o fim dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970, Edu Lobo teve um maior contato com a música de compositores como Villa-Lobos, Stravinsky, Bartók e outros. Mas nem por isso deixou de compor baiões que lembram o Edu Lobo dos anos de 1960. Em outros termos, a proposta deste estudo, que divide a trajetória de Edu Lobo em três décadas, é uma forma didática de observar os dados que não são passíveis de segmentações temporais rígidas do processo e produção criativa desse compositor.

Enfim, esta pesquisa possibilitou reconstruir a trajetória de Edu Lobo com foco nos processos criativos, permitindo a identificação de alguns elementos musicais que caracterizam o seu estilo ou assinatura. Assim, espera-se que este trabalho possa suprir parte da lacuna bibliográfica sobre essa importante figura da música popular brasileira. No entanto, a abordagem aqui apresentada é apenas uma possibilidade de análise, sendo possível que outros trabalhos apresentem outros resultados. Além disso, a obra de Edu Lobo é muito extensa e abrange vários sub-estilos, sendo importante o desenvolvimento de novas pesquisas direcionadas às especificidades de outras obras desse vasto e eclético repertório.

6 - Referências Bibliográficas

ABDALA JR., B. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo. In:_____. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.* São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBIN, R. C. *O livro de ouro da MPB*: A história de nossa música popular da sua origem até hoje. 2ªed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALBUQUERQUE, M. C. D. P. E. *Edu Lobo:* o Terceiro Vértice. 2006. 355 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais)-Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

ALMADA, C. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

AMARAL, Maria de Fátima Carvalho do. *Bakhtin e o discurso do romance*: um caminho para a releitura da narrativa brasileira, 200, 107f. Dissertação (mestrado em letras) - Mestrado em Letras da Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2000.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins, 1962.

BAIA, S. F. Estudos sobre a música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, 2007. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFBaia.pdf>. Acesso em: 13 de out. de 2008.

BAKHTIN, Mikhail. A respeito dos problemas da obra de Dostoiéviski. In:_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, L. de P. Reflexões sobre unidade em música. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.

BERND, Z. O elogio da crioulidade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.* São Paulo: Boitempo, 2004.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAMACHO, V.C. da G. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *PER MUSI - Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p.66-74, jan - jun, 2004.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* 4ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, R. M. S. *Entre a imanência e a representação:* Maestro Branco e a Banda Savana. Pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil. 258f. Dissertação (Mestrado em música), Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

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

COUTINHO, H. Confronto: música popular brasileira. In: *Revista da Civilização Brasileira*, ano I, n.3, Rio de Janeiro: 1965.p.305-312.

D'ELBOUX. Um promenade dos trópicos: os barões do café sobre as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Anais do Museu Paulista,* Universidade de São Paulo, São Paulo, jul-dez, ano/vol.14, n.002, p.193-250, 2006.

DIAS, M. Grande obra da fonografia brasileira. *Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://www.edulobo.com/discos/circo_mistico.html>. Acessado em 25 de abril 2008.

FERRAZ, S. De tinnitus a itinerários do curvelo. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais do XVII Encontro Anual da ANPPOM*, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf.> Acesso em: 9 fev. 2010.

FERREIRA, A.B. de H. *Miniaurélio*: o minidicionário da língua portuguesa. 6ªed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, A. J. *Textos Sacros da Música e da liturgia*. 2005. Disponível em: <http://www.meloteca.com>. Acesso em 21 de dez. de 2009.

FREITAS, S. P. R. Espécies de oitavas: usos e significados do termo modo em diferentes práticas teórico-musicais. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA SEMPEM, 2008, Goiânia. *Anais do 8º SEMPEM,* Goiânia. p. 257-265.

_____. *Teoria da Harmonia da Música Popular:* Uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal. 1997. 160f. Dissertação (Mestrado) UNESP, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 1997.

FRITH, S. Music and Identity. In: HALL, S., GAY, P. *Questions of Cultural Studies*. London, Sage, 1996, p.108-117.

FURACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GHEZZI, D. R. *"De um porão para o mundo"*: a vanguarda paulista e a produção independente de LP'S através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos campos fonográfico e musical. 2003. 275 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GUARNIERI, G.; ROVERI, S. *O grito parado no ar.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

GUEST, I. *Harmonia*: método prático. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. 2 v.

_____. *Arranjo*: método prático. 2ªed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 3v.

GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. *História da música ocidental.* Trad. Ana Luisa Faria. Portugal: Gradativa, 2007.

HALL, S. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. 7ª ed. Trad. Tomaz T. da Silva e Guaracira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

IKEDA, A. T. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2002. *Actas Del III Congreso Latinoamericano De La Asociacion Internacional Para El Estudio De La Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 9 de nov. 2008.

KERN, D. P. M.. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. *Métis* (UCS), Caxias do Sul, v. 3, p. 53-70, 2004.

KUHN, C. *Tratado de La Forma Musical*. Huelva: Idea Books S.A., 2003.

LIMA, P. C. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer*: As estratégias octatônicas". Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, 450p. Nota 19, página 403. Disponível em:<http://www.paulolima.ufba.br/>. Acesso em: 03 de nov. 2010.

LOBO, E. [*Clube do Tom*, Colaborações, Entrevistas]. 1996. Entrevista concedida a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima. Disponível em: <http://www.jobim.com.br/edulobo/edulobo1.html>. Acesso em: 24 ago. 2008.

_____. Edu Lobo harmonia da composição brasileira. *Revista Qualis*, nº 26, p.27-36, 1995.

_____. De volta à simplicidade, consciente dos limites: "Um trabalho limpo em todos os sentidos. *Jornal de Música e Som*, 1976a, p.1 -2. Entrevista concedida a Tânia Carvalho.

_____. In: MELLO, J.E.H. de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976b.

_____. A metamorfose. *Veja*, São Paulo (522):77, set. 1978. Entrevista concedida a Joaquim Ferreira dos Santos.

_____. MPB: Construção / Desconstrução, 1999. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves. 1999. Disponível em:

<http://www.edulobo.com/textos/constr_desconstr/condescon01.html>. Acesso em: 24 ago. 2008.

_____. *Songbook Edu Lobo.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.

MARTINS, E. *A MPB entre o nacional, o popular e o universal*: Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968), 2008. 187 f. Tese (Mestrado em História Social)-Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATHEWS, G. Cultura *Global e identidade individual*: à procura de um lar no supermercado cultural. Trad. Mário M. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MELLO, Z. H. de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Edu Lobo*. In: Enciclopédia da Música Brasileira. 1998. Disponível em: <http://www.edulobo.com/biografia.shtml>. Acesso em: 13 de abril de 2008.

MENEZES, F. Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MILLARCH, A. A importante Missa de Lobo e o som rural de SRG e discípulos. Estado do Paraná, Curitiba, 29 de abr. 1973. Almanaque, Tablóide. p.3. Disponível em:<http://www.millarch.org/artigo/importante-missa-de-lobo-o-som-rural-de-srg-discipulos>. Acesso em: 25 de mai. 2008.

_____. Jogos de Dança ao ritmo de Broadway. *Estado do Paraná*, Curitiba, 04 de out. 1981. Almanaque, Tablóide. p. 15. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/jogos-de-danca-ao-ritmo-de-broadway>. Acesso em: 25 maio 2008.

_____. Romance de Chico e Edu foi adiado. *Estado do Paraná*, Curitiba, 22 fev. 1987. Almanaque, Tablóide. p.2. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/romance-de-chico-edu-foi-adiado>. Acesso em: 25 maio 2008.

_____. Um grupo que projeta o Paraná nacionalmente. *Estado do Paraná*, Curitiba, 20 de mar. 1986. Almanaque, Tablóide. p. 13. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/um-grupo-que-projeta-o-parana-nacionalmente>. Acesso em: 20 jan. 2010.

_____. Uma lua inspirada no ballet de Chico e Edu. Estado do Paraná, Curitiba, 23 de abr. 1988. Almanaque, Tablóide. p.3. Disponível em:< http://www.millarch.org/artigo/uma-lua-inspirada-no-ballet-de-chico-edu>. Acesso em: 25 de mai. 2008.

MIRANDA, O. *Nova história da música popular brasileira*: Edu Lobo. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural. 1977.

MORAES, V. *Bossa-Nova-Nova: Edu Lobo (2)*. 1964. Disponível em: <http://www.edulobo.com/biografia>. Acesso em: 13 de maio de 2008.

NAPOLITANO, M . *Seguindo a Canção*: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M.. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil Em Debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 8 set. 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais*. Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis (UFMG), Revisão de Luiz Paulo Sampaio (UNIRIO) Per Musi. Belo Horizonte, v.9, p. 05-46, 2004.

NEDER, Á. *O enigma da MPB e a trama das vozes*: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60. Tese (Doutorado em letras), Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NEVES, J.M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NUNES, T. dos G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 175f. Dissertação (Mestrado em música), Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005.

PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia.* São Paulo: Ática, 1988.

PAZ, E A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MUSIMED, 2002.

PAZ, O. Descrição. In: E-Dicionário de Termos Literários. 2009. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/descricao.htm>. Acesso em: 08 de set. 2009.

PEIXOTO, Melina de L. As três canções e seus ambientes composicionais. In: *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos*. Dissertação (Mestrado em Música), Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. p.18-46.

PERSICHETTI, V. *Armonia del siglo XX.* Madrid: Real Musical, 1985.

PIMENTA, R. D. da. Um Circo Outro: enunciado e polifonia no espetáculo "O Grande Circo Místico". In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro. Disponível em:<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/16998/1/R1515-3.pdf>Acesso em 20 de Abr. 2009.

PINTO, J.N. *Trecho da crítica de José Neumanne Pinto*. 1980. Disponível em:<http://www.edulobo.com/discos/tempo_presente.html>Acesso em 23 de out.2009.

REGIS, F. E. de M. *A nova geração do samba*. In: Revista Civilização Brasileira, nº 7, maio, 1966, p.364-74.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social* Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p.81-110, jun./2005.

_____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan.-jun. 2007

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein; Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editor 34, 2008.

SILVA, T. T. da (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, M. G. de. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n.47, 2004.

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

SOUZA, T.; CELIMBRA, M.; CALLADO, T. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995a.

SOUZA, T. de. *O preciosista da melodia*. 1995b. Disponível em: <http://www.edulobo.com/biografia>. Acesso em: 13 maio de 2008.

TATIT, L. *Musicando a semiótica:* ensaios. Annablume, 1997.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINÉ, P. J. de S. Harmonia no Contexto da Música Popular. Videtur (USP), Vilnius - São Paulo, v. 6, p. 35-44, 2002. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdletras6/tine.htm>. Acesso em 16 jul. de 2007.

_____. *Procedimentos modais na música brasileira*: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 196f. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular:* um tema em debate. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

TURINO, T. *Music as social life:* the politics of participation. Chicago: The Univers. of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, M. T.. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular.2006.Disponível em: <www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>. Acessado em 9 fev. 2009.

VALENTE, H. A. D. (Org.). *Música e Mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/ Fapsp, 2007.

VARGAS, H. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloisa de A. Duarte (Org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007a, p.61-78.

_____. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2007b.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. *Revista de História* / Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2007a, n.157, p.55-77.

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Rev. Cient.*, UNINOVE, São Paulo, v.3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.

7 - Referências Sonoras

LEÃO, N.; LOBO, E.; TAMBA TRIO.*5 na Bossa*. Philips, 1965.

LOBO, E.. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, 1965, LP. Polygram, 2003. CD.

_____. *Camaleão*. Philips, 1978. LP.

_____. *Cantiga de Longe*. Elenco, 1970, LP. Universal Music, 2003. CD.

_____. *Corrupião*. Velas, 1993. CD.

_____. *Edu*. Philips, 1967. LP.

_____. *Edu Canta Zumbi*. Elenco, 1968. LP.

_____. *Edu Lobo*. Copacabana, 1962. Compacto duplo.

_____. *Edu Lobo*. EMI Odeon, 1973. LP.

_____. *História da Música Popular Brasileira n.20.* Abril, 1971.

_____. *Jogos de Dança*. Som Livre, 1981. LP.

_____. *Limite das Águas.* Continental, 1976. LP.

_____. *Meia Noite.* Velas, 1995. CD.

_____. *Ra-tim-bum*. Estúdio Eldorado, 1989. CD.

_____. *Sergio Mendes presents Lobo*. A&M Records, LP USA POCM 2016, 1970. CD - Verve USA 314 543 486-2 (2000).

_____. *Songbook Edu Lobo*. Lumiar, 1995. CD.

_____. *Tempo Presente.* Philips, 1980. LP.

LOBO, E.; BETHÂNIA, M.. *Edu Lobo e Bethânia*. Elenco, 1966, LP ME 37. Polygram, 2003. CD.

LOBO, E.; BUARQUE, C.. *Album de Teatro*. BMG, 1997. CD.

_____. *Cambaio,* 2002. CD.

_____. *Dança da Meia Lua*. Sigla, 1988. CD.

_____. *O Corsário do Rei*. Sigla, 1985. CD.

_____. *O Grande Circo Místico*. Velas, 1983. CD.

LOBO, E.; JOBIM, T.. *Edu e Tom.* Polygram, 1981. LP.

LOBO, E.; MORAES, V. de. *Deus Lhe Pague*. EMI Odeon, 1976. LP.

TELLES, S.; LOBO, E.; TRIO TAMBA; QUINTETO VILLA-LOBOS. *Reencontro*. Elenco, 1966. LP.

III Festival da Música Popular Brasileira v.1. Philips, 1967.

IV Festival da Música Popular Brasileira v.2. Philips, 1968.

8 - Referências Audiovisuais

CHICO BUARQUE: *Bastidores*. Direção: Roberto de Oliveira. Emi Music, 2005.

EDU LOBO: *Vento Bravo*. Direção do Documentário: Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Direção do Show: André Buarque. Rio de Janeiro: Sarapui Produções Artísticas Ltda, 2007. 1 DVD (113min), Dolby Digital 2.0 e 5.1; DTS 5.1.color.

LOBO, E. *Bar Academia*. Entrevistadores: Walmor Chagas, Sérgio Cabral e Geraldo Carneiro. 1983. (Programa da TV Manchete).

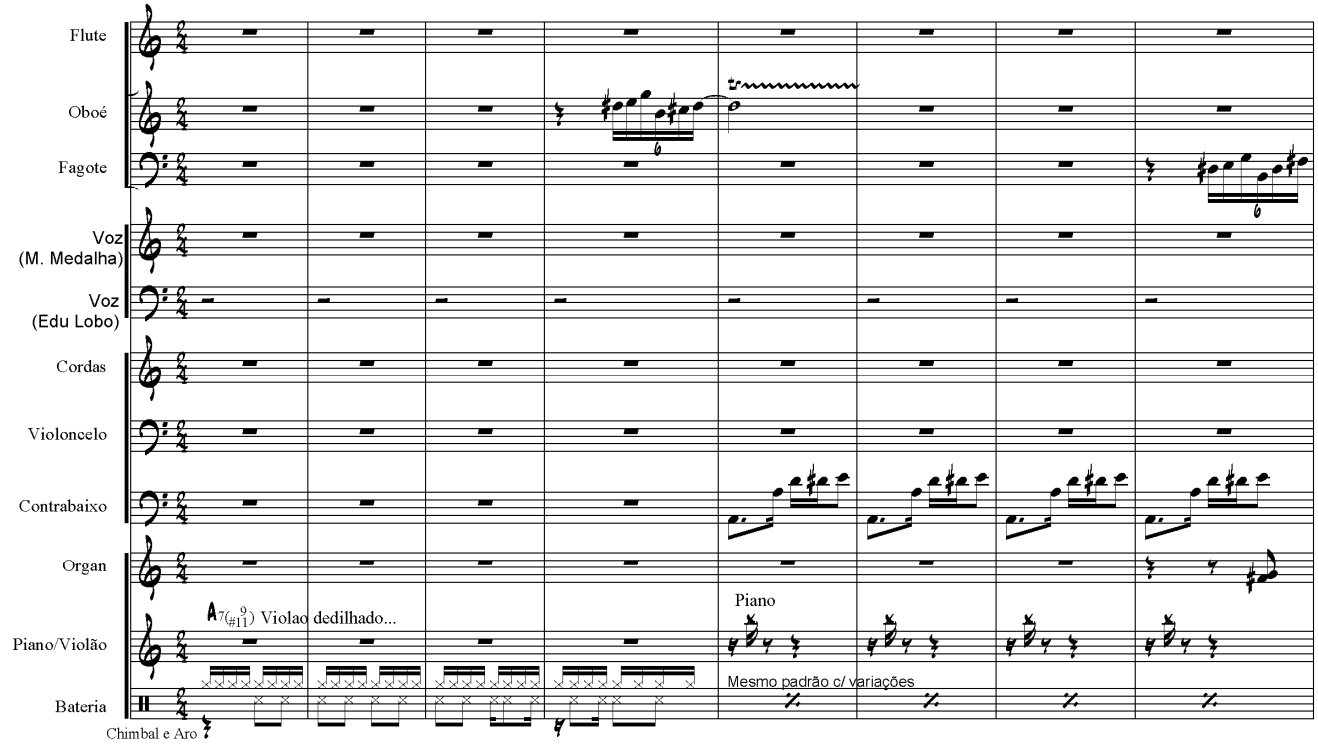
LOBO, E. *Sarau*. Entrevistador: Chico Pinheiro. Disponível em: <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM734172-7823-EDU+LOBO,00.html>. Acesso em: 28 de jul. 2009. (Programa da TV Globo News)

9 - Anexos

Anexo 1 – Partitura: "Memórias de Marta Saré" (Edu Lobo e G.Guarnieri)

LP IV Festival da MPB da TV Record v.2, 1968. Arranjo: Edu Lobo
Transcrição e Edição (2009): Everson R.Bastos

Introdução



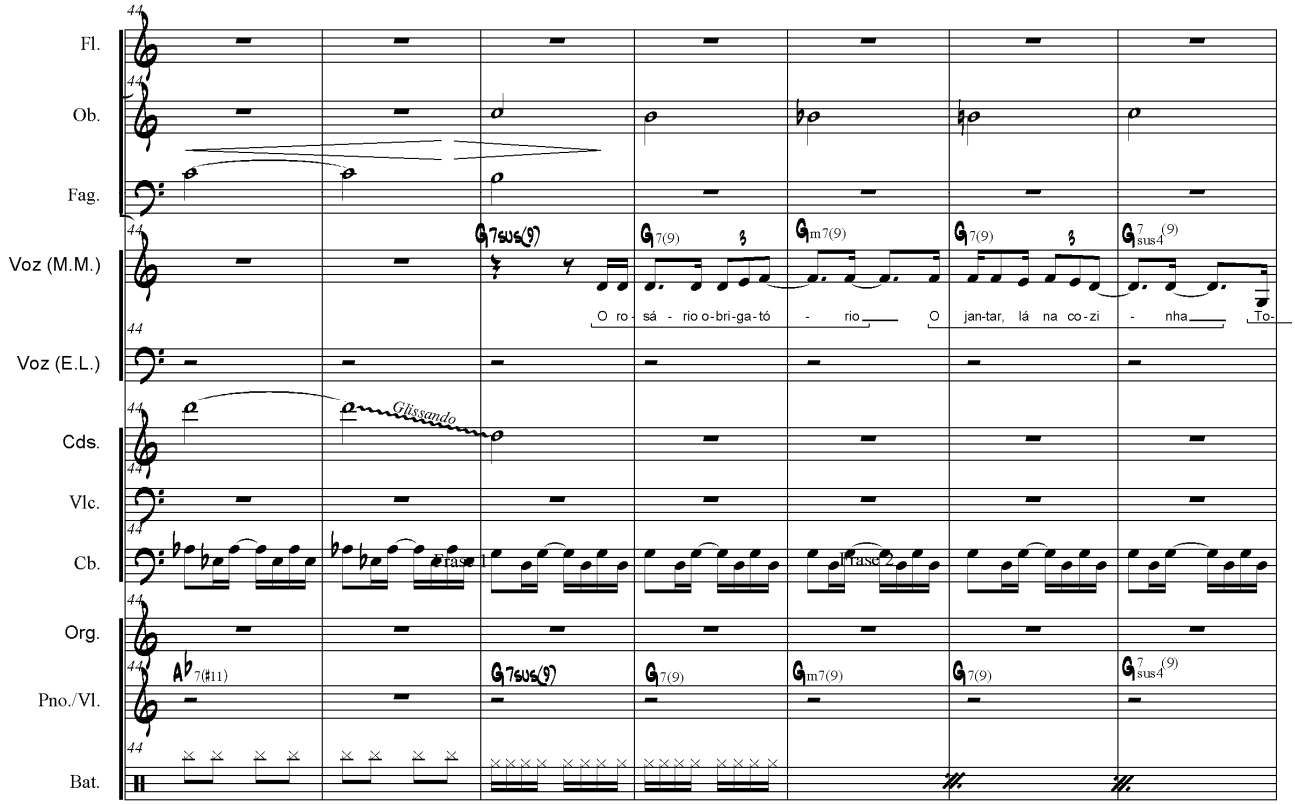
Seção A

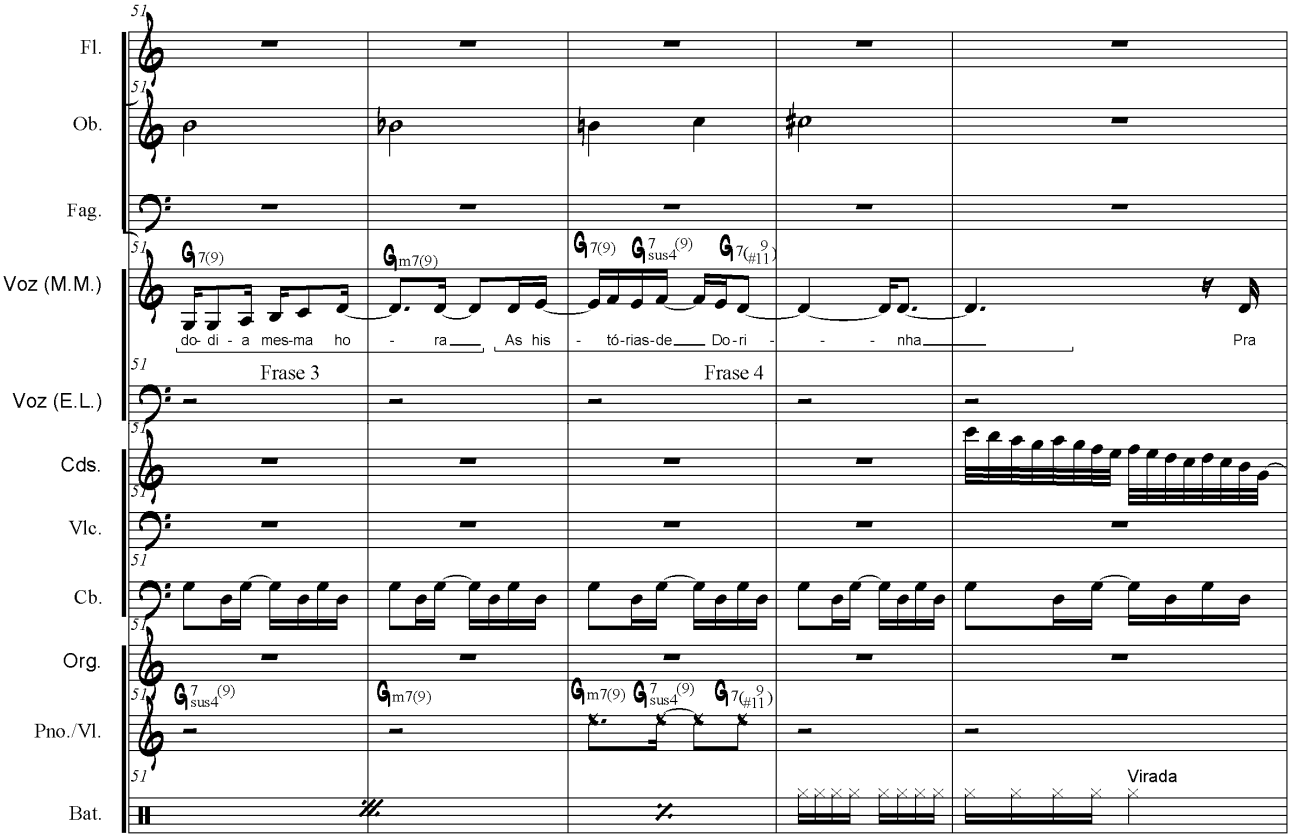
Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
A ca - sa lá na fa - zen - - - da A lu - a cla - re - an - do a por - - ta
Cds.
Vlc.
Gliss.
Glissando
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.

Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
Dei - xan-do um bri - lho cla - ro
Nas pe - dras dos de - graus
Cris - tal
de lu - a
Pra
Cds.
Vlc.
Gliss.
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.

Seção B(refrão)

Seção C


Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
Cds.
Vlc.
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.
G7sus(9)
G7(9)
Gm7(9)
G7sus4(9)
Ab7(#11)
O ro - sá - rio o-bri-ga-tó - rio O jan-tar, lá na co-zi - nha To-
Glissando
Frase

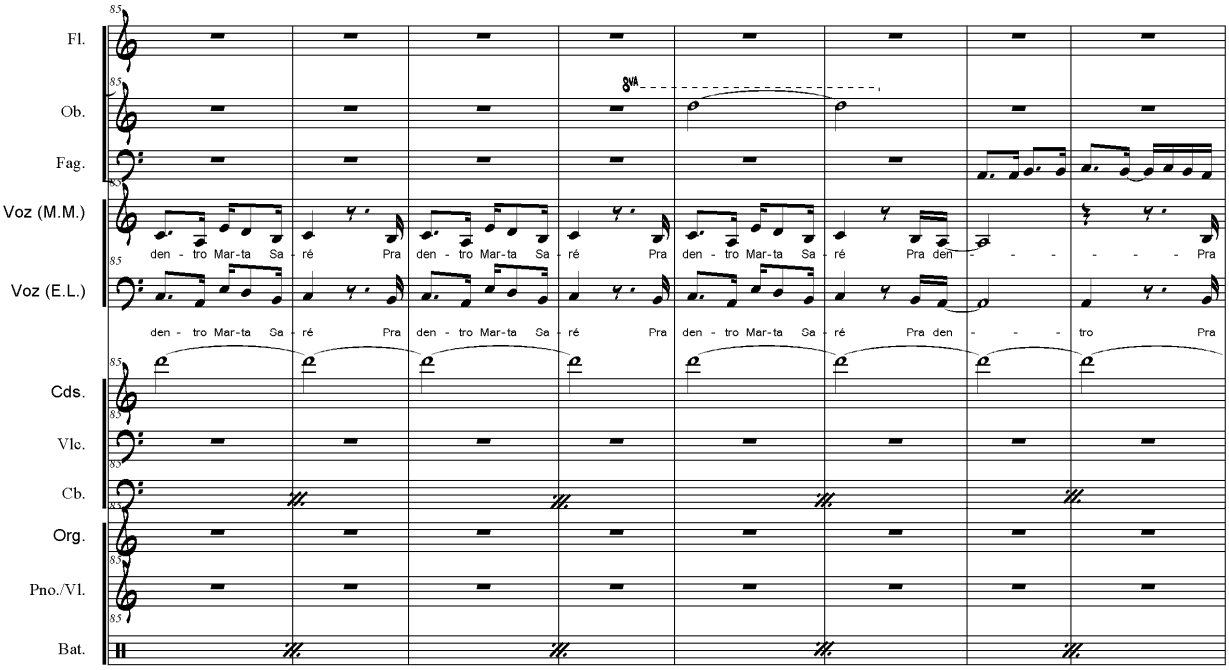

Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
Cds.
Vlc.
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.
G7(9)
Gm7(9)
G7sus4(9)
G7(#11 9)
do- di - a mes-ma ho - ra As his - tó-rias-de Do-ri - - - nha Pra
Frase 3
Frase 4
Virada

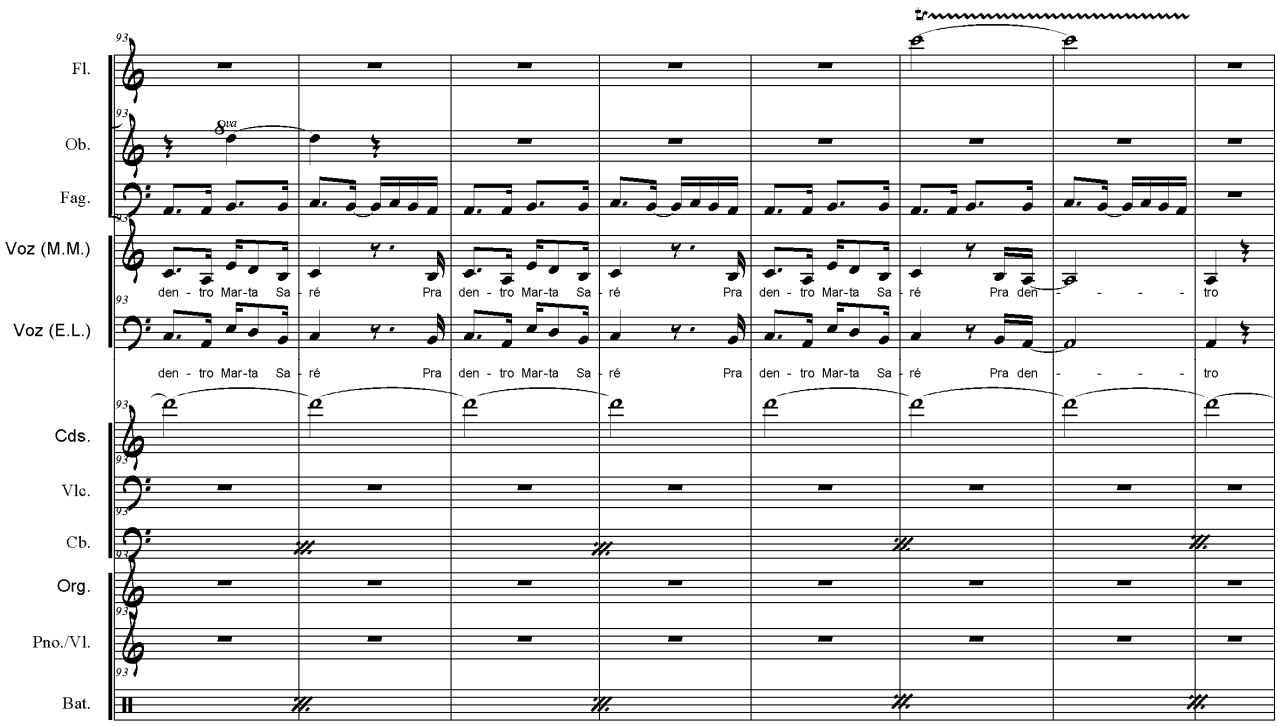
Seção B1(Refrão)

Interlúdio

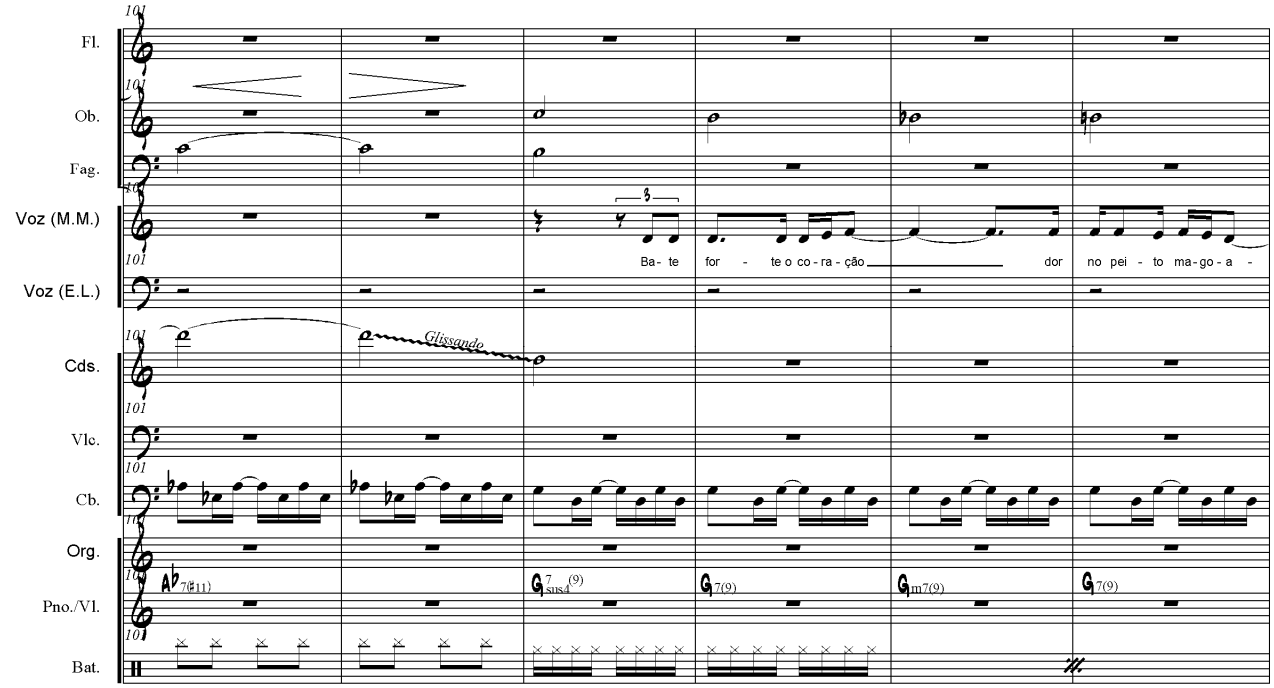
Seção A1

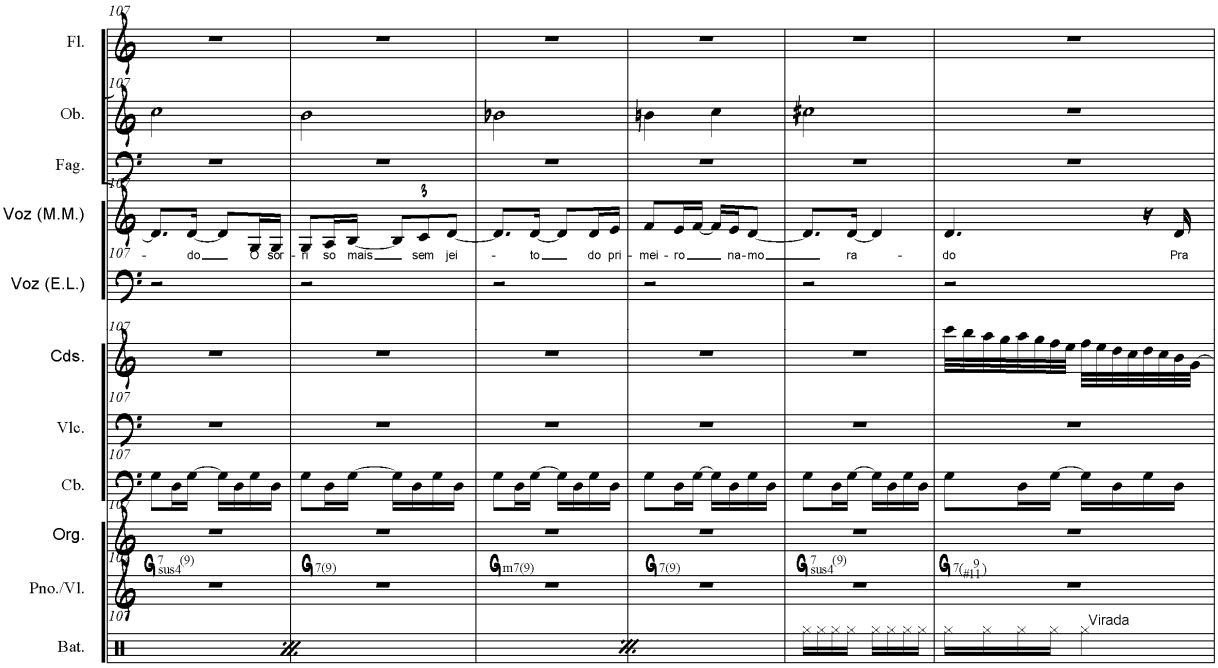
Seção B’ (Refrão)



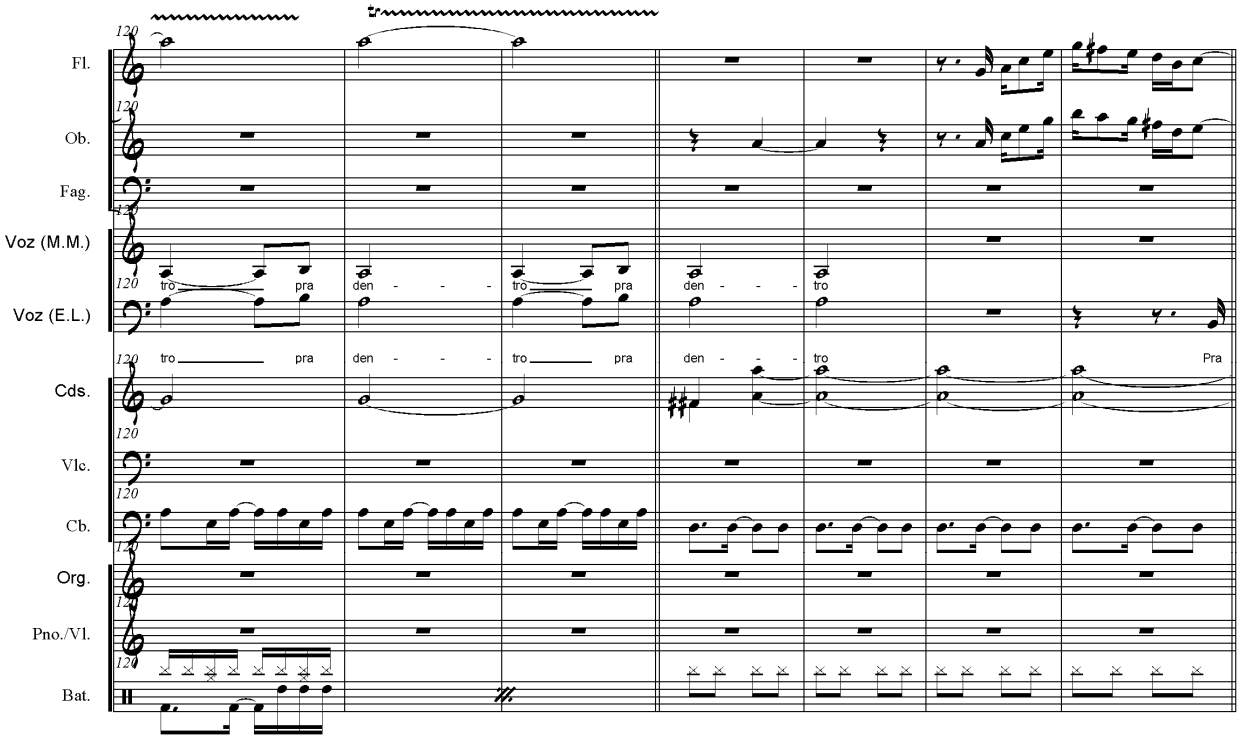

Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
Cds.
Vlc.
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.
8va
den - tro Mar-ta Sa - ré Pra den - tro Mar-ta Sa - ré Pra den - tro Mar-ta Sa - ré Pra den - - - - tro

Seção C1


Fl.
Ob.
Fag.
Voz (M.M.)
Voz (E.L.)
Cds.
Vlc.
Cb.
Org.
Pno./Vl.
Bat.
Ba- te for - te o co-ra-ção dor no pei - to ma-go-a -
Glissando
Ab7(♯11)
G7sus4(9)
G7(9)
Gm7(9)
G7(9)



Seção B1'(refrão)



Seção B”(refrão)

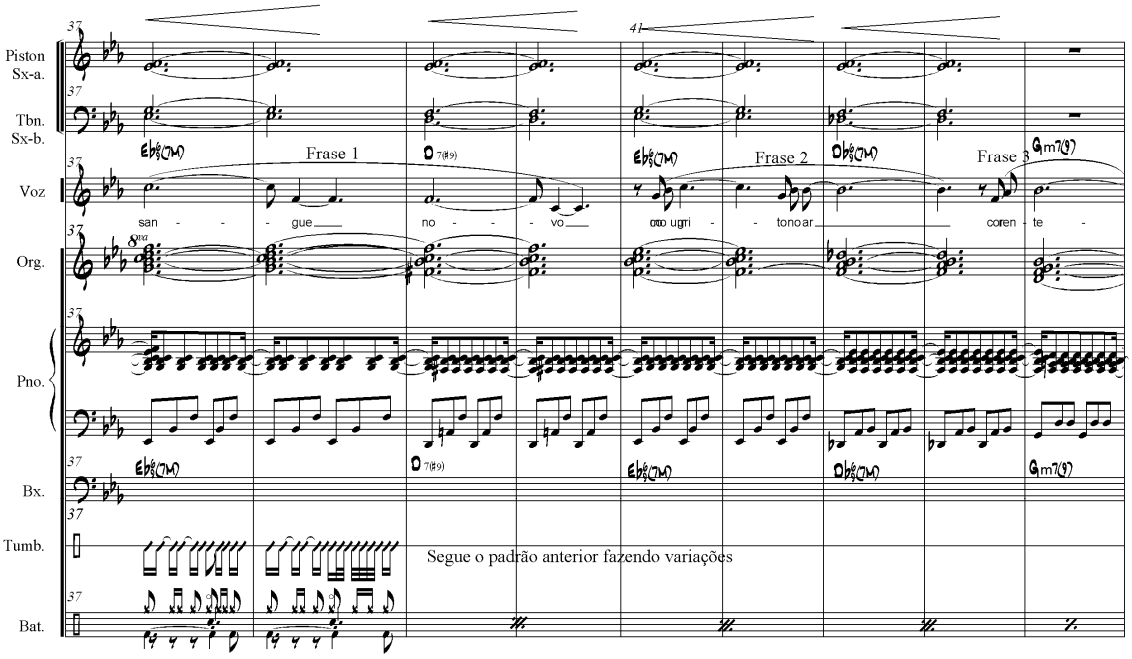
Anexo 2 – Partitura: "Vento Bravo" (Edu Lobo e Paulo C. Pinheiro)

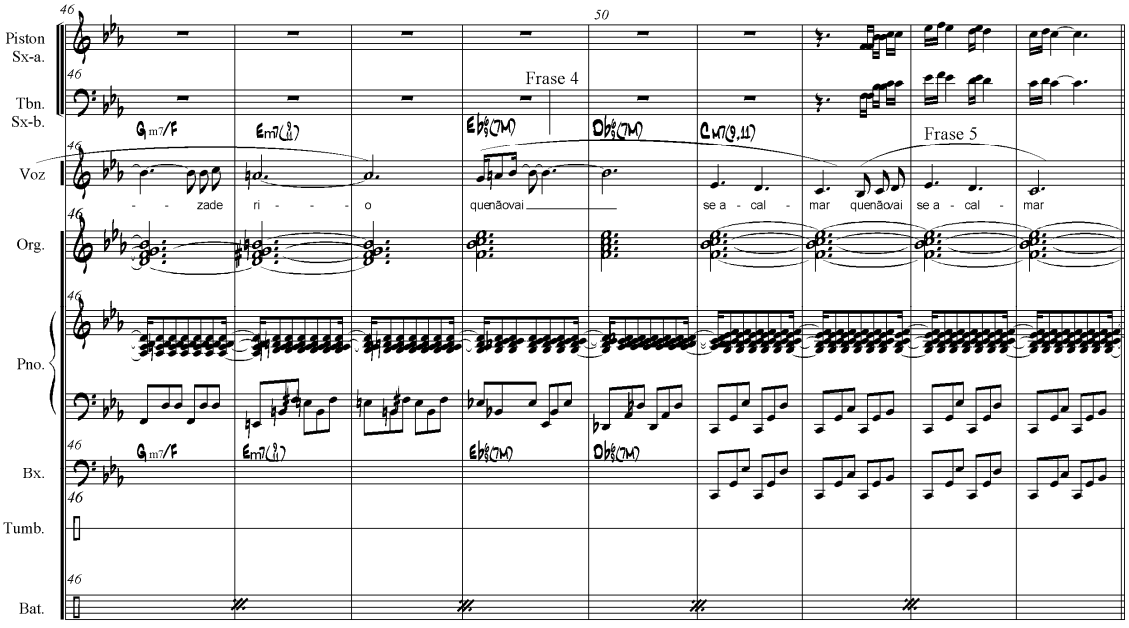
LP "Edu Lobo" (Missa Breve) – 1973. Arranjo: Edu Lobo
Transcrição e Edição (2009): Everson R.Bastos

Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
Frase 4
Frase 5
Frase 6
Frase 7
Vocal e Voz (E.I.)
cal - ma - ria ne - gra de
pan-ta-nal
mas o ve-to vira edo
ven-da-val suge o
ven-to
bra-vo
o
ven - to
bra - vo

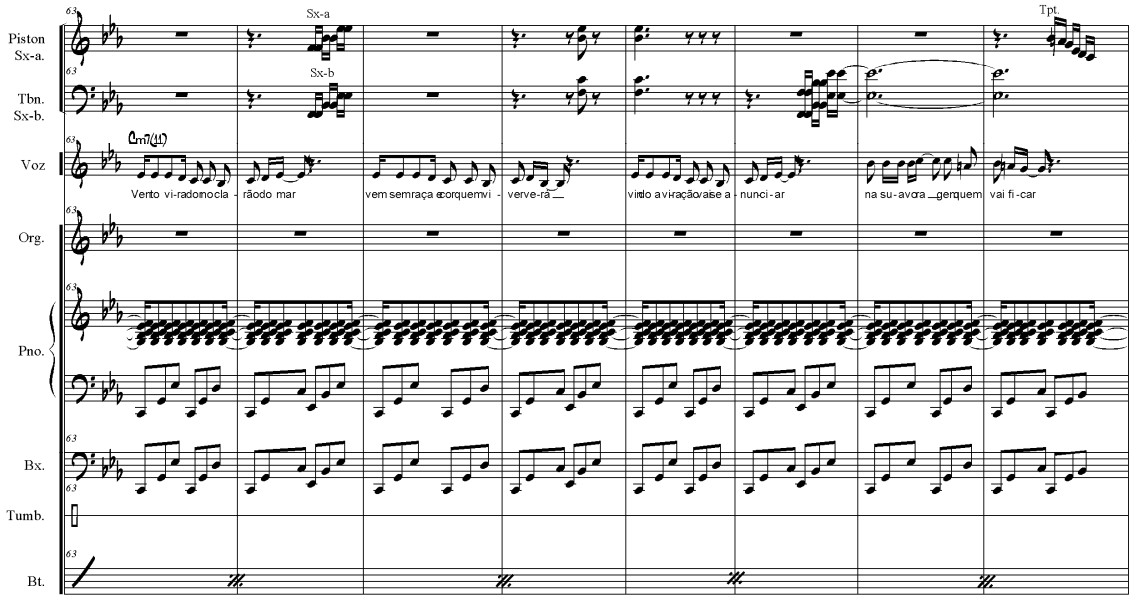
Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bat.
Sx-a
Sx-b
Frase 1
Frase 2
Frase 3
Frase 4
Era ar-go - laferro chi - ba - ta epau
e-ra amote omedo oran - core o mar
Era alei da Corca im - pe-rial
calma-riane - gra de
Im7
Segue o padrão anterior fazendo variações

Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bat.
Piston
Sx-a
Piston
IV7
Frase 5
Im7
Frase 6
Frase 7
Pan-ta-nal
mas o tem-po muda e do
tem-po-ral suge o
ven - to
bra - vo
o
ven - to
bra - vo
co-mo


Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bat.
Frase 1
Frase 2
Frase 3
san - - - gue no - - - vo
oto ugri - - tonoar coren - te -
Segue o padrão anterior fazendo variações


Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bat.
Frase 4
Frase 5
- - zade ri - - - o
quenãovai
se a - cal - mar quenãovai se a - cal - mar

Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.


Sx-a
Sx-b
Tpt
Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
Cm7(♯11)
Vento vi-radonoclа - rãodo mar
vem semraça ecorquemvi - verve-rá
vintlo avi-ração/vaise a - nunci - ar
na su-avora gerquem
vai fi-car

Sx-a
Tpt
Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
F7(9)
Cm7(9)
E♭♯(7M)
quando a alma verdese a - ver-me-lhar é o
ven - to
bra - vo o
ven - to
bra - vo como
san - - - - gue
8va

Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
D 7(♯9)
E♭♯(7M)
D♭♯(7M)
Gm7(9)
Gm7(9)/F
no - - - - vo
como ugri - - - to no ar
corren - te - - - - za de

Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
Em7(11)
Eb9(7M)
Db9(7M)
Cm7(11)
ri - - - o
que não vai
se a - cal - mar queãovai se a - cal - mar

Fade out
6X
Piston Sx-a.
Tbn. Sx-b.
Voz
Org.
Pno.
Bx.
Tumb.
Bt.
Vocal e Voz (E.L.)
queãovai se a - cal - mar queãovai se a cal mar queãovai se a - cal - mar queãovai se a cal

Anexo 3 – Partitura: "Libera-nos" (Edu Lobo)

LP "Edu Lobo" (Missa Breve) – 1973. Arranjo/Orquestração: Edu Lobo
Transcrição e Edição (2009): Everson R.Bastos

18
E 7(♯9)
C♯7(♯9)
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

26
E 7(♯9)
C♯7(♯9)
Fl.
Cl.
sx-b.
Glissando
Mts.
Glissando
Glissando
Vozes Fem.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.
C7(9,#11)
B7(♭9)
B♭7(9,#11)
A7(b9,b13)
A♭7(9,#11)
G7(b9,b13)
C7sus4(9)

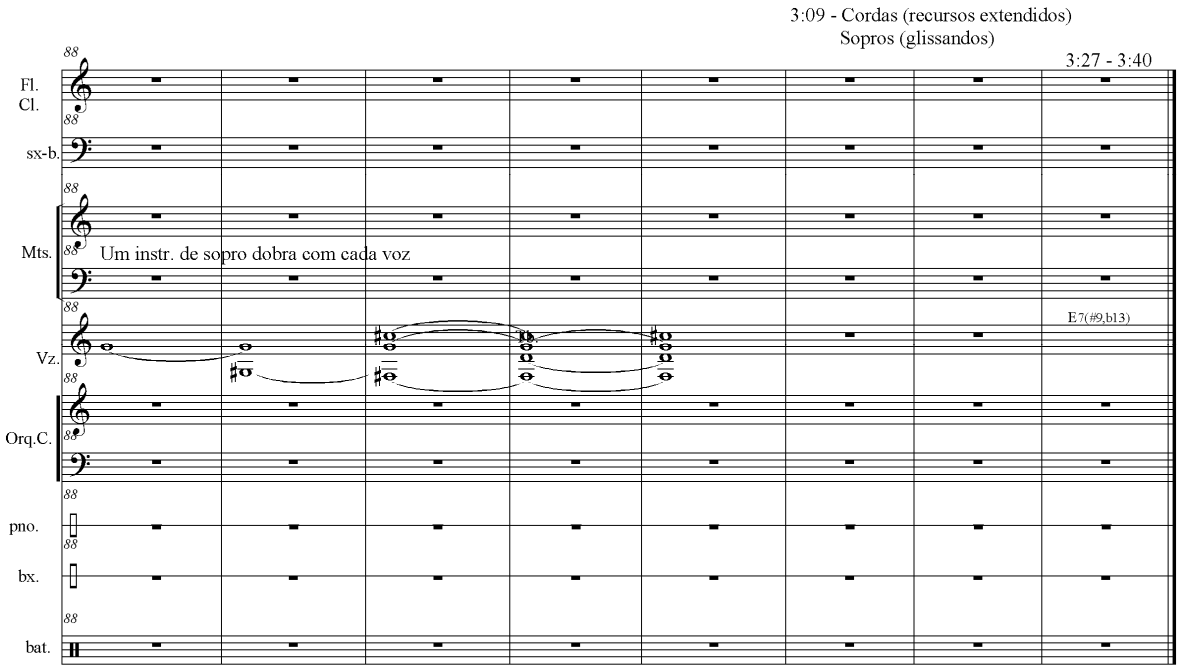
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.
E 7(♯9)
E 7(♯9)
Tb.
Vozes Masc.

50
Fl.
Cl.
C♯7(♯9)
sx-b.
Mts.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

56
C7(9,#11)
B7(♭9)
B♭7(9,#11)
A7(b9,b13)
A♭7(b9,b13)
G7(b9,b13)
C7sus4(9)
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vozes Fem.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

E 7(♯9)
C♯7(♯9)
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vz.
tremolo
tremolo
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

C 7(9,#11)
B 7(♭9)
B♭7(9,#11)
A 7(b9,b13)
A♭7(9,#11)
G 7(b9,b13)
C 7sus4(9)
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Vz.
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

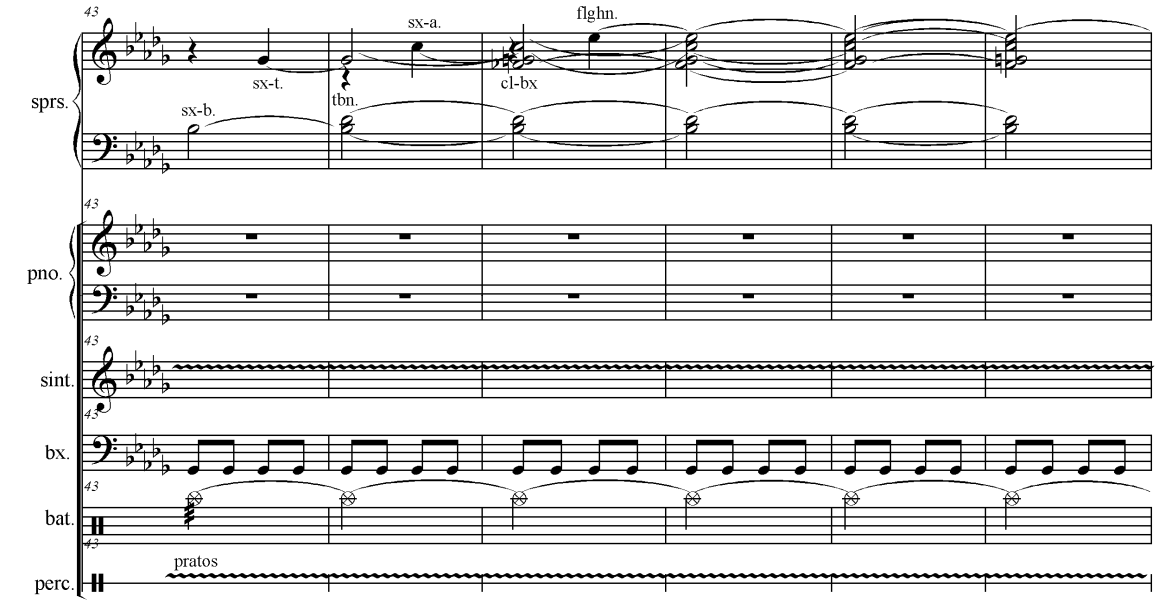

3:09 - Cordas (recursos extendidos)
Sopros (glissandos)
3:27 - 3:40
Fl.
Cl.
sx-b.
Mts.
Um instr. de sopro dobra com cada voz
Vz.
E7(#9,b13)
Orq.C.
pno.
bx.
bat.

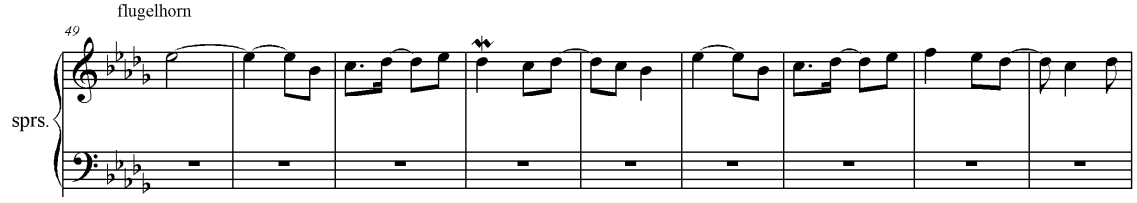
Anexo 4 – Partitura: "Jogo Um" (Edu Lobo)

LP "Jogos de Dança" – 1981. Arranjo/Regência: Edu Lobo
Transcrição e Edição (2009): Everson R.Bastos

1º Movimento

17
flugelhorn
sprs.
pno.
sint.
bx.
bat.
pratos
perc.
carrilhão
blocos
25
trompete
trombone
p
blocos pratos
33
sx-t.
tbn.
sx-a.
cl-bx
flghn.
G♭7(b9,♯11,13)
carrilhão pratos


43
sprs.
sx-a.
flghn.
sx-t.
cl-bx
sx-b.
tbn.
43
pno.
43
sint.
43
bx.
43
bat.
43
perc.
pratos


flugelhorn
49
sprs.

58
flghn.
sprs.
tpt.
3
sx-a.

66
sx-a.
flghn.
sprs.
sx-t.

76
sprs.
cl-bx
84
tpt.
sx-a.
flghn.
sx-t.
sprs.
cl-bx
tbn.
bx.
92
tpt.
sx-t.
sprs.
bx.

Jogo Um (2ºmov)

Edu Lobo

Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)

Jogo Um (2º mov.) Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)

Jogo Um (2º mov.) Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)

Jogo Um (2º mov.) Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)

Jogo Um (2º mov.) Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)

83
Sps.
pno.
sint.
bx.
bat.
perc.
91
rit.
piano
96
tpt.
sx-a.
flghn.
tbn.
sx-b.
sx-t.
flugelhorn
clarineta baixo

Transcrição e edição:Everson R. Bastos(2009)
Jogo Um (2º mov.)
104
Sps.
pno.
sint.
bx.
bat.
perc.
112
sintetizador
piano
pratos
carrilhão

Anexo 5 – Partitura: "Beatriz" (Edu Lobo)

LP "O Grande Circo Místico" – 1983. Arranjo: Edu Lobo/Chiquinho de Moraes
Transcrição e Edição (2009): Everson R.Bastos

Frase 8
Frase 9
Rall. e Ad lib.
Rall.
dita que é ou - tro pa - ís e se ela só de-co-ra o seu pa-pel e se eu pu-des-se en-trar na su-a vi - da
CORDAS
PNO.
I7M (bx. na 7m - NP)
V7M (AEM-Modo Lídio)
V7
Frase 1
Frase 2
Frase 3
O - lha se-rá que é de lou-ça se-rá que é-de e - ter se-rá que é lou - cu - ra
I7M
IIm7
I7M
IV7M
Frase 4
Frase 5
Frase 6
Frase 7
se-rá que é ce - ná - rio a ca - sa da a triz se e-la mo-ra num a - ra-nha céu e se as pa-
#IV°
I7M
V7
VIm7
Frase 8
Frase 9
Rall. e Ad lib.
Rall.
re des são fei - tas de giz e se ela chora-num quar-to de ho-tel e se eu pu-desse en-trar na su-a vi - da
I7M (bx. na 7m - NP)
V7M (AEM-Modo Lídio)
V7

Frase 1
Frase 2
Frase 3
sim me leva para sempre Bé a - triz me ensine a não andar com os pés no chão para sempre é sempre
COROAS
PNO.
Sib Maior:
I6
IV7M
I6
Frase 4
por um triz ai diz quan-tos de - sas-tres tem na mi-nha mão
V7/ IV
IV7M
V7/ bIII
bIII7M
SubV7
V7sus4
Frase 5
Rall.
a tempo
diz se é pe - ri - go so a gen - te ser fe - liz
V7
I7M
SubV7
V7sus4/ III
Ré Maior
V7/ III
Frase 1
Frase 2
Frase 3
O - lha se - rá que é uma es - tre - la se-rá que é men - ti - ra se-rá que é co - mé-dia
I7M
IIm7
I7M
IV7M

Frase 4
Frase 5
Frase 6
Frase 7
se-rá que é di - vi - na a vi da - da a - triz se ela um di-a des-pen - car do séu e-se os pa-
CORDAS
PNO.
#IVº
I7M
V7
VIm7
Frase 8
Frase 9
Rall. e Ad lib.
Rall.
gan-tes e-xi gi-rem bis e se um ar - can-jo pas-sar o cha - pel e se eu pu - desse en-trar na su-a vi - da
I7M (bx. na 7m - NP)
V7M (AEM-Modo Lídio)
V7
bocca chiusa
Rall.
ad.lib.
Frase 1
Frase 2 (repetição da frase 1)

Anexo 6. Entrevista: Hermeto Pascoal

Questões enviadas por e-mail em 05/08/2009 – 08h49min
Respondido por e-mail em 10/08/2009 – 19h00min

Everson R. Bastos: Quais foram os trabalhos que você fez com Edu Lobo? E como foram estas experiências?Como é o processo de trabalho com ele?
Hermeto Pascoal: Só fiz dois trabalhos com ele: juntamente com o Quarteto Novo e depois através de minha participação como instrumentista e arranjador em um dos discos dele (não me recordo o nome...). As experiências foram maravilhosas porque ele é um grande compositor, arranjador, toca muito bem o violão dele e ele sempre deu liberdade para os músicos.

E.R.B.: Em que nível de estruturação musical lhe é passado as composições a serem arranjadas ou tocadas? Quais as dicas dadas pelo compositor?
H.P.: O Edu cantava as músicas na época em que o acompanhávamos com o Quarteto Novo e assim íamos criando o arranjo. Ele sempre nos deixou à vontade. Nós também dávamos a ele a mesma liberdade.

E.R.B.: Você conhece o trabalho de arranjo e orquestração de Edu Lobo? Caso sim, comente.
H.P.: Conheço muito bem. Ele é bem arrojado/. Aquele disco com o Chico é muito lindo, o "Circo Místico".

E.R.B.: Quais são as composições instrumentais de Edu Lobo que você acha mais interessante do ponto de vista musical?E por quê?
H.P.: Acho que o Edu Lobo só tem músicas bonitas. Ele não brinca em serviço. Não é apelador e não faz música comercial.

E.R.B.: E em relação as canções, quais você acha mais interessante? E por quê?
H.P.: O Edu faz música como pintura, usando cores diferentes em cada composição e no traçado do seu violão. Portanto não há como escolher uma só.

E.R.B.: Qual fase/época da obra de Edu Lobo você teve mais contato? E como você vê as transformações que ocorreram na trajetória musical dele?
H.P.: Foi na década de 60, com o Quarteto Novo. Estivemos com ele na França. A trajetória é de um cara com muita personalidade. Pra mim ele é sempre atual. A qualidade de seu trabalho está sempre em primeiro lugar. Muitas gerações vão falar dele e ouvi-lo.

E.R.B.: Na sua perspectiva, como se deu a formação e transformação do mercado de música brasileira, canção e/ou instrumental, desde a bossa nova até a atualidade?
H.P.: A melhor transformação ocorreu pela internet porque ela democratizou a música. Os trabalhos agora podem ser ouvidos em todo o mundo muito rapidamente. Ela dá uma grande oportunidade para a divulgação dos músicos e seus trabalhos.

E.R.B.: Quais as influências músicas você percebe na obra de Edu Lobo?

H.P.: O Edu Lobo é um nordestino eterno. Sua música demonstra isso. E é também um erudito que faz frevo, maracatu, modinha. E quando ele faz música para letras, sua melodia é como uma outra poesia.

E.R.B.: Como você vê a questão do popular/erudito, nacional/universal em música?E no caso da obra de Edu Lobo?
H.P.: O popular está de popular prá baixo. O erudito continua na mesmice, apesar de que há compositores novos que não estão tendo muita oportunidade serem ouvidos.
Aí vai um recado pra você, Everson: O Villa Lobos, o Stravinsky, o Mozart, o Beethoven...eles estão enviando um recado por mim. Eles querem novos arranjos para as músicas deles. Já não aguentam mais ouvir a mesma vestimenta. Precisam de uma restauração.

E.R.B.: Na sua perspectiva qual a posição da obra de Edu Lobo dentro do cenário musical brasileiro?
H.P.: Eu acho atualíssima. Ele está na mesma altura dos melhores compositores do mundo, no mesmo nivel, de todos os tempos.

Anexo 7. Entrevista: Cristovão Bastos

Entrevista realizada por telefone em 07/11/2009

Everson R.Bastos: Quais foram os trabalhos que você fez com Edu Lobo? E como foram estas experiências?Como é o processo de trabalho com ele?
Cristovão Bastos: Bem, eu já trabalhei com Edu de diversas formas: como músico que vai fazer parte de um trabalho; já trabalhei como arranjador; na maior parte das vezes que a gente faz show eu trabalho como diretor musical. E basicamente é isso, já gravei muito com ele, já gravei arranjos de outras pessoas, já gravei discos inteiros de arranjos meus com ele, basicamente é isso.

E.R.B.: Em que nível de estruturação musical lhe é passado as composições a serem arranjadas, orquestradas ou tocadas? Quais as dicas dadas pelo compositor?
C.B.: Ele é meticuloso, em muitos casos ele vem com uma idéia de arranjo pronta. Pelo menos o esquema do arranjo, o que eu faço às vezes é pegar esta coisa e orquestrar, dando seguimento a ideia original dele. Porque ele é um grande músico. É muito competente nisso, sabe o que é um arranjo. Ele gosta muito de música também.

E.R.B.: Qual é a liberdade que dá pra os músicos no momento da gravação?
C.B.: Ele dá liberdade de criação, quer dizer, quando eu faço meus arranjos, eu procuro dar uma estruturada nos arranjos, algumas coisas que vão ser padrão, em alguns casos a gente tem que fazer. Mas, pelo menos eu tenho a total liberdade pra isso e ele também como é bom de ideias, dá muitas sugestões.

E.R.B.: Mas e em relação aos outros músicos que vão participar?
C.B.: Músico tem a hora que é pra tocar a vontade e tem a hora que não é. Tem hora que tem que ter um padrão mesmo de comportamento e tem a hora que é pra tocar a vontade.

Ele gosta muito de músicos criativos, gosta muito de músicos improvisadores, com certeza. E geralmente ele sempre usa uma parte disso nas gravações dele. Agora mesmo ele acabou de fazer um Cd que eu fiz os arranjos e tem algumas faixas com improvisos.

E.R.B.: Como você difere estas atividades, a de compositor, arranjador, orquestrador e instrumentista?
C.B.: Estas atividades estão interligadas, você pra fazer um bom arranjo, você em que saber compor. Toda vez que a gente vai fazer um arranjo a gente compõe, o pessoal da área erudita chama de variações sobre um tema. E na área popular é isso que a gente faz, a gente faz variações, a gente cria introduções, frases no meio da música, levadas ou histórias diferentes da música. Cria pontes, que seria uma volta sem passar pelo começo da melodia, a gente cria um monte de coisa. Então a composição e o arranjo, elas estão muito ligadas.

E.R.B.: Mas como você difere o orquestrador do arranjador?
C.B.: Porque o arranjo, você pode fazer sem ser orquestrador. O arranjo seria pensar numa introdução, numa coisa que tem no meio da música, harmonizar a música, é uma série de coisas que você pode fazer como arranjador. O orquestrador também faz a mesma coisa, só que o orquestrador de repente coloca uma orquestra em cima, Por exemplo, você pode fazer um arranjo e ter uma idéia de uma introdução, de repente você escreve esta introdução pra cordas, ou pra metais ou pra sopros ou pra palhetas. Ai você ta fazendo o papel do orquestrador que às vezes está ligado com o do arranjador.

E.R.B.: Então você entende este trabalho de arranjado e orquestrador como uma parceria?
C.B.: É uma parceria, mesma que não seja reconhecida legalmente, é uma parceria. Em alguns lugares do mundo, o arranjador ou o orquestrador recebe por aquela gravação uma parte dos direitos autorais. É uma coisa que não acontece aqui no Brasil, mas nos direitos conexo tem um pouco que aumenta a porcentagem de participação. Seria uma coisa parecida, mas em alguns lugares o músico que orquestra, que arranja, ele ganha por aquela gravação, tem que ser bem claro, ele ganha co-autoria. Na porcentagem que eu não sei qual é.

E.R.B.: É porque em alguns trabalhos os arranjadores ou orquestradores trabalham para colocar a idéia do compositor em prática, como no caso do Edu.
C.B.: Mas isso eu já falei, é porque as vezes ele traz um esquema pronto do arranjo, ou traz uma harmonia que a gente considera definitiva, embora ele esteja sempre aberto pra mudança de um acorde aqui. Muitas vezes ele chega com a introdução pronta da música, as vezes eu faço introduções novas, tem alguns casos do Edu que eu poderia considerar que o arranjo dele é 50%

E.R.B.: O que conhece o trabalho de arranjo e orquestração de Edu Lobo? Queria que você comentasse o que ele fez sozinho.
C.B.: Ele teve uma temporada nos Estados Unidos, moro lá durante um certo e tempo e ele aproveitou para fazer um curso de orquestração. E quando ele voltou ao Brasil ele trabalhou como trilheiro na Globo e tem um disco do Chico Buarque que ele fez alguns arranjos, e ele fez muito bem, com bom gosto, com boas idéias. É como eu te falei, é uma pessoa totalmente capaz, é consciente, é meticuloso. E extremamente musical.

E.R.B.: Você gravou naquele disco "O Grande Circo Místico" né, então eu queria que você comentasse sobre processo de gravação de "Beatriz". O que o Edu te passou de arranjo para o piano?
C.B.: Ele tinha uma introdução da música e a cifra da melodia. Aquela música é uma coisa mágica que eu acho porque aquela tomada deve ter sido a terceira no máximo, a gravação. Ele levou a música no estúdio, eu dei uma olhada na música, aprendi aquela introdução que ele tenha escrito e vi a harmonia e tudo. E o Bituca [Milton Nascimento] veio gravar, cantou perto de mim e ai, eu não sei nem se foi a terceira, talvez tenha sido na segunda passada ficou.

E.R.B.: Então o piano era escrito só a introdução e a melodia cifrada?
C.B.: É só a cifra.
E.R.B.: Aquele acompanhamento é livre, né?
C.B.: É, acompanhamento livre, foi feito na hora
E.R.B.: Pra você fazer foi totalmente livre, não foi arranjado.
C.B.: É. Tanto é que tem um arranjo de cordas, que o Chiquinho [de Moraes] botou depois que já tinha sido gravado.
E.R.B.: Ah!Foi depois o arranjo de cordas.
C.B.: Ele não fez um arranjo escrevendo piano, nada disso não. Ele escreve extremamente bem pra piano, mas ele chegou e encontrou uma coisa pronta ai escreveu por cima.
E.R.B.: Mas as cordas já estavam planejadas?
C.B.: Não, não sei se estava planejado, pode-se que o Edu, depois tenha pedido ao Chiquinho pra colocar alguma coisa.

E.R.B.: Quais são as composições instrumentais de Edu Lobo que você acha mais interessante do ponto de vista musical?E por quê?
C.B.: "Casa Forte", por exemplo, é uma música muito interessante, eu acho que é um formato original, ele é um grande compositor, que consegue ter umas idéias interessantes, os caminhos próprios. "Casa Forte" talvez seja música dele que ele usou pra instrumental que eu mais gosto. Ele tem outras também, ele tem o "Perambulando", que eu fiz o arranjo, mas que agora ganhou letra. Ele tem o "Currupião", que agora gravou nesse novo Cd e ta com letra e tem uma outra música, que eu não lembro o nome agora. É engraçado que a música foi censurada e não tinha letra.
E.R.B.: Eu acho que foi "Zanzibar"
C.B.: "Zanzibar"! Exatamente. Todas estas são músicas interessantes, e "Casa Forte" é a música que eu acho que seria pra mim a melhor instrumental dele.

E.R.B.: Você conhece aquele trabalho dele "Jogos de Dança"?
C.B.: Não, não.

E.R.B.: E das canções?
C.B.: Ele tem "Beatriz", que é uma bela canção, "As mesmas histórias", que é a música que o Edu fez muito novo, se não me engano com 20 anos, "Choro Bandido", "Circo Místico", "Sobre todas as coisas", são várias canções.
E.R.B.: E o que te chama a atenção especial nelas?
C.B.: É bom gosto na construção das melodias e de harmonias, é uma elegância muito grande.

E.R.B.: Você comentou antes, quando estava falando das instrumentais, que o Edu tinha caminhos próprios, e tem algumas entrevistas que ele até comenta da importância de ter uma assinatura, do músico ter uma identidade. Eu queria que você comentasse isso na obra de Edu Lobo.
C.B.: Eu não sei transformar isso em ideia assim, em uma ideia prática de entendimento, porque essa assinatura é uma coisa mais de você sentir né, de você citar uma obra e saber que é do cara. Os estilos, não sei, até porque pra gente analisar estilo é uma coisa complexa, entender porque que o cara chegou naquele resultado. Eu reconheço o estilo de Edu, como gente reconhece Paulino da Viola, como a gente reconhece o Donato [João Donato], as pessoas que escutam as gravações que eu toco piano sempre sabem que aquele piano sou eu quem estou tocando. Então eu não sei te dizer tecnicamente, porque a gente faz do jeito que a gente sente, digamos é a personalidade da pessoa, né?
E.R.B.: sim.
C.B.: Eu acho, que tenha pessoas que tenham esta capacidade de explicar tecnicamente o que é isso. Provavelmente eu tenha esta capacidade, mas eu não estou muito ligado nisso, então eu prefiro ver a música sempre do ponto de vista sensorial.
A técnica é pra saber onde é que posso usar um trompete, qual a nota eu posso escrever para uma viola, pra mim a técnica é isso, agora, como escrever e que notas, é que vai a coisa pessoal e nisso que acho que entre o negócio do estilo da pessoa.
E.R.B.: Sim, é bem abstrato.
C.B.: É mesmo.
E.R.B.: Ele falava no começo da carreira que tinha a haver com aquela coisa de misturar a influência nordestina dele com a bossa nova, mas foram ocorrendo transformações.
C.B.: Ele até eventualmente faz um baião, mas você vê, tem música que não tem nada haver com nordeste. "Choro Bandido" não tem nada haver com nordeste, "Beatriz", tem nada haver. Então acho que este negócio de nordeste é uma coisa que ele tem e pode usar, mas não é isso que faz o estilo dele, se não ele não teria feito uma "Beatriz".

E.R.B.: Na sua perspectiva qual a posição da obra de Edu Lobo na musica brasileira ou na música como um todo?
C.B.: É uma posição de destaque. É uma coisa muito importante, é uma obra muito importante, agora a questão, em que lugar que ela está, isso também é coisa relativa. Como está a obra do Tom Jobim, a obra do Caymmi, a obra do Ary Barroso. Eu acho que o Edu está nesse *roll*. Agora conforme as preferências pessoais, alguém vai colocar um na frente e outro...né. Mas eu acho que ele é assim, um compositor grande.

E.R.B.: Pra finalizar, eu queria te perguntar uma coisa um pouco diferente de tudo isso que a gente está falando, mas que no fundo tem haver. Queria que você comentasse sobre o mercado de música brasileira e suas transformações, desde a bossa até a atualidade.
C.B.: Existe uma coisa que é o mercado mesmo, o mercado, o que vende. E existe uma coisa que não deveria estar sendo atrelada ao mercado, existem as grandes obras, as grandes músicas, os grandes trabalhos musicais e eles não podem estar atrelado ao mercado. Seria muito bom se vendessem, mas vendendo ou não, eles nunca vão deixar de ser grandes trabalhos, grandes obras. Então eu acho que a música taí, o que é vendido, não tô falando em diminuir nada do que está vendido. Mas tem muita coisa que é extremamente

descartável, tem muitas músicas que dois meses depois morreu, não tem volta. Então se a gente for analisar a música pelo mercado a gente vai perder alguma coisa.
E.R.B.: Na verdade eu quis dizer indústria cultural, no sentido de que esta música que vocês trabalham, é uma música que o principal meio de divulgação é através da gravação, né?
C.B.: É.
E.R.B.: É neste sentido que eu quis dizer, mas que também acaba entrando na história do mercado.
C.B.: Ela entra no mercado, mas uma das coisas que acontece, é que ela entra no mercado e fica definitivamente. Se você pegar um disco, como o disco "Meia-Noite" do Edu, que ele fez a 8 anos talvez ou 10 não sei, se você entrar numa loja e tiver este disco vale a pena comprar. Você daqui a 20 anos está escutando o disco que vale a pena. O raciocínio então do mercado seria isso. Agora na música [...]. Mercado é complicado, falar de mercado pra um determinado tipo de música é complicado. Você está no mercado porque é o jeito de você colocar a sua obra e você vive dentro de uma sociedade e quer mostrar seu produto, então você grava um Cd. E as pessoas que curtem muito o Edu vão comprar o Cd dele, provavelmente ele vai vender no exterior, né do mesmo jeito. Não sei agora com o problema da internet, como é que está. Mas acho que é só um veículo, que toda esta conversa do mercado virou uma coisa.... que o mercado se tornou muito importante, e muito importante o faturamento. E as pessoas que estão dirigindo as gravadoras estão com este propósito na cabeça. Parece que fica pessoas e pessoas, uma de um lado querendo uma coisa, outra que quer fazer outra coisa do outro lado. Não sei se eu estou sendo claro no que eu estou falando. Mas eu acho que é um pouco difícil mesmo de comentar[...]. Acho que a música devia ser comentada pela música, se ele vender legal, se não vender também legal. Acho bom que a "Biscoito Fino" tenha feito um disco do Edu Lobo, acho ótimo. Gostaria de estar vendo outras coisas também, mas....e sei também que é uma gravadora que não está fazendo com a ideia de que vai vender milhões de discos. Mas ela vai ter um produto, que se ela souber fazer, é um produto que ela vai vender durante anos. [...]

E.R.B.: E como você acha que mudou da bossa nova pra cá?
C.B.: Eu acho que a gente tem uma influência externa muito forte, e muitas pessoas entram no embalo dessas coisas. É difícil você ligar o rádio e escutar uma música brasileira. Você vai encontrar música feita no Brasil, mas o padrão, o revestimento desta música está ficando de um jeito que é o mesmo padrão que você escuta em Detroid, ou em Los Angeles. Ou de repente você escuta em outro lugar do planeta. Tem uma globalização da arte que você não chega em Los Angeles e escuta um samba como Zeca Pagodinho canta. Então a gente tem uma capacidade de fazer música aqui muito boa e começamos a jogar estas coisas, assim, fora. Não todas, mas na maior parte das gravações, as pessoas acham que aquele negócio é antigo, é arcaico e tentam fazer coisas diferentes. Mas as coisas diferentes que eu vejo as pessoas fazerem são as coisas que estão rolando no mercado internacional. Então eu acho que de uns tempos pra cá, o que a gente está perdendo é a identidade.

E.R.B.: E tem aquela frequente história da rotulação.
C.B.: É.
E.R.B.: Tentar enquadrar as músicas, Edu Lobo é música de protesto, dos anos 60 [1960] ou que algum músico é aquilo...

C.B.: Isso não quer dizer nada. Estes rótulos não querem dizer nada. Isso aí é porque facilita pra pessoa. Porque quando ela dá um rótulo, ela não precisa mais pensar sobre isso. Né?Isso é música não sei o que. Ela pode nem saber o que é a música. Entendeu? Numa discussão uma pessoa vira pra você, e você fala alguma coisa e a pessoas dizem: Freud explica. Isto é uma besteira. Besteira enorme, não tem nada haver com o Freud, mas é um clichê que o cara descolou. Então a partir disso aquilo se torna uma verdade. Então é assim. Nossa música pós, pré, pró-moderno.
(risos...)

Anexo 8. Entrevista: Nelson Ayres

Entrevista realizada em 10/11/2009

Everson R. Bastos: Quais os trabalhos você realizou com o Edu Lobo e como foram essas experiências?
Nelson Ayres: Desde já, como curiosidade só me deixe dizer como conheci o Edu. Então, tinha uma época na década de 60[1960], que as pessoas se reuniam nos apartamentos e etc, para tocar bossa nova e embora isso fosse muito conhecido no Rio de Janeiro na casa da Nara e etc, em São Paulo isso também acontecia e tinha vários grupos e eu ia muito e frequentava muito uma turma, que entre... tinha Theo de Barros, o Luiz Roberto Oliveira, que é um belo compositor também da época, cantores e etc. Entre eles tinha uma filha do Hebert Levy, que era um famoso deputado na época, chamada Maria Lúcia. Cantava e tocava violão muito bem, e um dia o pessoal da turma de São Paulo resolveu ir pro Rio encontrar os amigos em comum e me convidaram, mas disseram, olha não tem onde ficar lá, não tinha família nem amigos. Dai a Maria Lúcia falou, não você fica na casa do namorado da minha prima que também toca violão, é gente fina. A prima era a Wanda Sá, que na época namorava o Edu, estava começando a namorar. E o namorado da Wanda era o Edu, então acabei ainda quase pós adolescente indo parar na casa do Fernando Lobo o pai do Edu. Ai fiquei lá com ele, na casa dele, no quarto dele. Passamos uma semana ai acabamos ficando mais ou menos amigos. Desde então volta e meia a gente faz muito esporadicamente uma coisa e outra, mas gente tem uma relação legal de amizade. Eu acho que a coisa mais importante que eu fiz com o Edu ...Eu tenho uma memória muito ruim, esqueço datas e ... Acho que tem duas coisas principais, uma gravação que eu fiz com o Pau Brasil do "Dança da Meia-Lua", aquele disco dele. Que foi também um balé assim como o "Circo Místico"... e ele optou ao invés de gravar com orquestra fazer uma coisa um pouco mais envolvida. E eu acho que isso nasceu de uma experiência que a gente teve num show que a gente fez no SESC Pompéia, lá em São Paulo, com Pau Brasil e o Edu. Ele curtia muito a historia, e a partir disso acho que teve a idéia de gravar com o Pau Brasil. Então o Belina [Paulo Bellinatti]e eu fomos lá para uma casa que ele tinha fora do Rio de Janeiro, passamos uns 5 ,6 dias lá escrevendo os arranjos, bolando as estruturas das músicas, ele já tinha tudo composto. O Chico [Buarque] já tinha acabado de fazer praticamente todas as letras e a gente ficou lá escrevendo os arranjos e tendo as idéias e daí fomos pro Rio de Janeiro e gravamos numa batelada só. E curiosamente o baterista foi o Carlos Bala. E é um cara que nunca tocou com o Pau Brasil, mas na época acho que a gente tava sem baterista, alguma confusão assim e acabou sendo desse jeito. Era o Teco Cardoso, Rodolfo[Stroeter], Belina, eu e Carlos Bala... Varias participações e muita coisa... apesar de ter sido feito tudo

um pouco antes, teve muita coisa que apareceu, criado na hora, no calor do estúdio assim. Eu acho o trabalho do Edu bem legal. Outra coisa que eu acho legal, também não sei exatamente que ano que foi, quando eu era regente da "Jazz Sinfônica", a gente fez a primeira apresentação em forma de concerto do "Grande Circo Místico" que é um coisa que foi gravado para fazer o balé... E o balé era tocado com playback, mas nunca tinha sido apresentado como um concerto, que na verdade é um formato ideal, mas do que balé. E infelizmente parece que o "Guaíra"[Balé Teatro Guaíra] perdeu todas as partituras , e a gente teve que refazer e em alguns casos retranscrever, quer dizer ouvindo e transcrevendo na orelha ou criar novas versões. E o Edu não tinha, ninguém tinha isso .. o Edu tinha uma coisa ou outra que a gente acabou usando como guia, mas eu fiz a maioria dos arranjos e muita coisa foi redistribuída, arranjos diferentes do original. O Edu ficou super satisfeito, foi um negocio legal, e tem uma curiosidade, que no original cada artista canta uma musica, e no nosso caso a gente não tinha condição técnica nem dinheiro pra pagar um monte de artistas e nem grandes cachês. Então resolvemos fazer com o Edu e uma cantora. O Edu cantando as partes do homem e a cantora fazendo as partes de mulher, o coro de crianças da própria ULM [Universidade Livre de Brasília] que é onde funciona aulas pra crianças, e a "Jazz Sinfônica", que eu era o regente na época, e uma cantora a pouco tempo, a Mônica[Salmaso], tinha gravado com o Bellinatti, os "Afro-sambas" do Banden [Powell e Vinícus e Moraes], eu fiquei completamente chapado vendo a Mônica cantar, pô é a pessoa que a gente precisa pro "Circo Místico". Ai liguei pro Edu e avisei e aquele silêncio do outro lado, ai ele disse: pô chama a Zizi Possi, alguém que já conheça melhor.
Ai eu disse, não se preocupe e ele ficou muito preocupado, quando a Mônica cantou a primeira nota ele comprou a idéia e adorou. E agora quando ele fez este programa da Globo...
E.R.B.: O Som Brasil
N.A.:É o Som Brasil, daí ele fez questão que o Pau Brasil participasse também com a Mônica. Não só por esse nossa história, mas também tínhamos gravados algumas músicas dele e do Chico no disco deste show que nos vamos fazer hoje a noite, "Noites de Gala, Samba na Rua". Estas foram as duas principais coisas que eu acho que fiz em relação a música do Edu.

E.R.B.: E como é que é este processo, em que nível ele te passa estas composições pra você arranjar e orquestrar?Como é a dinâmica de gravação com Edu?
N.A.: Então o Edu, ele tem uma formação... acho que dos compositores brasileiros, dos grandes compositores eu falo, Caetano, Milton, Chico Buarque, acho que o Edu é o mais bem preparado musicalmente, um cara que conhece teoria, escreve partitura, faz arranjo, embora ele acha que não faça. Parênteses: ele escreveu pra "Jazz Sinfônica" um arranjo do "Jogos de Dança", que é negócio instrumental dele, o arranjo é muito bom. Arranjo dele mesmo, ele escreveu tudo. É um cara que conhece transposição, escreve tudo certo as tessituras, tudo em cima, não tem trave. Então o Edu é um cara que tem esta formação, quando você chega ta tudo bem pronto. As harmonias imbatíveis, que você não pode mexer uma nota ali. Então é basicamente discutir climas, detalhes de arranjo, como é que abre estruturas de arranjo, introdução, final, este tipo de coisa. O Edu tem preguiça as vezes de ficar pensando em grandes detalhes, acho que acha mais divertido fazer junto com alguém. É mais divertido pra qualquer um né, este tipo de trabalho assim, mas já vem muito pronto

N.A.: Você vê por exemplo, aquele songbook dele. Aquilo é ele que fez sozinho, ele deve ter a manha, ele tem o prazer de fazer aquelas letrinha bonitinhas na mão. O Edu, eu acho, se não me engano, ele é virginiano, aqueles caras que tem aquela coisa do detalhe, tem que ser tudo daquele jeitinho, então é um garoto cuidadoso. Então que você vê ali no songbook é alma dele, é a alma de músico dele fazendo, muito severo consigo mesmo. Não sai nada pra fora até que ele esteja perfeitamente satisfeito com o processo, é um processo lento geralmente de composição dele.
E.R.B.: Só queria aproveitar pra comentar uma coisa que eu achei interessante no songbook, quando eu comecei a estudar, pensei, acho que dá pra eu ir pelo songbook. Eu queria ver a obra dele em diferentes épocas, como é que foi o processo, aí eu pegava o songbook e comparava com as gravações e não batia, talvez porque ele achou um jeito melhor de colocar, não sei bem. Mas isto também é da prática da musica popular né... o que você pensa disso?
N.A.: O que era.. harmonia?
E.R.B.: Às vezes harmonia, às vezes ritmo. Ritmo da melodia é muito comum também não bater. Às vezes não coincidia a tonalidade, às vezes um acorde ou outro diferente da gravação.
N.A.: Mas eu acho que é normal né?
E.R.B.: É
N.A.: A medida que você vai...Composição é uma obra em aberto. Falando de compositor toda hora vai inserindo algumas coisas lá, até não sei se você reparou, ele até fala de mim nesse songbook, ele faz um agradecimento. Por que eu inseri algumas coisas na música dele que ele acabou gostando, então tem um acorde na "Beatriz" que ele adotou, e um formato do "Ponteio" que eu bolei, uma forma diferente com uma modulação no final, que era pra ser um arranjo que eu fiz para orquestra sinfônica, mas ele gostou da forma, daí ele mudou a forma da música dele. Então eu acho que é natural esse negócio... Agora eu lembrei de uma coisa importante também, eu fui convidado pra reger a Filarmônica de Israel, que é essa que teve ai outro dia com Zubin Mehta[maestro]. E eu tinha uma certa liberdade de escolher quem levar, e eu levei Jane Duboc e o Edu. Então esse foi outro trabalho legal que a gente fez junto, de poder mostrar musica dele lá em Israel, auditório de 5 mil pessoas, aquela orquestra maravilhosa tocando. Apesar de o maestro ser meia boca foi um show legal
.
E.R.B.: Imagina!E tem o "Xangô de Baker Street" [1999, dir. Miguel Faria Jr., baseado no em livro de Jô Soares, música de Edu Lobo, orquestração de Nelson Ayres] também. Como foi?
N.A.: O Xangô! Eu tinha esquecido.. Xangô é o filme né?
E.R.B.: É.
N.A.: Então é assim, o Edu faz os temas. Ele compõe os grandes temas, mas ai você tem o problema de como colocá-los dentro do tempo da cena. E daí isso sobra pra mim, então ele me mandava: olha pra cena tal a idéia é assim.
E de repente em casa eu fazia o negócio seqüenciado em computador, daí ele e o diretor, o Miguel Farias, iam lá pra casa e vendo a cena e ouvindo a ...
E.R.B.: Mas esses temas ele já te passava com instrumentos pré-determinados?
N.A.: Às vezes, normalmente era só melodia com acorde. Mas é meio óbvio como seria a orquestração, uma vez ou outra ele dizia: oh, imaginei aqui... quem sabe essa hora pensar em fazer um quarteto de cordas. E só alguma coisa assim. E volta e meia a gente ficava os

dois lá discutindo, puxa pra cá, empurra pra lá, insere mais dois compasso, esse tipo de detalhe, até dar certo. Uma curiosidade é que na mixagem tem um trecho grande que a música está fora do lugar. Tem hora que duas musicas se..., ou seja, tem coisas que não funcionaram do jeito que a gente imaginou, alguém lá deu uma pisada no tomate e ficou. Pena, porque era a melhor coisa que a gente gostava no filme... É a hora que eles começam a pegar um coração, morde e joga o coração pro outro.
E.R.B.: Ah!Sei.
N.A.: Aquela cena foi por água abaixo. A gente tinha uma música que era toda quase de desenho animado acompanhado, deu um trabalho monumental e os caras puseram fora do lugar, mas tudo bem.
E.R.B.: E aquele duelo dos violinos?Tinha dois atores na cena com os violinos, como foi aquele trabalho? Bem violinistico mesmo e muito forte, uma peça virtuosística.
N.A.: Mas aquilo não é dele, né? Aquilo eu acho que é um clássico não é não?
E.R.B.: Eu não sei, eu não reconheci de quem que era. Será que o Edu compôs tudo aquilo? Porque é bem virtuoso, violinístico, próprio do instrumento.
N.A.: Eu te falei que eu tenho má memória, eu precisaria ver isso pra tentar lembrar, porque deve ter sido pré gravado também. Não sei se os caras fizeram os playbacks, eu não to lembrando como é que foi feito esse negócio.

E.R.B.: Como que você difere então essas funções desse trabalho de compositor, de arranjador de orquestrador, como é que você concebe isso?
N.A.: Na verdade, quer dizer, o que eu acho, é que se você pega aquela peça que a gente estava ouvindo agora a pouco um pianista tocando do Villa-Lobos, que é uma das cirandas dele. Eu já orquestrei aquela peça, então eu peguei a peça pra piano e fiz uma orquestração, ou seja, as mesmas notas, a mesma estrutura, só peguei e distribui aquilo pra orquestra. Pra mim orquestrar é isso. Arranjo você é praticamente um co-compositor ou seja, você interferi na musica do cara, você bola uma introdução ou um contra-canto pra melodia, você tem um pouco mais de liberdade. Você só tem uma linha melódica e uma harmonia básica, em torno disso, você cria, você recompõe a musica. Olha, pra mim a diferença de arranjo e orquestração é isso. Com o Edu geralmente eu faço isso.

E.R.B.: E é interessante isso que você tinha comentado anteriormente que tanto o Tom quanto o Edu parece que em certo momento da carreira eles fazem um pouco desse trabalho de arranjo/orquestração e em algum momento da carreira eles começam a fazer com outras pessoas.
N.A.: É, o Tom ele começou como arranjador, alias só como arranjador, os primeiros trabalhos dele em estúdio de gravação tudo era só como arranjador, ele fica La escrevendo arranjo pros outros e aos poucos o lado de compositor dele foi aflorando. O Edu é o contrario eu acho ele é o cara que começou como compositor e a paixão pela musica fez com que ele fosse estudar, eu sei que ele estudou musica nos Estados Unidos, né, tem toda uma história de estudos, mas depois de ser um compositor digamos autodidata.

E.R.B.: Você já conhece o trabalho de arranjo /orquestração do Edu, conhece né? Queria que você comentasse um pouco sobre o que ele fez de arranjo /orquestração, por exemplo, você chegou a comentar dos “Jogos de Dança”.
N.A.: Bom a única coisa que eu conheço mesmo é isso que ele pegou lá .... e eu fiquei muito surpreso porque eu não sabia que ele tinha tanto domínio sobre o metiê, porque eu

não conheço outras coisas que ele tenha escrito, mesmo se pegar o "circo místico", que pra ele eu acho que foi , não o ponto alto, mas onde ele mais se envolveu em um trabalho de grande escala, os arranjos são do Chiquinho, eu acho que ele nunca teve coragem de assumir seu lado arranjador, o que é uma pena, porque nesse único arranjo que eu tenho dele, que eu já regi ta lá na orquestra, dá pra perceber que o cara tem um super domínio do que é ser um arranjador, de como distribuir tessituras, onde é que o instrumento soa bem, este tipo de coisa que não é bem todo arranjador que domina. Então eu acho uma super pena, mas o Edu, acho, tem esse medo de se expor, ele é absolutamente perfeccionista, então ele talvez se acha que como arranjador ele não seja o que ele gostaria de ser. É uma bobagem.

E.R.B.: Quais composições instrumentais dele te chamam mais atenção do ponto de vista musical?
N.A.: Na verdade ele tem aqueles dois clássicos os "Zanzibar" e o "Casa Forte", que são tão bons que viraram *standarts* de musica instrumental, ele tem uns choros, umas coisas assim boas também , no "Circo Místico" tem musica instrumental que é muito boa, tem coisas muito legais.

E.R.B.: E o que te chama a atenção, tem algo em termos musicais que te chama atenção especial em alguma dessas composições?
N.A.: O que acho que cativa as pessoas, os músicos, é a questão da harmonia, porque ele tem uma harmonia que não é absolutamente difícil, como seria digamos Guinga, que é uma harmonia complicada, funciona muito bem, mas é complicada, a do Edu é uma harmonia simples, porém muito original e que te leva pra lugares, é boa de tocar, a música do Edu é sempre gostosa de tocar, você toca com prazer, seja acompanhando o cantor , seja como músico instrumental, por causa disso, não tem lá grandes baixos invertidos ou soluções harmônicas inesperadas, mas qualquer coisa que ele faz tem personalidade né, falo que as músicas do Edu tem CIC, RG, TITULO DE ELEITOR, cada uma delas é uma entidade por si só, não se parece com nenhuma outra e é muito bom e o Edu tem uma coisa interessante, ele mesmo reconhece, uma certa influência do Baden, ele tendo começado como autor de bossa nova, de repente ele começa a ouvir o Baden, e sai tocando violão de outro jeito e compondo de outro jeito de uma forma mais simples, isso também eu acho que dá uma certa virilidade pra música do Edu que no geral bossa nova não tem. O que torna ela ainda mais legal de se fazer. Eu mesmo gravei em uma cd meu, no "Perto do coração", gravei: [cantarola] porque sempre fostes primavera em minha vida... "Canto Triste" né, instrumental, só piano solo e é uma delícia parece que você ta tocando um Chopin, porque tem todo um desenvolvimento a musica já te leva não precisa fazer nada com ela. A mesma coisa... você perguntou sobre este negócio de arranjo, fazer arranjo da música do Edu é a coisa mais fácil do mundo, a música ta pronta, você só tem que se divertir em cima dela, ao contrario quando você tem uma musicas que você fala meu Deus o que eu vou fazer com isso aqui, de onde é vou tirar água da pedra. Com o Edu é o contrário, você tem tantas opções de coisas legais pra fazer que é uma delícia trabalhar, assim como tocando, né, as músicas dele, você sabe disso, você já deve ter tocado porrada..

E.R.B.: É muito bom. Em relações as canções, tem alguma em especial que te chama a atenção?

N.A.: Então essa "Canto Triste" é uma delas que me chama muito a atenção, que foi uma das primeiras coisas que o Edu compôs e que ficou na gaveta muito tempo, ele quase jogou fora e por acaso ele mostrou pro Vinicius e o Vinicius falou pra pô menino deixa eu por a letra nisso ai, que foi a primeira parceria dele com o Vinicius e segundo ele me contou uma vez, não sei se isso é verdade, foi onde ele realmente se sentiu compositor pela primeira vez, falou nossa o Vinicius gostou de uma musica minha e pôs uma letra, o Vinicius! né, deus! Deus me chamou é a mesma coisa[108]. Então é engraçado uma musica do começo de carreira e que já tem uma...(catarola) a primeira nota já é uma quinta diminuta, do tom menor, você já começa com uma nota que sabe né... e vai embora, andando por lugares assim lindos, aquela coisa que alonga e que essa mesma verve você vai encontrar mais tarde na "Valsa brasileira", que é com Chico[Buarque], que é deste negócio que nos gravamos como "Pau Brasil", "Dança das Meia-Lua", obviamente como Beatriz e em outras grandes canções. E ao mesmo tempo ele tem o "Borandá", que quase um minimalismo e tantas outras dessa mesma época. É como eu falei cada música dele uma grande historia pra contar, e de repente ele faz o negócio "No Barco de Lia, Na Rosa de Lia", que é a coisa mais simples do mundo, pouco acorde, uma melodia diatônica, quase bobinha e é uma maravilha.

E.R.B.: Como você vê essa trajetória dele, esses diferentes momentos da composição do Edu?
N.A.: Então eu não conheço muito bem as musicas dele por data. Me dá a impressão que ele tinha essa coisa da bossa nova no começo, essa influência grande do Tom, principalmente ,que é essas primeiras músicas, aquela mais famosa dele, "Pra dizer adeus", que é bossa nova Tom Jobim totalmente, então tenho a impressão que ele tem essa primeira fase dele. E logo depois a...
E.R.B.: A coisa do nordeste depois né?Essa coisa do modal nordestino.
N.A.: Pois é, que eu acho ele pega com o Baden, na hora que ele vê o Baden, ele sente que a bossa nova não tinha aquela pegada brasileira e etc. Ai ele começa a tocar de outro jeito, não só de unhas, mas de levada mesmo, até hoje legal. E tem um pouco a ver com a época da política, musica de protesto aquele negocio todo. Ele teve uma relação meio, com o Rui Guerra, talvez tenha sido um cara que deve ter feito a cabeça dele em termos de política, isso é chute meu. Então tem uma época que ele compõe essas coisas meio nordestinas etc. Tem o "Borandá", "Reza", esses negócios todos que é maravilhoso
E.R.B.: Mesmo os mais recentes, por exemplo, o "Corrupião"
N.A.: o "Corrupião", tem "Marta Sare", né...parece que as coisas que ele faz, ele não joga fora uma época ruim, uma época dele, né. De repente ele pega de volta o "Borandá" e faz o "Corrupião", pega lá atrás o "Canto Triste" e faz "Valsa Brasileira" e vai correndo atrás. E ele tem essa fascinação pelo musical, pelas grandes formas, o negócio do balé...de fazer coisas grande assim, que é os grandes projetos, que é bacana isso. E tem a história da música de criança do "RA-TI-BUM" também, essa eu não sei bem a história. O

[108]"Canto Triste" (1965) foi composta para o musical "Arena Conta Zumbi", mas não entrou na trilha e só posteriormente ganhou letra de Vinícius de Moraes, sendo gravada no LP "Edu" (1967). Em relação à primeira parceria com Vinícius de Morais, à canção em questão seria "Só me faz bem" (1962), gravada em 1966 no LP Edu e Bethânia. No entanto, "Canto Triste" também é uma canção do início da carreira de Edu Lobo e os outros dados apresentado por Nelson Aires realmente referem-se a ela.

Rodolfo[Stroeter] talvez possa te ajudar. Eu sei que o Rodolfo tem alguma coisa a ver com isso.

E.R.B.: Você até comentou antes a questão da identidade da assinatura do compositor, como você descreve isso no Edu? O que faz a gente ouvir isso e falar isso e o Edu? Você percebe esta característica nele?
N.A.: Eu não sei se eu ouviria uma musica do dele que eu não conheço e fale essa ai é Edu Lobo, mas depois que você fala, essa é o Edu, você fala, é claro só podia ser.
E.R.B.: O interessante que ele comenta isso, já vi em algumas entrevistas ele dizer que é uma coisa sempre buscou na vida, ter uma assinatura, de ouvirem a musica dele e saberem que é ele.
N.A.: Eu acho que ele é um compositor que compõe pela harmonia, me dá essa impressão, o cara que busca o acorde e a melodia vem um pouco a partir daí, mas ele consegue fazer isso acho que é o grande brilhantismo, é que ele consegue juntar isso sem perder uma naturalidade na melodia. Porque de repente quando você começa a fazer uma coisa muito harmônica, você começa a por a harmonia de calçadeira a melodia, pra caber naquela harmonia. E parece que as coisas que ele faz vêm da melodia e não da harmonia, da pra entender né?
E.R.B.: Sim.
N.A.: Então você ouve "Beatriz"... essas coisas todas, você sente que..., eu sinto que ele vêm pela harmonia e sempre buscando nas melodias resoluções não convencionais, tipo em "Beatriz" que ele começa na quarta, (cantarola) OLHA..., é a quarta do tom, porque é difícil você começar melodia no quarto grau, assim como aquela quinta diminuta do "Canto Triste". Então ele sempre tem essa busca pelo inusitado melódico, mas sem fazer uma melodia complicada, a melodia é super natural apesar de ser pouco usual. Dá pra...?
E.R.B.: Entendi.
N.A.: Não mais é o suficiente? Parece que com isso não consigo...É que você deve estar indo fundo nesta história, nunca pensei no caso.
E.R.B.: Tô. É porque ele falava desse negócio da assinatura daí eu fiquei pensando, o que será a assinatura dele?Então tem as músicas que eu estou analisando, observando e tentando reconhecer porque que quando eu escuto o Edu, eu tenho uma idéia de que seja ele.
N.A.: (cantarola) ["Canto Triste"], é difícil a melodia, mas é uma coisa natural, né. Eu não sei, este é um toque do gênio. Neste aspecto ele é mais genial que o Tom, o Tom é bem mais óbvio. O Tom consegue uma jogada que é peculiar, mas nunca uma linha melódica desta. Alias o tom tem uma história engraçada, aquela música "Pra dizer Adeus", a volta do ar (cantarola) viverei sozinho... , tem um acorde ai, (cantarola) tão sozinha..., pra prepara isso, que todo mundo põe um E7(#9), uma coisa assim. O Tom enfia um fá menor com sétima maior, o Tom inventou esse acorde, o Edu adorou claro e ficou na musica. E toda vez que o Edu tocava e chegava neste acorde o Tom falava, Edu Lobo você é um craque..mas no acorde dele, sacanagem de músico. Mas então o Edu tem essa adoração pelo Tom, pela música do Tom, que sem dúvida influenciou ele. Mas eu acho, como melodista, mais interessante que o Tom Jobin até, talvez seja o cara mais interessante da história da música popular brasileira, como o criado de grandes melodias.

E.R.B.: Queria que você falasse sobre qual a posição do Edu Lobo ou qual a importância do Edu Lobo na música popular brasileira ou na musica brasileira?

N.A.: Então a importância do Edu, eu acho que ele estabelece... naquela época que ele começou a fazer este tipo de música que a gente ta chamando de nordestina, que não é muito, mas...
E.R.B.: Com influência nordestina
N.A.: Foi mais a influência do Baden, eu acho que neste momento ele teve uma influencia muito grande, um monte de gente começou a fazer coisas parecidas com ele, eu tenho certeza que aquelas musicas do Vandré [Geraldo Vandré], Théo de Barros , Milton Arciole, tem relação direta com a musica do Edu lobo, acho que vem daí, mais do que qualquer outro lugar . Então acho que nessa época ele teve uma influencia assim muito direta. Depois a partir da década de 70 quando a musica brasileira desse tipo começa a sair da mídia, obviamente, ele fica mais fechado no trabalho dele, muitos músicos gostam, etc. Mas ele não chega a ser um compositor influente, eu diria que ele infelizmente não criou uma escola, mas sem dúvida, se eu perguntar pro Guiga ele vai falar: Edu Lobo é um cara que eu ouvi bastante. Provavelmente, assim como tanta gente, assim como eu. Tem coisas que eu faço, pô aquela harmonia do Edu, vou colocar aquele acorde aqui, é legal... e eu acho que talvez ate um pouco pela personalidade do Edu, esse negocio meio retraído que ele tem, ate hoje eu não se ele gosta ou não gosta de palco, ele faz uns shows, mas as vezes dá impressão que é inconfortável, ele não é bom de palco[...]Isto também eu acho que tem impedido ele de ocupar lugar que ele merece, infelizmente só como compositor. Você pega um outro cara, Ivan Lins, que também é um grande compositor, mas o Ivan gosta de palco, então ele acaba, sei lá, o compositor acaba aparecendo mais. De repente a Sarah Vaughan tem mais chance de ouvir o Ivan do que o Edu e acaba gravando a musica dele hoje em dia. E fora que o Edu é um cara tão serio com relação a musica dele que pra ele deixar a musica sair lá do estudiozinho dele ela tem que ta perfeita, então a produção dele é relativamente pequena, principalmente nos últimos anos.

E.R.B.: Como você vê essa historia de popular, erudito, nacional, universal em musica? E como você vê isso especificamente na musica do Edu lobo?
N.A.: O Edu é um cara que ouve bastante musica erudita, ele gosta particularmente da musica do começo do século XX, ele é fã do Bernstein [Leonard Bernstein], dos chamados impressionistas...ele tem umas partituras lá, já dei uma olhada nessas coisas. Então essa musica erudita tem uma influência não direta, mas vai vindo sem querer na musica do Edu, da mesma forma, ele tem uma chegada na musica..., ele não é um fã de jazz, mas ele gosta de dessa musica americana mais sofisticada. Henry Mancini é um dos ídolos dele, como orquestrador, como compositor, os dois têm alguma coisa a ver, aquela coisa melódica bonita, com harmonia bonita. O Johnny Mandel, é uma outra influência dele da música americana. Quer dizer, ele é um cara que não se fecha bobamente para as coisas estéticas, que eu saiba ele não é tão ligado quanto o Chico [Buarque] em música tradicional brasileira, Anacleto de Medeiros, este tipo coisa. Eu nunca ouvi o Edu mencionar, Noel Rosa, sabe este tipo de música. Mas obviamente é um cara que ouviu muito Marcos Valle, Tom Jobim, Dori Caymmi, quer dizer, é um cara muito ligado na época dele. O próprio Dorival [Caymmi], ele gosta muito.

E.R.B.: E pra você, como é esta história de popular, erudito, universal, nacional?
N.A.: Então o "Pau Brasil" tem uma orientação estética que é o "Manifesto Pau Brasil" de Owaldo de Andrade, que diz que a gente tem que receber todas as influências de tudo quanto é lado, deglutir e regurgitar de uma forma brasileira, basicamente e eu me identifico

muito com essa postura. Curiosamente eu sou perseguido pelo jazz, porque eu estudei, fui o primeiro aluno daqui de uma escola americana de jazz. Daí no festival de jazz em São Paulo eu toquei com Benny Carter. Ai quando fui ser regente da "Orquestra Jazz Sinfônica", orquestra que não toca jazz, só toca musica brasileira, 98% do repertorio é música brasileira, só que ela chama "Jazz Sinfônica". Então eu nunca..., eu sou um músico brasileiro, eu não sou um músico de jazz, toco jazz na brincadeira. Tenho essa influência, como tenho influência da música erudita, mas particularmente eu sou isso, uma música brasileira com influência do mundo inteiro, o que acho que é o saudável.. gostaria de ter um pouco mais de vivência de musica erudita, me faz falta..

E.R.B.: Na sua perspectiva, como se deu a formação e transformação do mercado de música brasileira desde a bossa nova até a atualidade?
N.A.: Então o mercado na questão da música é basicamente definido pela MÍDIA eletrônica, radio TV. Você vê isso desde o começo do século XX, em que o rádio e o disco, a existência da eletricidade, mudam o mercado da música erudita e da música popular. Ou seja, tudo que era guiado pela ópera, pela música erudita, com o aparecimento dos grupos de jazz, começa uma exploração do disco através do radio e do disco, começa a virar um mercado, um mercado mesmo de música e com a música popular em cima. Eu acho que no Brasil, até o final da década de 60, você tem um mercado de música onde a música de ponta fazia parte do mercado. Então na década 50 você tem todo aquele negócio da Rádio Nacional, você tem Braguinha, Noel Rosa, esse pessoal todo, Chico Alves. Ou seja, os melhores artistas da época cantando na Radio Nacional, fazendo sucesso, enchendo auditórios etc. O melhor que se fazia de música brasileira, os melhores arranjadores, o Radamés, o Pixinguinha , todo mundo trabalhando na rádio, trabalhando nos cassinos, gravando discos, ou seja, as cabeças mais preparadas de música brasileira estavam no mercado, atuantes no mercado. E com o surgir da bossa nova no início da década de 60 [1960], isso continua, e continua, e vai indo embora. Você tem absurdos do ponto de vista de hoje, "Tamba Trio" tocando "Garota de Ipanema", primeiro lugar de parada de sucesso, uma coisa que hoje você jamais conseguiria imaginar. E então você tem os festivais, que dão chances pra caras como o Edu, que põe a cabeça pra fora e se estabelecem, assim como Milton Nascimento, Caetano Veloso..... A meu ver, com o fenômeno ídolos as grandes gravadoras perceberam o tamanho do mercado que eles tinham a disposição. Eles perceberam que eles tinham mercado internacional, até então eram mercados regionais. Os americanos estavam ainda brigando pelo mercado americano contra o mercado europeu de pós-guerra. Com os "Beatles", os caras começam a invadir as outras rádios, a Venezuela, o Butão, onde nunca imaginaram chegar e aprenderam as regras do mercado de enorme escala. Hoje em dia, você tem frequentando à mídia eletrônica não os melhores artistas brasileiros, os mais criativos, os mais de ponta, os mais preparados etc. Você tem os que possuem valor mais comercial, os que têm valor mais artístico estão desvinculados do mercado a partir da década de 70. Por isso que eu falo que o Edu talvez não tenha conseguido ter a influência que ele poderia ter tido sobre gerações seguintes etc. Porque não teve chance de se expor a partir de 70 [1970] ou 72 [1972]. E acabado os festivais, cada um pro seu lado e...

E.R.B.: E o que você chama de música mais comercial e música artística?
N.A.: É difícil, você tem muitas gradações, de um lado você tem "Éguinha Pocotó´" e do outro lado você tem o criador de músicas eletrônicas, eletroacústicas, completamente não

comercial e outra que é feito pra vender. Então o que eu chamo de música comercial é aquela música que a pessoa fala, pô vou fazer sucesso com essa musica, é feita pra isso, pra você vender discos, pra você fazer shows, não sei o que...a música trabalha pro artista. No caso do Edu, eu acho que ele não faz uma pensando, pô, ah eu vou tocar na rádio, ele sabe que não vai tocar. Ele faz porque é uma música que ele.. até por encomenda, que é o caso "Circo Místico", ele faz aquela música dele, por uma obrigação quase que interna, ou seja, o compositor esta..., existe em função da música e não a música em função de quem vai usá-la. Eu acho que nós músicos também, músicos mais conscientes, você ta lá pra fazer a música crescer e não pra você aparecer e dançar no palco ou qualquer coisa, pode até dançar, é legal, mas... é um pouco difícil de explicar, mas é bem por aí...

Anexo 9. Entrevista: Paulo Bellinati

Entrevista realizada em 10/11/2009

Everson R.Bastos: Como foi o primeiro contato com o Edu? Como você conheceu o Edu?
Paulo Bellinati: Eu conheci o Edu através do "Pau Brasil" mesmo. Ele veio assistir o "Pau Brasil" em São Paulo e aí gostou do grupo e chamou a gente pra fazer o "Dança da Meia-Lua". E ai a gente foi pro Rio [de Janeiro]em 88(1988). Fazer este trabalho, foi a primeira coisa que a gente fez.

E.R.B.: Quais foram os trabalhos que você particularmente fez com Edu Lobo?
P.B.: Discográficos eu fiz a "Dança da Meia-Lua" e "Corrupião", fiz este dois gravando com ele. No "Dança da Meia-Lua", trabalhei mais como arranjador e criador do "Pau Brasil" e tal. E no "Corrupião", mais como músico mesmo, guitarra e violão.

E.R.B.: Como são estas duas atividades com ele, em que nível ele te passa as coisas para você trabalhar, qual a liberdade? Como arranjador e como é como instrumentista?
P.B.: O Edu é um músico, ele gosta de música. Então ele dá liberdade toda, deixa aberto, quanto mais a gente inventar mais ele gosta. Foi bem legal, todos os trabalhos com muita qualidade, musicalmente. Fui muito bom, eu fiz vários trabalhos, além do "Pau Brasil", depois eu toquei com ele, fui pra França com Edu, só nos dois. Depois ele montou um grupo pra lançar o "Corrupião". Mesmo antes do "Corrupião" ele montou um outro grupo, com Artur Maia [baixista], João Rebolças no piano e me convidou pra fazer arranjos e fazer parte também. Eu trabalhei com Edu em várias situações assim.

E.R.B.: Quando ele te passa um arranjo para fazer, por exemplo, como funciona a liberdade de criação?
P.B.: Tem composições super fechadas. Que vem completamente pronta, introdução inclusive, harmonia. É mais um trabalho de orquestrar, distribuir. Vem tudo com as harmonias prontas, vem muito pessoal. Tem música que não dá pra mexer em nada. E têm outras canções que são mais abertas, tem espaço pra improvisar, tem espaço pra criar introdução.

E.R.B.: E como músico da mesma forma. Ele chega com uma cifra, você faz o trabalho?

P.B.: Como músico ele toca violão também, então é meio em cima do arranjo que já criou. Ele fechou com o "Pau Brasil", ele tocava violão no show e tal. Tem músicas que já vinha com o arranjo todo pronto, só orquestra, distribuir, o sax faz isso, a guitarra faz isso. Mas a música do Edu ela vem meio pronta, a levada já é bem definida, a harmonia. É muito fácil pro arranjador trabalhar com a música do Edu. Os outros trabalhos de arranjador, trabalhar as vezes em músicas muito simples ou não tão rica né. É muito mais difícil, porque ai você tem que inventar muita coisa pra música ficar um pouco melhor. Na música do Edu não tem este problema, a música do Edu já vem toda pronta. As harmonias são sensacionais, muito fácil, dá muito prazer, música de alto nível.

E.R.B.: Você comentou a história dele tocar, queria que você comentasse sobre o Edu no violão.
P.B.: O Edu eu gosto dele desde o tempo do "Ponteio" né, "Arrastão", já era uma músico antenado assim, pra coisas revolucionárias. Então fazendo harmonias diferentes e tal. Edu Lobo é um criador, um cara importante da música brasileira nacional. O violão dele é pessoal também. Eu acho que o Brasil tem muito isso, os compositores violonistas de música popular, eles imprimem o estilo deles na música. A música do Gilberto Gil está intrinsecamente ligada ao violão do Gilberto Gil, a música de João Gilberto está ligada ao violão de João Gilberto, a música do João Bosco, por exemplo, está intrinsecamente ligada ao violão dele, mesmo no Djavan. Estes caras têm um estilo de tocar, e este estilo é impresso na composição. Eu acho que o Edu Lobo, ele é um desses caras importantes, até o Milton tem jeito, um jeito de imprimir isso na canção, Então é um todo né. O Edu procura a canção, o acompanhamento no violão dele e tal. Daí vira uma coisa só, não dá pra tocar o "Ponteio" sem aquele violão dele, entendeu?É tudo junto. O cara cria uma história toda completa. Tem uns casos da música brasileira, assim sensacional, e o Edu é um destes casos.

E.R.B.: Tem alguma característica especial pra você comentar desta levada [de violão]?
P.B.: Não sei, o Edu é um músico meio diferente, acho que ele sempre tentou fugir um pouco da bossa nova e inventar uma outra história. Ele tem o pé em Pernambuco, ele faz frevo, tem uma coisa com a moda de viola, com violão ponteado. Ele procurou neste universo brasileiro, um pouco longe da bossa nova. Eu acho que é uma característica importante da música dele e do violão dele. Ele vem da geração bossanovística, o violão do Chico Buarque, por exemplo, é muito mais bossa nova do que o do Edu. O violão do Edu aponta para outros caminhos, apesar de ter canções que fazem parte da bossa nova, grande parte do violão e da obra do Edu apontam para outro negócio diferente da bossa nova.

E.R.B.: Voltando a questão do arranjo e da orquestração, você conhece o trabalho do Edu de arranjo e orquestração? Caso sim comente.
P.B.: Eu acho que o Edu sempre chamou orquestradores importantes, mas a música dele, ele vem já meio orquestrada. Ele faz uma partitura de piano, as vezes ele escreve na partitura o que ele quer, Tom Jobim fazia isso também, trompas, não sei que... Ele já tem alguma sonoridade na cabeça. Daí na hora de fazer mesmo um trabalho, que nem o "Grande Circo Místico", fazer um trabalho assim mais grandioso, ai ele chama um grande orquestrador. Esta conjunção de coisas dá um resultado de uma excelência incrível. Que é uma música muito boa, o Edu é músico muito competente e tem já uma ideia muito clara do que ele quer e o quando o orquestrador pega isso, ele pega a coisa já toda montada, toda

esquematizada. A canção ta pronta não que mudar nada, não tem que mudar nenhum acorde, entendeu?Isso é uma coisa muito interessante. Se bem que o Gilson Peranzzetta lá no "Corrupião", que mudou algumas coisas, mas o Edu adorou, legal e tal. Então ele é aberto neste sentido, se o orquestrador tem uma idéia diferente num acorde...ele fez muito isso comigo, aparecia uma acorde diferente ele dizia, nossa o que é isso? Falei ah!achei isso aqui. Falou vamos mudar. As coisas boas são muito bem vindas sempre, com a música ele é assim, hiper generoso.

E.R.B.: Das composições instrumentais de Edu, quais te chamam mais atenção do ponto de vista musical?E por quê?
P.B.: Nossa! Desde o "Casa Forte" né. Desde que me conheço por músico eu toco "Casa Forte", depois quando a gente começou a trabalhar com ele o "Zanzibar" também, uma música que me impressionou muito. E tem muitas outras músicas que são cantadas, mas que são peças instrumentais, como "Vento Bravo", que são músicas muito fortes, que tem uma coisa instrumental. É uma música instrumental que acabou ganhando uma letra uma hora dessas. Acho que é mais isso que caracteriza a obra do Edu, a música dele pode ser muito bem só instrumental, porque as melodias são tão ricas, são tão bem elaboradas, que muitas canções se sustentam totalmente instrumentalmente.

E.R.B.: Estas que você falou, tem bem aquela coisa do modal, né?
P.B.: Tem muita coisa modal, mas também tem muita coisa tonal, com harmonia jazzísca, muito bem elaborada e tal. Um grande compositor de canções. Obras primas da música brasileira.

E.R.B.: Aproveitando o gancho, queria que você comentasse das canções que te chamam mais atenção e porque.
P.B.: Antes de conhecer o Edu, eu gostava muito do "Canção do amanhecer", que é uma música que começa em dó maio e vai acabar em fá sustenido lá na frente, vai modulando sem parar né. E uma música que peguei pra tirar a harmonia e depois anos depois quando eu fui tocar com Edu veio tudo mastigada, daí é mais fácil. Mas nossa, penei tanto pra tirar esta música, era fascinante pro músico que ta começando, ouvir aquelas harmonias tão ricas, as melodias. Pra os cantores também é um desafio, você cantar "Beatriz", é um negócio infernal. A "Valsa Brasileira', são músicas que tem uma tessitura em duas oitavas, com saltos impressionantes, são canções de um desafio incrível pra os cantores né. E as harmonias super ricas e tal. "Canção do amanhecer", seria uma obra prima que eu gosto muito, o "Canto triste" é outra obra prima. O Edu é mestre nestas canções lentas [...] e por outro lado tem aquele negócio mais nordestino, mais pernambucano, que ele faz super bem. Busca passar pra o violão dele, pra canção né, dá viola, do ponteado, Tem estes dois universos que ele domina como ninguém.

E.R.B.: Como você vê a trajetória de Edu Lobo, as transformações?
P.B.: Ele veio da mesma geração do Caetano, do Chico, começaram nos festivais todo mundo junto. São artistas que sugiram naquela época dando uma contribuição incrível pra música popular brasileira, definitiva né. Eles criaram mesmo uma história, um cancioneiro poderoso. A importância é tão grande assim, que é que nem o Dorival Caymmi foi imediatamente antes ou o Ary Barroso, que eram os grandes cancioneiros da geração imediatamente anterior. Eu acho que o Edu, o Chico, o Tom eles pegam este legado do

Caymmi e do Ary Barroso e levam isso pra um enriquecimento total da música brasileira, e criam, eles juntos, acho que eles criam um cancioneiro principal do Brasil. O tesouro maior do Brasil, que são estas canções impressionantes. Eu acho que vai difícil isto acontecer novamente na, na....entendeu(risos). Na esfera planetária, foi uma coisa de uma genealidade, de uma conjunção de gênios e de ambição musical impressionante assim. A gente olhando hoje, principalmente se você olha pra música que acontece hoje no Brasil, ouve essas obras prima, você vê que, com raríssimas exceções, Guinga e outros poucos, a música brasileira perdeu. Acho que ela perdeu qualidade, perdeu substância, perdeu densidade. Densidade é uma palavra importante, acho que ela perdeu densidade a música brasileira. Se você juntar aquela época, num mesmo festival tinha Chico, Edu, Tom Jobim, Gil. Todo mundo num mesmo festival, cada um apresentando uma canção mais bela que a outra. Os caras criando uma obra prima do século, eu tenho essa idéia, eu acho isso mesmo, Você compara com o que tinha muitos anos antes e o que tem agora, aquela época foi uma época dourada mesmo da música brasileira. Eles criaram um cancioneiro definitivo, a melhor obra do cancioneiro brasileiro foi criada por estes caras desta época. E o Edu é um dos pilares desse cancioneiro fundamental, de nível mais alto possível no mundo. São canções que não ficam nada a dever ao Gershwin [George Gershwin], ao Cole Porter, os grandes cancioneiros americanos dos filmes.

E.R.B.: Edu Lobo fala da busca e da importância de se ter uma assinatura, identidade. Queria que você comentasse. Você reconhece esta assinatura? De que forma?
P.B.: Reconheço, você ouve, e não precisa falar que é Edu. Ele tem uma assinatura é lógico, tem um jeito de compor, uma preferência por certo tipo de melodia que é característico dele, quer dizer, eu tive a felicidade de não precisar pesquisar, eu mergulhei junto com ele na música dele
E.R.B.: Você vivenciou
P.B.: Eu toquei com ele, então eu toquei o cancioneiro dele, o principal, toquei todas as canções. Quer dizer, eu aprendi aquilo tocando com ele, então me impregnei desta música, então são compositores que eu conheço muito bem e tem uma marca incrível. Qualquer você sabe, isto aí é Edu Lobo não tenho a menor dúvida. Isto reflete nas preferências dos intervalos que usa, das modulações, do jeito de fazer canção. Por exemplo, o Edu, tem um jeito de fazer valsa, que é especial, é só dele. A "Valsa Brasileira" dele é inconfundível, a "Valsa Brasileira" do Edu é campeã mundial. E todas as coisas pernambucanas, nordestinas também, é uma coisa com marca registrada, o jeito dele trabalhar. Mas eu acho que é mais o gosto pelos impressionistas né, que faz o Edu ser tão...acho que é um compositor que como o Tom Jobim, adorava mexer com as partituras do Debussy, do Ravel, do Chopin, estudar estas orquestrações, eles se impregnavam um pouco deste universo impressionista, sem dúvida alguma.

Anexo 10. CD: áudio das músicas analisadas