



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

“DO ROCK AO REPENTE”: IDENTIDADES HÍBRIDAS
NAS CANÇÕES DE ZÉ RAMALHO
NO CONTEXTO DA DÉCADA DE 1970

Jandynéa de Paula Carvalho Gomes

Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

João Pessoa – PB
Agosto – 2012

**DO ROCK AO REPENTE: IDENTIDADES HÍBRIDAS NAS CANÇÕES DE ZÉ
RAMALHO NO CONTEXTO DA DÉCADA DE 1970**

JANDYNÉA DE PAULA CARVALHO GOMES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Regina Maria Rodrigues Behar

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB

AGOSTO DE 2012

G633d Gomes, Jandynéa de Paula Carvalho.

Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970 / Jandynéa de Paula Carvalho Gomes.-- João Pessoa, 2012.

125f.

Orientadora: Regina Maria Rodrigues Behar

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Ramalho Neto, José (Zé Ramalho), 1949-. 2. Historiografia. 3. Cultura histórica. 4. Canção popular - Brasil. 5. Hibridismo cultural.

UFPB/BC

CDU: 930.2(043)

“Do rock ao repente”: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970

Jandynéa de Paula Carvalho Gomes

Dissertação de Mestrado avaliada em ____/____/_____, com conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Regina Maria Rodrigues Behar
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientadora

Prof^a. Dra. Regina Coelli Gomes Nascimento
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande
Examinadora externa

Prof^o. Dr. Jaldes Reis de Meneses
Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – Universidade Federal da Paraíba
Examinador interno

Prof^a. Dra. Telma Cristina Delgado Dias Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinadora interna – Suplente

Prof^a. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira – Universidade Federal de Campina Grande
Examinador externo – Suplente

**À Marina, a Mateus e
aos meus alunos.**

Com a esperança de que
encontrem na educação o caminho,
ainda que difícil, para a felicidade
e plena realização.

Agradecimentos

À minha mãe, que assim como muitas mulheres brasileiras, tem sido ao mesmo tempo mãe e pai nos últimos quinze anos de minha existência e que me tem perdoado as ausências durante todo o processo de elaboração desta dissertação.

Ao meu pai, Paulo Roberto Gomes, que, mesmo tendo passado tão pouco tempo ao meu lado, conseguiu me ensinar a amar o que há de melhor no ser humano e a rejeitar o que há de pior.

À minha amiga Dajna, por ter torcido sempre pelo meu sucesso.

Aos colegas de mestrado que viraram grandes amigos, em especial Vanderlan Paulo e Almair Moraes, por terem dividido comigo as “dores e as delícias” de ser uma estudante de pós-graduação.

À minha orientadora, Professora Regina Behar, pela compreensão dos meus limites, pela orientação inteligente e sensível, pela ajuda quando fiquei sem orientador e por ter me dedicado o que existe de mais importante e sublime em nossas vidas: o tempo.

Ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, por ter me proporcionado a oportunidade de estudar um tema tão apaixonante e significativo para mim e para a cultura brasileira que é a música popular.

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação, por terem me ensinado a amar a justiça, em todos os seus aspectos, e a desprezar a mediocridade.

Aos professores leitores que tiveram a paciência e a disponibilidade de ler este trabalho com toda a dedicação.

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo as canções do compositor paraibano Zé Ramalho, elaboradas durante a década de 1970. Tais canções foram produzidas e gravadas no contexto de ascensão de um grupo de músicos nordestinos que migrou para o sudeste do país para tentar viver profissionalmente de música, a chamada “onda nordestina” da qual participaram, além de Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ednardo, Belchior e Fagner. A partir do conceito de hibridação, proposto pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini, buscamos identificar por meio de qual procedimento artístico (musical e poético) Zé Ramalho seleciona e mistura elementos culturais, presentes no contexto da década de 1970. Recorremos, pois, às ideias de estudiosos da canção popular brasileira que afirmam o caráter polissêmico desse objeto de estudo e defendem a necessidade de investigações que dialoguem com diversas disciplinas e contemplem os parâmetros presentes na canção: o poético e o musical. Dentre estes estudiosos, merecem destaque José Miguel Wisnik, José Vinci de Moraes, Marcos Napolitano e Luiz Tatit. Atrelada à discussão sobre música popular, buscamos inserir o tema num debate mais geral a respeito das categorias de popular e nacional, elementos de nossa cultura histórica que estão na raiz das interpretações sobre a cultura brasileira, a partir das ideias de teóricos dos chamados estudos culturais.

Palavras-chave: canção popular brasileira; hibridismo cultural; Zé Ramalho e cultura brasileira.

ABSTRACT

This dissertation has as object of study the songs composed by Zé Ramalho of Paraíba, during the 1970s. These songs were produced and recorded in the context of the rise of a group of musicians who moved from Northeast to the southeast of the country to try to make a living out of music, the "onda nordestina" which was attended by Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ednardo, Belchior and Fagner. Starting from the concept of hybridization, proposed by the Argentine anthropologist Néstor García Canclini, we intent to identify, through which artistic procedure (musical and poetic) Zé Ramalho, select and blend elements that were present in the context of the 1970s. We appeal to the ideas of researchers of popular music in Brazil that claim the ambiguous character of this object of study and defend the need to develop researches that dialogue with different disciplines and that include the parameters present in the song: the poetic and musical. Among these researchers, should be highlighted Wisnik José Miguel, José Leonardo de Moraes, Marcos Napolitano and Luiz Tatit. Linked to the discussion about popular music, we propose a more general about the categories of popular and national identity, elements of our historical culture, which lay roots in interpretations about Brazilian culture, based on theoretical ideas of the so-called Cultural Studies.

Keywords: Brazilian popular music, cultural hybridity, Zé Ramalho and Brazilian culture.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
SUMÁRIO	viii
 Introdução	 1
CAPÍTULO I - Novas perspectivas para os estudos sobre música popular brasileira ...	10
Os estudos sobre música popular no Brasil	10
A linguagem canção e suas três dimensões: letra, música e performance	21
Perspectiva histórico-formal e histórico-cultural da canção popular brasileira	26
Novas maneiras de se pensar o popular na cultura	29
 CAPÍTULO II - Em busca da identidade nacional e do povo brasileiro	 37
O popular na cultura brasileira: a identidade nacional e o povo	37
Antecedentes: os debates em torno da música popular brasileira nos anos 1960	41
Início da década de 1970: ecos do passado	48
A política cultural durante a década de 1970	53
Consolidação do mercado fonográfico no Brasil	56
 CAPÍTULO III - O Nordeste de Zé Ramalho	 60
Do rock ao repente	60
Manifestações da tradição popular nordestina presentes na obra de Zé Ramalho	63
O Nordeste em procedimentos musicais	69
O procedimento armorial	69
O procedimento “mangue”	72
O procedimento tropicalista	74
 CAPÍTULO IV - A mistura cultural de Zé Ramalho	 78
4.1. “Raízes profundas, misturadas com as antenas poderosas, que captavam os sons modernos do tempo em que vivíamos”	78

4.2. Mergulho nas tradições musicais e poéticas do Nordeste	83
4.3. O mundo urbano e o rock entram em cena	89
4.4. A crítica política “desengajada”	96
4.5. Entre o erudito, o massivo e o popular	99
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 102
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS	110

Introdução

A principal motivação para a elaboração desta dissertação, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, foi o desejo de contribuir com os estudos acadêmicos sobre a canção popular brasileira, cuja presença não corresponde à importância e ao significado que a mesma tem para cultura brasileira. Poucos são os pesquisadores que têm produzido sistematicamente sobre o tema no Brasil. Entre eles se destacam pessoas ligadas à área da literatura, como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, cujas produções sobre música popular remetem às décadas de 1970 e 1980, respectivamente. No tocante à área da história, podemos citar nomes como o de Marcos Napolitano, Arnaldo Contier e José Vinci de Moraes, cujas discussões muito contribuíram na realização deste trabalho. Entretanto, de uma forma geral, a produção acadêmica sobre música popular no Brasil continua escassa, fato facilmente constatado em uma pesquisa nos bancos de dissertações e teses dos programas de pós-graduação em história e disciplinas afins em todo o país.

De fato, o interesse acadêmico pela música popular brasileira não tem sido correspondido na sua importância em relação à experiência humana. No Brasil, ela é a forma de arte mais próxima das pessoas comuns, fazendo parte do nosso cotidiano nas mais variadas situações.¹ Nesse sentido, consideramos que esta dissertação é, sobretudo, o resultado da motivação pessoal, como ouvinte de música popular, de conhecer de forma mais aprofundada essa manifestação cultural que tem participado dos principais momentos da história do país no último século.

De fato, a canção popular é um daqueles objetos de estudo com o qual o pesquisador se relaciona por outros meios, em circunstâncias que passam muito distante da vida acadêmica ou que têm com esta alguma relação não formal. É a experiência de ouvinte que, muitas vezes, determina a aproximação com esse objeto de estudo. No entanto, o que pode ser considerado um fator positivo na realização de um trabalho, pode também se tornar um elemento complicado de se equacionar. Os efeitos do gosto pessoal somados ao valor sentimental que determinado gênero musical ou as canções que um determinado artista

¹ Na esfera internacional, algumas iniciativas têm se revelado produtivas como a criação em 1997 do ramo latino-americano da International Association for the Study of Popular Music, instituição que tem como objetivo fomentar os estudos sobre música popular com a realização periódica de congressos e a divulgação de trabalhos e eventos na área. Ver: <http://www.iaspmal.net/quem-somos/>.

desperta não podem ser considerados fatores determinantes na realização de um trabalho de pesquisa, mas não deixam de estar presentes nas escolhas que o historiador faz ao longo da mesma. Ainda que se saiba, como os trabalhos historiográficos têm mostrado, que todas as fontes são carregadas de significados pessoais depositados pelos agentes do processo histórico que as produzem, é preciso admitir que nos produtos artísticos essa subjetividade torna-se ainda mais evidente.

Da disposição inicial de escolher um objeto de estudo com o qual se tem uma relação particular e informal, à elaboração de um trabalho a ser submetido à avaliação de uma banca em um programa de pós-graduação, muitas possibilidades foram surgindo. Algumas foram descartadas, outras redimensionadas em virtude das contingências objetivas, como o tempo, e, outras, foram sendo “lapidadas” à luz das leituras realizadas ao longo da pesquisa.

A primeira ideia do projeto foi a de investigar como as canções compostas pelo cantor e compositor Zé Ramalho, em meados dos anos 1970, de alguma forma expressam o conteúdo nacional-popular incorporado à canção popular brasileira, a partir das discussões ocorridas ao longo da década de 1960. Porém, o contato com novas abordagens dos estudos culturais fez-nos redimensionar o foco da análise. O que estamos chamando de novas abordagens é uma forma menos polarizada de entender as relações culturais a que nos referiremos muitas vezes ao longo deste texto, mas que, para efeito de esclarecimento, podemos definir como sendo abordagens que não trabalham com a oposição das diferentes categorias culturais: o popular x o massivo, o nacional x o internacional; dentre as quais destacamos as que trabalham com a categoria de hibridismo cultural.

A afirmação que determinado objeto cultural é híbrido em uma cultura miscigenada, como a brasileira, soa como uma constatação por de mais óbvia. Contudo, o que fazem pesquisadores que utilizam a ideia de hibridismo cultural, como Néstor Canclini, vai além da mera reiteração dessa realidade óbvia. O hibridismo é utilizado para compreender processos de formação cultural e de identidades que surgem a partir da inserção das comunidades ditas tradicionais na modernização econômica e sociocultural pela qual vem passando boa parte dos países latino-americanos a partir da segunda metade do século XX (CANCLINI, 2008, p. 214, 215).

Ao introduzir a categoria de hibridação a fim de entender as diversas relações culturais presentes nas canções de Zé Ramalho inseridas em seus dois primeiros discos comerciais, *Zé Ramalho (1978)* e *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu (1980)*, conseguimos, dentro de alguns limites, atender às necessidades impostas pela complexidade sociocultural que a canção popular brasileira representa. A complexidade da canção popular

brasileira decorre do percurso histórico pelo qual passou no qual foi capaz de sintetizar disputas comerciais, veicular ideologias políticas de esquerda e de direita, romper com padrões de comportamento, evidenciar sonoridades das manifestações populares tradicionais, enfim, de ser um resumo das relações culturais que se estabeleceram entre diversos polos da sociedade. Em alguns momentos da nossa história, a relação que as pessoas, no Brasil, mantiveram com a música popular não se restringiu às afinidades destas com determinada estética. Gostar de Geraldo Vandré e não gostar dos tropicalistas tinha um significado político para a geração que presenciou o intenso embate das décadas de 1960 e 1970. Assim como, também, para a geração dos anos 1930 e 1940, ouvir Noel Rosa ou Ismael Silva era uma questão que ia além de uma simples opção musical.

Nesses debates e embates que a canção popular protagonizou no último século, sempre houve espaço para a contradição se revelar. Sempre que se pretendeu colocar o debate de forma polarizada, apareceram as “polifonias” para destoar de todo o esquema montado em torno desse pensamento. A polarização entre o massivo e o tradicional, entre o nacional e o estrangeiro, entre o autêntico e o alienante sempre se mostraram frágeis de se sustentar em meio à complexidade das relações culturais no Brasil. Neste trabalho, essas questões aparecem pontuadas pelos textos e pelas ideias de pesquisadores de música popular das diversas áreas do conhecimento.

No primeiro capítulo, exploramos as leituras que fizemos desses pesquisadores. Como explicamos no início do mesmo, o formato é de uma revisão bibliográfica na qual também está presente uma pequena revisão historiográfica dos estudos sobre música popular no Brasil, começando por comentar brevemente os trabalhos dos chamados “folcloristas urbanos” das décadas de 1930 e 1940 até chegar à incorporação definitiva da música popular como tema de trabalhos acadêmicos. Essa parte do texto também indica a trajetória da pesquisa que resultou neste trabalho, bem como as escolhas que fizemos ao longo do percurso.

Alguns dos autores arrolados na revisão bibliográfica são aqueles nos quais encontramos os elementos que mais se aproximam da linha de pensamento que tentamos desenvolver na análise das canções de Zé Ramalho. Deste modo, destacamos os trabalhos de Marcos Napolitano na configuração do formato de trabalho historiográfico, que tentamos realizar, e também o trabalho sobre as canções de protesto de Arnaldo Contier (1998), cuja análise contempla os parâmetros poético e musical. Boa parte das argumentações contidas neste trabalho vai ao encontro das ideias de dois pesquisadores da música popular brasileira: Luiz Tatit e José Miguel Wisnik. O primeiro, tendo desenvolvido uma metodologia peculiar para estudar a canção popular, baseada no que chamou de princípio entoativo (TATIT, 2008,

p.17-23), permite-nos pensar a canção brasileira como uma linguagem que resultou de encontros interclassistas, inter-raciais, envolvendo interesses aparentemente antagônicos, como bem evidenciou Hermano Vianna (2010). O pensamento de José Miguel Wisnik indica uma perspectiva parecida com a interpretação de Tatit, centrada nas relações sociológicas que fizeram com que a música popular brasileira fosse essa realização cultural tão peculiar, capaz de dialogar com diversas realidades sociais e culturais. Na verdade, as ideias desses autores sintetizam as duas perspectivas presentes na história da canção popular no Brasil: a *histórico-formal* e a *histórico-cultural*.

Essas duas expressões foram incorporadas a partir da leitura da análise feita por Francisco Bosco (2007) sobre a linguagem do rap que, por sua vez, remete à discussão sobre o fim da canção iniciada a partir de uma declaração de Chico Buarque veiculada nas mídias. Embora essa discussão não seja aqui aprofundada, a questão de fundo, ou seja, a preocupação com os rumos da canção popular brasileira revela o conteúdo histórico dessa linguagem e se apresenta como mais um capítulo dos debates que colocam a canção popular como um assunto central no pensamento sobre a cultura brasileira.

A preocupação em evidenciar o caráter múltiplo da linguagem canção também está presente no primeiro capítulo. São, nesse sentido, as considerações a respeito das três dimensões dessa linguagem: a letra, a música e a *performance*. Essa parte do texto também foi escrita sob a forma de uma revisão dos trabalhos que se ocupam da canção popular enquanto linguagem, evidenciando as discussões atuais sobre o limite das abordagens da canção como poesia e dos estudos puramente musicológicos sobre o tema. No que diz respeito ao terceiro parâmetro da canção, ou seja, a *performance*, as considerações são mais no sentido de indicar as possibilidades que se abrem a partir do entendimento desse parâmetro, no entanto, em virtude do suporte das fontes aqui indicadas ter apenas o formato de áudio, não foi possível incluí-lo na análise desenvolvida.

Por fim, a esse capítulo também reservamos uma discussão teórica na qual apontamos conceitos, categorias de análise e trabalhos usados como pressupostos teóricos para a concepção do exercício cognitivo que tentamos desenvolver com as fontes escolhidas. Revisitamos trabalhos que assumem definitivamente uma outra forma de interpretação sobre as relações culturais. Certamente entre estes estão livros que já se tornaram clássicos como *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010) de Mikhail Bakhtin, o *Queijo e os vermes* (2006) de Carlo Ginzburg e *A cultura popular na Idade Média* (2010) de Peter Burke.

A discussão sobre o lugar do popular frente às transformações ocasionadas pelo processo de modernização socioeconômico dos países periféricos foi colocada tendo como

base as formulações de dois teóricos de referência para a temática: Jesús Martin-Barbero (2008) e Néstor Canclini (2008). O primeiro desenvolve pesquisas tendo como foco as relações das culturas latino-americanas com a cultura de massa, enquanto o segundo investiga as diversas configurações que o popular tem ganhado na América Latina em decorrência das trocas culturais que estão presentes desde o processo de colonização, mas que se intensificaram a partir do processo de modernização da economia dos países da região. É deste último o embasamento teórico da discussão sobre hibridismo cultural que permeia este trabalho.

Além dos autores citados, busca-se também uma articulação com as ideias dos teóricos que desenvolvem pesquisa a respeito da questão da identidade, sobretudo no que diz respeito à configuração da mesma diante da intensificação das trocas culturais ocasionada pelo processo de globalização, tais como Stuart Hall (2006) e Kathryn Woodward (2000), pois se entende que a discussão sobre o tema obriga-nos a repensar esquemas fundamentados em dicotomias aplicados à análise da cultural contemporânea.

O segundo capítulo explora a perspectiva contextual na qual se inserem as canções de Zé Ramalho aqui analisadas. Como muito do que foi discutido sobre a canção popular brasileira na década de 1970 mantém relações com os debates sobre a cultura brasileira da década anterior, o início deste capítulo é reservado exatamente para expor resumidamente as questões mais pertinentes a esses debates e seus principais interlocutores. Foi em meio a eles que surgiu a expressão MPB para designar um conjunto de manifestações musicais afinadas com determinadas convicções estéticas e políticas do que deveria ser a arte brasileira. Tais convicções são uma expressão do pensamento nacional-popular. A preocupação era a de conceber uma estética que se aproximasse dos ideais da nação e refletisse as necessidades do povo. Essas ideias filiam-se a uma corrente de pensamento desenvolvida pelos intelectuais do ISEB, pois, a partir deles surgiram dois conceitos que serviram como alicerce para as interpretações sobre a cultura nacional que atravessou o século XX: a ideia de alienação e de superação colonial. Para os isebianos, a formação da identidade nacional passava necessariamente pela “tomada de consciência” do passado colonial e dos seus efeitos na visão que temos de nós mesmos (ORTIZ, 2006, p.55).

As ideias desenvolvidas pelos intelectuais do ISEB influenciaram diretamente a concepção de cultura nacional forjada dentro do contexto político e cultural da década de 1960. O “romantismo revolucionário”, identificado por Marcelo Ridenti (2000), como parte importante do pensamento cultural, do momento foi o responsável pela introdução da preocupação em se aproximar das manifestações e concepções do povo brasileiro. A criação

dos Centros Populares de Cultura é um sintoma de como o popular passou a ser uma questão nacional de extrema importância nos meios culturais. Não por acaso, foi nesse período que determinadas composições, que seguiam padrões coerentes com a proposta estética e política da esquerda dentro da música urbana comercial, passaram a ser identificadas pela sigla MPB.

Além do pensamento nacional-popular, a música popular da década de 1970 herdou da década anterior a interferência da censura na produção cultural do país. A realidade política repercutiu de forma definitiva na formatação da música popular deste período. Podemos até afirmar que boa parte do que foi produzido pelos compositores de maior visibilidade era uma resposta à censura. Porém, a convicção no caráter redentor da canção popular foi abalada. Após o Tropicalismo, as concepções sobre arte nacional também foram repensadas e com elas muitos artistas deram novos rumos às suas carreiras, passaram a atuar em outras frentes e se inseriram de forma menos conflituosa no mercado, ou seja, passaram a assumir sua arte como um produto, como os tropicalistas, que sempre chamaram atenção.

Para a música popular brasileira, os anos 1970 também foi o momento da ascensão das canções românticas como reverso da canção engajada – incluindo o grande sucesso dos artistas da chamada música “brega” –, da incorporação definitiva dos instrumentos eletrônicos na MPB, da intensa influência dos gêneros musicais internacionais e da busca de outras referências artísticas, como a questão da negritude, da espiritualidade afro-brasileira ou oriental (WISNIK, 2005, p.33).

Na área das políticas públicas voltadas para a cultura, o que se percebe são ações do governo militar no sentido de incentivar de um lado a preservação das manifestações culturais ditas tradicionais, o folclore e, por outro lado, a consolidação do mercado de bens culturais no país. Isso se revelará na montagem de empresas estatais com a finalidade de fomentar produtos culturais de grande porte, como a EMBRAFILME e a FUNARTE, mas que, na prática, tinham uma orientação de cunho explicitamente patrimonialista (CALABRE, 2008, p.7). Nem por isso as ações governamentais deixaram de privilegiar a iniciativa privada, para quem eram reservados os investimentos em determinadas atividades culturais. O mercado fonográfico foi um dos setores que mais cresceu. O grande sucesso da música popular brasileira na década de 1960; a introdução do LP como produto padrão, visto que é um suporte mais interessante comercialmente; e o sucesso dos cantores de músicas estrangeiras no Brasil, são fatores que, segundo Marcia Tosta Dias (2008), ajudam a explicar tal crescimento. A discussão a respeito do crescimento do mercado de bens culturais contida no segundo capítulo está baseada no texto clássico de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira* (1998), e em trabalhos de mais recentes de autores que dialogam com o primeiro,

tais como o de Rita de Cássia Morelli (2008), o de Eduardo Vicente (2008) e o já citado trabalho de Marcia Tosta Dias (2008).

No terceiro capítulo, expomos questões diretamente relacionadas ao procedimento musical adotado por Zé Ramalho. Por esse motivo, começamos por identificar a trajetória artística do cantor, desde sua participação na cena do rock pessoense à sua imersão definitiva no mundo da poesia popular nordestina. Das manifestações da cultura popular nordestina, a cantoria de viola, desafio ou repente foi a que mais influenciou Zé Ramalho na feitura de suas canções. Classificado por Oneyda Alvarenga na categoria de cantos puros (1982, p.297), o repente, apesar de se constituir através do improviso, apresenta modalidades poéticas que devem ser seguidas pelos repentistas. Entre elas, destacam-se as décimas e as sextilhas². São as décimas a modalidade da poesia popular nordestina mais utilizada por Zé Ramalho. Nesse momento do texto, tentamos evidenciar as principais características do repente e a inserção de Zé Ramalho nesse universo.

Além da influência da poesia popular nordestina, procuramos discutir de que forma o trabalho do artista se aproxima da recriação da musicalidade nordestina feita por Luiz Gonzaga, visto que este se tornou forte referência para os artistas do Nordeste, como também, de que forma a música de Zé Ramalho inaugura outro procedimento de aproximação com essa mesma musicalidade.

Esta última preocupação nos levou a comparar o procedimento artístico de Zé Ramalho com outros que também se aproximaram da cultura popular nordestina: o Movimento Armorial, o Tropicalismo e o Movimento Manguebeat. Dos três movimentos, a presença da referência ao Nordeste é mais complexa no segundo. Na verdade, o Tropicalismo não recriou ou se baseou na tradição popular nordestina, mas a utilizou como um dos elementos de crítica ao padrão de escuta e de gosto musical que foi imposto pela classe média escolarizada, ligada aos ideais da esquerda nacionalista. Já na apreensão do Nordeste feita pelo Movimento Armorial e pelo Manguebeat a relação é de oposição, pois enquanto o primeiro elabora seu procedimento em torno da ideia de busca de autenticidade cultural e das raízes da cultura nacional preservadas nas manifestações da cultura popular nordestina, o segundo objetiva a inserção da cultura popular nordestina na “modernidade cultural”, no mercado de bens culturais, na cultura de massa etc. A compreensão que o Armorial tem da

² A sextilha é definida por Maria Ignez Ayala (1988, p.135) como uma das principais modalidades da cantoria e é composta por três estrofes, cada uma com dois versos, sendo cada verso, segundo Oneyda Alvarenga (1982, p.298), formado por sete sílabas poéticas. Enquanto que as décimas são os versos decassílabos em diversas modalidades poéticas (AYALA, 1988, p.140.141).

cultura brasileira o levou a um procedimento de recriação dos elementos identificados como formadores das raízes da cultura nacional. A intenção era, de fato, a de formatar um gênero musical que trouxesse à tona as raízes culturais que foram mais bem preservadas na cultura popular sertaneja nordestina em uma explícita rejeição da introdução de gêneros musicais internacionais. Já o Manguebeat, formatou um procedimento que, resgatando alguns elementos da cultura popular do Nordeste, como a batida do maracatu e a dicção do coco, tinha como objetivo inserir as manifestações da cultura local na modernidade musical, e até mesmo no mercado, usando, para isso, a fusão de tais manifestações com recursos musicais e tecnológicos da música *pop* internacional.

A trajetória artística de Zé Ramalho também nos mostra que sua obra não se restringe aos aspectos relacionados ao tema deste trabalho. Zé Ramalho, assim como boa parte dos jovens de sua geração, sofreu forte influência da Jovem Guarda, compôs frevo (“Frevo Mulher”), choro (“Adeus Segunda-feira Cinzenta”), músicas instrumentais (“Agônico”, “Bicho de 7 cabeças”), enfim, uma gama de gêneros e expressões musicais que ficaram de fora do estudo produzido neste trabalho por diversas razões. Mas, o principal motivo é que precisávamos de um *corpus* coeso para chegar o mais próximo possível daquilo que compreendemos como caráter híbrido do trabalho de Zé Ramalho e dos elementos culturais utilizados nesse processo. Foi sobre esse corpus que nos debruçamos ao longo do quarto e último capítulo deste trabalho.

Antes da análise, expomos o contexto no qual foram produzidos os discos em que as canções estão inseridas e o embasamento do que poderíamos chamar de metodologia utilizada para analisar as referidas canções. São considerações sobre a possibilidade de um leigo trabalhar com uma linguagem tão específica como a música, bem como os critérios adotados para tal fim. Valemos-nos, para isso, tanto das considerações do historiador Marcos Napolitano (2002), que discute critérios para usar a canção popular como fonte, quanto das ideias desenvolvidas por Philip Tagg (2011), ideias essas que acenam para a existência de conhecimentos musicais produzidos por não-músicos (TAGG, 2011, p.11).

As canções de Zé Ramalho revelam a sua capacidade de assumir múltiplas identidades, algumas aparentemente contraditórias. Na canção “Avôhai”, por exemplo, cuja melodia parafraseia “Mrs. Tambourine Man”, do roqueiro Bob Dylan, o artista consegue desenvolver uma letra que remete à sua infância no sertão nordestino. Memórias, *rock and roll*, imagens do sertão, viola, violão folk, dicção do repente, construções poéticas ao estilo de Dylan, são algumas dos elementos presentes no trabalho de Zé Ramalho. São esses elementos que evidenciam o diálogo do artista com diversas tendências musicais de sua época e como

ele interpreta, seleciona e se apropria de realidades culturais aparentemente díspares para formatar uma identidade artística singular que o distingue dos demais artistas de seu tempo, o que nos interessa particularmente neste trabalho.

Para melhor compreender esse processo, decidimos formar blocos que agrupam canções cujas escolhas poéticas e musicais se aproximam. Usando este critério, agrupamos em um mesmo bloco as canções “Avôhai”, “A Noite Preta”, “Voa, voa” e “Mote das amplidões”, pois trabalham com sonoridades, temas e modalidades poéticas que remetem à cultura popular nordestina. Em um segundo bloco, estão as canções nas quais Zé Ramalho trabalhou temas urbanos e usou de forma explícita os sons, instrumentos e arranjos do rock como base poético-sonora. Em terceiro, reservamos a análise das canções que contêm forte crítica social, característica que relacionamos a um momento específico da carreira do cantor e que se diferencia da crítica política realizada pelos artistas engajados. Por fim, no quarto bloco, estão aquelas canções em que Zé Ramalho fez a opção por trabalhar com sonoridades próximas ao erudito e que remetem à influência das concepções musicais do Movimento Armorial.

Temos a convicção de que toda divisão é carregada de arbitrariedade. A que fizemos para este trabalho não é diferente. Porém, a necessidade de tornar a análise mais compreensível fez-nos adotar a divisão apresentada acima. Ela também foi importante no exercício intelectual que apontou as questões apresentadas como considerações finais deste trabalho.

CAPÍTULO I

Novas perspectivas para os estudos sobre música popular brasileira

1.1 Os estudos sobre música popular no Brasil

Realizar um estudo sobre música popular brasileira dentro dos parâmetros exigidos pela academia, tais como escolha do objeto, explicação da categoria que será evidenciada, aporte teórico-metodológico, leva-nos, primeiramente, a pensar no diálogo que faremos com os trabalhos já existentes sobre o tema de estudo. Ou seja, começaremos o trabalho pelo que convencionamos chamar de revisão bibliográfica.

Para quem trabalha com música popular no Brasil, uma revisão bibliográfica implica, fatalmente, a constatação de que é preciso lidar com uma produção não acadêmica de muita relevância para o pensamento sobre música popular e também sobre a cultura brasileira.

Diante disso, será preciso considerar duas possibilidades de abordagem dessa produção: fazer uma revisão especificamente historiográfica, apontando tendências e ideias próprias de cada período; e a outra possibilidade seria a de selecionar estudos cuja temática de alguma forma interesse à discussão pretendida. Escolhemos realizar algo parecido com esta última possibilidade e a escolha se deu por vários motivos. A principal delas é o desejo de evidenciar questões ou autores que contribuíram diretamente na concepção que temos hoje sobre música popular e sobre como estudá-la, uma vez que o estudo de caso, aqui proposto, foi realizado a partir dessa concepção. Estamos, portanto, ao fazer essa revisão de obras e questões, contemplando também a trajetória intelectual pela qual passamos até o momento para chegar a construir uma análise historiográfica sobre o objeto desse trabalho. Os textos que compõem essa primeira parte têm como objetivo contextualizar a discussão que faremos, em momento posterior, sobre essas fontes. Eles são fruto da leitura que fizemos tanto dos próprios trabalhos citados, quanto de comentários feitos por pesquisadores que realizaram revisões historiográficas sobre o tema. Estes últimos estão convenientemente referenciados.

É nosso objetivo também neste texto inicial, até mesmo para continuar evidenciando a trajetória cognitiva que fizemos durante a elaboração do trabalho, discutir algumas questões sobre a linguagem da canção popular. Faremos isso tomando como referência trabalhos de estudiosos de diversas áreas do conhecimento que produziram abordagens contemplando

melhor a complexidade da canção como linguagem, demonstrando, com isso, os limites de algumas interpretações de grande repercussão sobre a canção popular no Brasil.

Os estudos sobre música popular no Brasil, durante muito tempo, passaram longe da academia. No entanto, seu processo de incorporação aos estudos acadêmicos já tem mais de trinta anos. Porém, muito antes de os estudiosos das diversas áreas acadêmicas reconhecerem a música popular como uma manifestação fundamental da vida cultural do Brasil, ela já despertava discussões acaloradas sobre suas possibilidades, suas origens e sobre o caminho que deveria seguir.

As primeiras tentativas de se empreender uma pesquisa sistemática sobre música popular surgiram dos estudos de Mário de Andrade. A consistência e o alcance das pesquisas que ele realizou colocaram definitivamente sua obra como texto obrigatório para identificar diversas manifestações do que hoje chamamos cultura popular. Foi, sem dúvida, o pioneiro na produção de uma pesquisa etnográfica da música popular brasileira, ainda que a etnomusicologia não existisse como disciplina no período. No entanto, o conceito de música popular com o qual Mário de Andrade trabalhava excluía as manifestações urbanas da mesma. Com exceção de alguns nomes, como o de Pixinguinha, em cujos trabalhos o modernista identificava certas qualidades artísticas que o ligava às origens étnicas da música popular. Boa parte das manifestações musicais urbanas era por ele considerada como “popularesca” (SANDRONI, 2004, p.27).

Ainda na década de 1930, surge entre figuras ligadas aos meios midiáticos, notadamente entre os jornais impressos, a preocupação em registrar aspectos das manifestações musicais do mundo urbano carioca. Foi assim que o jornalista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, escreveu o livro *Na roda do samba*. Com o passar do tempo, outros jornalistas e radialistas começaram a se dedicar ao tema. Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e Orestes Barbosa foram alguns dos mais conhecidos. Ligadas de alguma forma ao universo musical urbano, essas pessoas são consideradas por alguns como os “intelectuais orgânicos” da música popular no Brasil (SANDRONI, 2004, p.27). Para outros, esses profissionais estabeleceram uma espécie de “folclore urbano” que deu o tom dos estudos sobre música popular no Brasil durante muito tempo, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950 (NAPOLITANO, 2002, p.59).

A postura dos “primeiros historiadores” da música popular urbana no Brasil tenta fazer uso dos mesmos procedimentos adotados por Mário de Andrade nos estudos sobre as manifestações musicais rurais. Nada mais normal, se percebermos, como afirma Arnaldo Contier, que a perspectiva folclorista do modernista tornou-se hegemônica nas instituições de

pesquisa e nos demais espaços oficiais, ao passo que as pesquisas sobre música popular urbana passavam longe do circuito oficial, chegando até mesmo a ser rejeitadas por este, restringindo-se, então, aos acervos particulares e aos estudos de diletantes (CONTIER, 2006, p.4). A perspectiva folclorista de Mário de Andrade orientou as ações institucionais de registro e preservação das manifestações culturais durante o período, com repercussões até os dias atuais. O projeto político dos estudiosos sobre a música popular urbana passou a ser o de buscar as origens da mesma e delimitar sua legitimidade como portadora de identidade nacional.

Na década de 1940, assiste-se ao aprofundamento das discussões a respeito desse objeto de estudo. O momento político é propício para alavancar o empreendimento dos que sentiam a necessidade de delimitar o que era autenticamente nacional nas manifestações musicais da cidade. Isso porque a partir do Estado Novo (1937-1945), a música popular urbana, sobretudo o samba, foi incluída na política cultural do Estado.

Assim, tomando como modelo a ideia marioandradiana de busca das origens e da autenticidade dos gêneros musicais, o projeto de diversos jornalistas e radialistas tendeu ironicamente a

folclorizar aquilo que, na perspectiva de Mário de Andrade, era acusado de ser a expressão da mistura e da degenerescência cultural do Brasil: o samba carioca. Mas os “folcloristas urbanos” não se intimidaram com as visões de Mário sobre este gênero. Apropriaram-se das suas falas que, devidamente deslocadas, acabavam por legitimar o enviesamento do seu próprio projeto. Tratava-se de aplicar, na cultura popular urbana do samba, o método de localização, coleta e classificação do “fato folclórico”, isolando-o, paradoxalmente, dos desdobramentos da mesma cultura urbana que havia desenvolvido o vírus da sua própria contaminação (NAPOLITANO, 2002, p. 60-61).

“Intelectuais orgânicos”, “folcloristas urbanos” ou “primeiros historiadores” da música popular urbana brasileira, ou qualquer que seja a denominação que se deseje dar, o fato é que essa geração de estudiosos forjou uma tradição de interpretação que repercutiu durante muito tempo nos estudos nessa área. Imprimiram também, em decorrência do lugar social a que pertenciam – eram, em sua maioria, pessoas ligadas ao meio jornalístico e artístico – um caráter “biográfico, impressionista e apologético, fundado em paradigma historiográfico tradicional” (MORAES, 2006, p. 5).

A discussão sobre origem (raiz, tradição) e sobre autenticidade (nacional, legitimidade) já estava, como vimos, presente nos primeiros trabalhos sobre a canção popular urbana no Brasil. Tradição e nação serão também as categorias que servirão de base para o debate em torno da música popular brasileira que atravessou o século.

Com o surgimento da Bossa Nova (doravante BN) e todas as transformações artísticas produzidas por ela na música popular brasileira, a questão da introdução ou não dos elementos da modernidade passou a ser a tônica dos debates.

A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que a viam como um ‘entreguismo’ musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um ‘neofolclorismo’ que preservasse a música dos negros e pobres, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros). No âmbito do mercado musical, esta segunda vertente parece ter triunfado, constituindo as bases *sui generis* de uma canção nacionalista e engajada no Brasil (NAPOLITANO, 2006, p.137).

Se a perspectiva de fusão entre a tradição e a modernidade ganhou maior espaço no mercado fonográfico, o mesmo não se pode afirmar a respeito dos estudos sobre música popular. Estes, só muito lentamente, foram se desvencilhando da preocupação com a busca de raízes étnicas e da autenticidade nacional.

No final da década de 1960, em meio à repercussão que a produção cancional desse período produziu na cultura brasileira, intelectuais de diversas áreas, principalmente literatos, passaram a publicar livros sobre música popular. São trabalhos que se enquadram no tipo de abordagem, denominado por David Treece, de análise literária (2003, p.333). Um livro emblemático desse período é a coletânea de artigos publicados em jornais durante a década de 1960, realizada pelo poeta da poesia concreta, Augusto de Campos: *Balanço da Bossa e outras bossas*.³ A tônica do livro, que reúne textos de músicos como o maestro Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, é de defesa dos procedimentos de vanguarda como uma “saída” para a música popular brasileira. Dessa forma, a ênfase recai sobre dois movimentos: a Bossa Nova e o Tropicalismo. O livro de Campos ajudou a consolidar a concepção, entre os pesquisadores e intelectuais, da existência de uma tradição que une os procedimentos do Tropicalismo e da BN. Assim, esse livro deve ser encarado muito mais como um documento de época “pois enseja interesses de protagonistas de uma determinada historicidade” (NAPOLITANO, 2006, p.139-140).

Na década de 1970, o escritor Afonso Romano de Sant’Anna publicou o livro *Música popular e moderna poesia brasileira*. O livro tem o mérito de quebrar a resistência que os intelectuais acadêmicos tinham em relação à música popular brasileira, ao revelar as qualidades poéticas da mesma. O autor trabalha, porém, com as noções de “equivalências” e

³ Segundo Marcos Napolitano (2006, p.138), este livro teve uma primeira publicação em 1968 com o nome de *Balanço da Bossa*: antologia crítica da Moderna MPB e só em 1974 recebeu o título atual.

“identidades” a fim de ligar os movimentos de música popular aos movimentos da poesia brasileira, bem como constrói uma perspectiva historiográfica que valoriza alguns compositores (NAPOLITANO, 2006, p.141).

Não é nosso objetivo, neste momento do texto, aprofundar a discussão sobre os limites da abordagem literária nos estudos sobre música popular. Faremos isso na medida em que formos apontando questões mais específicas dentro da análise que pretendemos realizar, tendo em vista também a necessidade de localizarmos metodologicamente a perspectiva com a qual este trabalho dialoga. Por hora, gostaríamos apenas de destacar que livros, como os já citados, rompem com a ideia de busca das origens, na qual se enquadram os trabalhos dos chamados “folcloristas urbanos”, na medida em que suas preocupações se distanciam da ideia de autenticidade.

A partir desses estudos, percebemos a mudança de abordagem: agora a discussão gira em torno da ideia de mistura e de incorporação dos procedimentos modernos na música popular. É, portanto, uma discussão que aponta para a ideia de modernidade brasileira, o que fica bem evidente na denominação comum à época: moderna música popular brasileira. Tal denominação distinguia a Bossa Nova dos movimentos musicais considerados continuadores do seu projeto de renovação da canção urbana comercial e de suas manifestações anteriores à BN.

Os textos do livro de Campos expõem uma temática muito característica dos debates que se desenrolaram durante a década de 1960 envolvendo a esquerda nacionalista e os tropicalistas. A esse respeito, Campos se coloca claramente, já na introdução do livro:

(...) estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. Não contra a Velha Guarda. Noel Rosa e Mário Reis estão muito mais próximos de João Gilberto do que supõe a TFM. Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos idos (CAMPOS, 2008, p. 14-15).

O artigo-síntese do posicionamento anunciado pelo autor na introdução é o denominado *Boa palavra sobre a música popular*. De sua própria autoria, o poeta faz a defesa da argumentação de Caetano Veloso na famosa entrevista que este deu à *Revista Civilização Brasileira*, em 1966.

Não temos como mensurar a repercussão que esse artigo teve na época, pois nos faltam dados para isso. No entanto, o texto de Campos é o primeiro, vindo de um intelectual reconhecido, a posicionar-se tão nitidamente contra o projeto da esquerda nacionalista; com nuances, sobretudo no que diz respeito à análise que faz da Jovem Guarda, que só dois anos

depois, os tropicalistas iriam lançar como pontos fundamentais de sua interpretação sobre os rumos da canção popular brasileira. O próprio Caetano Veloso, muito tempo depois, em análise retrospectiva que fez daquele período, dimensionou a relevância das colocações de Campos:

O que me parece incrível, hoje, relendo esse artigo de Augusto, é que, na época do tropicalismo, eu, já tendo superado o preconceito contra a Jovem Guarda – e, afinal, fazendo, como ele fizera, uma aproximação entre João Gilberto e Roberto Carlos – não tenha me reportado, nem mesmo íntima ou interiormente, ao aspecto profético das considerações ali expostas. (...) Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chave dos problemas específicos da música popular de então (CAETANO, 2008, p.204).

A corrente de “vanguarda”, cujos representantes tinham um *status* social de grande relevância no meio cultural da época, conseguiu construir uma leitura na historiografia da música popular brasileira que deitou raiz na memória de muitos dos que viveram esse período e dos amantes da canção brasileira de momentos futuros.

A década de 1970 marcou o momento em que ocorreu a sistematização dos estudos sobre canção popular, incluindo o lançamento de publicações relevantes, bem como o início da produção de trabalhos acadêmicos tendo como temática a música popular brasileira nos cursos de pós-graduação das universidades do país. Um trabalho representativo dessa nova fase dos estudos sobre música popular é o de Celso Favaretto, que resultou no livro *Tropicália, alegoria, alegria*.

Inicialmente uma dissertação para o mestrado em filosofia da Universidade de São Paulo, foi um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o Tropicalismo. Esse livro impressiona pelo seu “vanguardismo”. O autor conseguiu, ainda no ano de 1979, identificar as peculiaridades da linguagem da canção que, só muito posteriormente, ganhariam a atenção dos pesquisadores. É significativo que a segunda edição dessa obra tenha acontecido quase vinte anos depois da primeira (1996) em um momento em que os estudos sobre a canção popular no Brasil passavam por uma profunda renovação.⁴

Celso Favaretto utiliza os conceitos de metáfora e metonímia da teoria sobre a linguagem, de Roman Jakobson, contida no livro *Linguística e Comunicação*, articulando-os aos conceitos da psicanálise lacaniana sobre o funcionamento do inconsciente (material manifesto e material latente). Entendendo a linguagem como o processo onírico, o autor identifica a alegoria como figura responsável por trazer à tona o reprimido. Conforme acontece nos sonhos, através de vários mecanismos, a alegoria manifestava o oprimido não de

⁴ Depois dessa seguiram-se mais duas edições, sendo a última do ano de 2007.

forma direta, mas sim por meio do processo de deslocamentos. O reprimido que a alegoria tropicalista objetivava ressaltar era a realidade brasileira, o que se fazia por meio da paródia das “reliquias do Brasil” (FAVARETTO, 2007, p.119).

Ao fazer essa articulação, Celso Favaretto consegue apresentar o Tropicalismo de uma forma bastante peculiar, ressaltando, ao mesmo tempo, as questões semiológicas, estéticas e a possibilidade de entender o movimento como uma forma própria de inteligibilidade da realidade do Brasil naquele momento, ou melhor, como uma revisão das questões que a modernidade apresentava ao país (FAVARETTO, 2007, p. 58).

No entanto, os estudos sobre canção popular brasileira contariam ainda, durante muito tempo, com um grande defensor das ideias de raiz e tradição: o jornalista/historiador José Ramos Tinhorão.

O autor, sobretudo a partir da década de 1970, quando começa sua produção de caráter historiográfico, estabelece uma linha de argumentação e parte da ideia de que a identidade da música popular brasileira está ligada a determinados grupos sociais. Portanto, quanto mais próxima desses grupos sociais, mais legítima seria a manifestação cultural. Assim, a Bossa Nova e todos os movimentos musicais subsequentes, incluindo a MPB, são identificados como deformações do conteúdo genuinamente popular e nacional. A interpretação produzida por Tinhorão adquire, por vezes, caráter estritamente ideológico quando tenta vincular propostas artísticas a propósitos de outros âmbitos. Um exemplo é o tratamento que dá ao Tropicalismo, identificado por ele como “vanguarda do governo de 1964, na área da música popular” (TINHORÃO, 1998, p. 326).

Vale salientar, no entanto, que Tinhorão tem o mérito de ser o único estudioso da música popular brasileira que possui uma produção sistemática ao longo desses mais de trinta anos, cuja importância como referência para as pesquisas sobre a temática, sobretudo por seu caráter informativo, é inegável. Além disso, ele tem uma trajetória peculiar, pois, saindo do meio jornalístico, o que representa uma produção sem compromisso metodológico ou teórico, torna-se um acadêmico ao defender sua dissertação pelo programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

Deste modo, nas últimas décadas, a canção popular tem ganhado cada vez mais espaço nos estudos acadêmicos, trabalhos de jornalistas e pessoas ligadas ao meio artístico e estes estudos têm contribuído para identificar aspectos de movimentos musicais, incorporar novos temas ao debate e ampliar a visão sobre os já existentes. Para David Treece, essa abordagem, identificada por ele como jornalística ou biográfica, pode apontar caminhos, também a preocupação em enquadrar a canção popular numa certa estética (tradição lírica) dos estudos

literários e a abordagem histórica que desconsidera totalmente a estética (TREECE, 2003, p.337). Muitos desses trabalhos foram escritos por pessoas que viveram momentos cruciais da história da música popular brasileira no século passado. Alguns são, de fato, memórias desses personagens, a exemplo do livro de Nelson Motta, *Noites Tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais, no qual o autor expõe acontecimentos que se tornaram públicos e outros que não foram divulgados, sobre os artistas e movimentos da música popular. Escrito em forma de crônicas, é um livro que se presta ao propósito editorial que tem, qual seja: uma boa leitura para os curiosos e apaixonados pela música popular brasileira. Mas pouco interessa aos estudos acadêmicos. O autor também é responsável pela realização da biografia de Tim Maia, constituindo, à semelhança de *Noites Tropicais*, um trabalho de grande sucesso editorial.

Trabalhando na mesma linha de Nelson Motta, ou seja, como depoimento de um personagem diretamente envolvido nos acontecimentos narrados, o jornalista Zuza Homem de Mello escreveu o livro *A Era dos Festivais* (2003). No entanto, diferente do livro do primeiro autor, Zuza consegue esboçar interpretações dos fatos que narra. Nesse livro, especificamente, tenta apresentar a história dos festivais a partir do seu processo de produção, já que ele mesmo estava muito ligado aos bastidores do evento, como jornalista e produtor. Ele também se preocupa em contar os festivais a partir de suas músicas; das pressões econômicas e sociais envolvidas na escolha das vencedoras; do contexto repressivo pelo qual o país passava; e da relação do universo musical com os meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão.

Outra contribuição na área das pessoas diretamente envolvidas com a imprensa sobre música popular vem dos trabalhos da jornalista Ana Maria Bahiana. Essa autora produziu um rico material durante a década de 1970, incluindo entrevistas com boa parte dos músicos da MPB da época e críticas sobre música popular brasileira. Alguns desses materiais foram reunidos em livros, como é o caso de *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois* (2006) – uma coletânea de entrevistas que fez durante essa década e que revela muito das contradições e tensões vividas pelos artistas da música popular brasileira naquele período. Outros textos da autora estão presentes em um trabalho reeditado recentemente, fruto da reunião de textos sobre música, literatura, teatro, cinema e televisão publicados, separadamente, por área, durante a referida década que ganhou o nome de *Anos 70: ainda sob a tempestade* (2005). Além dos textos de Ana Maria Bahiana, estão presentes também no livro textos de José Miguel Wisnik e Margarida Autran, formando uma referência sobre a produção de música popular da década, por pessoas que viveram aquele momento.

É preciso citar ainda trabalhos que se debruçam sobre a condição do samba, como gênero *mainstream*, ou seja, corrente musical principal (NAPOLITANO, 2002, p.47), e

sintetizadora das misturas e tensões sociais que estão presentes na formação da música popular urbana do Brasil. Nessa linha, estão o trabalho do etnomusicólogo professor Carlos Sandroni, *Feitiço decente* (2001), e o do antropólogo Hermano Vianna, intitulado *O mistério do samba* (2010). Esses trabalhos viraram publicações de bastante sucesso tanto no meio acadêmico como uma referência de leitura para o público não acadêmico que se interessa pelo tema.

Há também, nos estudos mais recentes sobre música popular, um grupo de intelectuais ligados à academia como professores universitários e, em muitos casos, também ligados ao universo musical como compositores, que vêm produzindo trabalhos consistentes na área a qual se dedicam. A principal contribuição desses intelectuais tem sido a formatação de instrumentos teórico-metodológicos específicos para entender esse objeto de estudo, permeando fronteiras entre diversas disciplinas como a Literatura, a Semiótica, a História, as Ciências Sociais e a Etnomusicologia.

Na área da História, alguns pesquisadores têm realizado esforços no sentido de apontar caminhos para desenvolver trabalhos sobre música popular, dialogando com diversas áreas do conhecimento e ampliando temas de pesquisa. Um deles, certamente, é José Vinci de Moraes, cujos textos refletem a preocupação em discutir exatamente a utilização da música popular como fonte histórica. Vale registrar também alguns trabalhos cujas análises já apontam possibilidades interessantes para a produção do conhecimento histórico utilizando a música popular. É o caso do trabalho de Arnaldo Contier sobre o elemento nacional-popular em canções engajadas da década de 1960 que talvez tenha sido o primeiro trabalho historiográfico, e um dos poucos até agora, a conseguir articular as duas dimensões da canção: a letra e a música. (CONTIER, 1998).

Marcos Napolitano, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, também tem contribuído de forma significativa para a consolidação dos estudos sobre música popular na área da História com uma produção regular na última década a respeito do assunto, incluindo a publicação, em livro, de sua dissertação de mestrado, intitulada *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB: 1959/1969* (NAPOLITANO, 2001). Preocupando-se, sobretudo, em problematizar as ideias de origem e tradição, esse pesquisador tem conseguido fazer uma revisão historiográfica sobre a música popular brasileira, apontando, ainda que de forma introdutória, possibilidades de uso dessa fonte em conformidade com as discussões mais contemporâneas sobre o tema.

Alguns pesquisadores das ciências sociais também têm contribuído de forma significativa para ampliar o entendimento das relações que envolvem o mercado fonográfico

no Brasil. São trabalhos que se enquadram na perspectiva classificada por David Treece como sociologia e antropologia social da música (TREECE, 2003, p.333). Nessa linha de pesquisa, muitos trabalhos de dissertação e mestrado foram defendidos ao longo da década de 1990 e durante a primeira década do século XXI. São trabalhos como o de Enor Paiano, *O berimbau e o som universal*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da USP, em 1994, e também *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, de Márcia Tosta Dias, defendido inicialmente com o título *Sobre mundialização da indústria fonográfica. Brasil: anos 70 – 90*, como dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da UNICAMP, no ano de 1997, e publicado pela editora Boitempo, em 2008.

Há ainda pesquisas que discutem aspectos mais amplos da cultura brasileira, sobretudo a respeito do regime militar no Brasil, incluindo análise de como determinada questão aparece na produção de canções. Nesse sentido, por ter sido um trabalho fundamental para elucidar questões pertinentes à análise que aqui desenvolvemos, ressaltamos a contribuição dada por Marcelo Ridenti com o trabalho *Em busca do povo brasileiro*. Trata-se de uma tese de livre-docência defendida junto à UNICAMP no ano de 1999, O trabalho de Ridenti foi publicado em 2000 pela Editora Record.

Trabalhando com a noção de “romantismo revolucionário”, a partir do que foi formulado pelo sociólogo Michael Löwy, para quem o romantismo não se restringe a um movimento artístico ocorrido na Europa, mas sim uma reação às mudanças sociais produzidas pelo capitalismo (RIDENTI, 2000, p.26), Ridenti expõe aspectos das ideologias dominantes entre os intelectuais de esquerda no Brasil durante os anos 1960 e início dos anos 1970, com ênfase nas diversas conotações que a ideia de “povo” ganhou nesse período. Tem o mérito também de trazer um rico material de entrevistas com pessoas envolvidas com a cultura no período e de realizar uma análise consistente sobre a abordagem tropicalista dos problemas nacionais.

No entanto, as contribuições mais significativas no sentido de construir instrumentos teórico-metodológicos próprios para estudar a música popular no Brasil, estão presentes nos trabalhos de dois pesquisadores: Luiz Tatit e José Miguel Wisnik.

O primeiro deles, professor do Departamento de Linguística da USP e músico, participou de um movimento no começo da década de 1980, denominado “Vanguarda Paulistana”, movimento que reuniu músicos como Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. Desde a década de 1980, quando desenvolveu sua dissertação de mestrado e publicou seu primeiro livro, em 1986, intitulado *A canção: eficácia e encanto*, e, de uma forma mais sistemática, a

partir do lançamento do livro *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*, já na década de 1990, Tatit vem construindo uma linha interpretativa própria para a canção popular brasileira: uma semiótica da canção baseada na ideia de plano de expressão e plano de conteúdo, formulada por Hjelmslev (TATIT & LOPES, 2008, p. 52). É, portanto, um modelo interpretativo que entende a canção como um objeto de estudo particular, não restrito a questões de ordem apenas textual ou da teoria musical. Sua teoria inclui a delimitação de níveis de interação entre a letra e a música na canção popular brasileira.⁵

Quanto a José Miguel Wisnik, também professor universitário e músico, a discussão que vem fazendo sobre a música popular brasileira desde a década de 1970 distancia-se, efetivamente, da polarização recorrente nas interpretações sobre a mesma ao longo do século XX. Foi o primeiro a tematizar o caráter multifacetado da canção popular brasileira que não se presta a delimitações em campos específicos da cultura (erudito/ popular, comercial/tradicional, nacional/internacional).

Muito do que será apresentado ao longo desse trabalho decorre do diálogo que travamos com a obra desses dois estudiosos.

Ressaltamos, na revisão bibliográfica que agora apresentamos, a ausência de referências a trabalhos que se dediquem especificamente à obra de Zé Ramalho. Essa ausência também foi sentida na elaboração deste trabalho. Mesmo com as facilidades trazidas pela disponibilidade de bancos de teses e dissertações de universidades do Brasil e do mundo na rede mundial de computadores, não conseguimos, até o momento, identificar nenhum trabalho que contemple a produção cancional desse artista, o que poderia contribuir de forma significativa para o estudo aqui apresentado. Dissemos, por ocasião da qualificação, que esperávamos encontrar semelhantes trabalhos, entretanto, até o final do processo de redação deste texto, nossa expectativa não foi concretizada. Assim, buscamos como apontado anteriormente, aproximações entre semelhantes objetos de estudo, tentando estabelecer um diálogo com os procedimentos de análise aplicados aos mesmos.

Um exemplo de trabalho cuja análise que faz do material cancional nos interessa, particularmente, é o trabalho de Herom Vargas, *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (2007). Vargas utiliza o conceito de hibridismo como aporte metodológico para entender a mistura musical realizada pelo Manguebeat, seguindo, assim, as orientações desenvolvidas por Néstor Canclini para quem o conceito pode ser “útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas misturas” (VARGAS, 2008, p.XXIV)

⁵ As ideias da teoria da canção desenvolvida por Luiz Tatit serão mais bem explicitadas no momento em que estivermos discutindo a linguagem da canção.

Fugindo definitivamente da discussão sobre essência ou origens, visto que o objeto cultural híbrido possui referências múltiplas e não hierarquizadas, a análise realizada por Vargas envolve a música e a letra das canções e, em alguns momentos, até mesmo a *performance* dos intérpretes. Dessa forma, esse autor consegue identificar como os músicos do Mangubeat estabelecem as relações entre referências culturais muitas vezes consideradas tão díspares.

Os trabalhos que utilizam o conceito de hibridação constituem mais uma vertente, dentro dos estudos culturais, que tentam superar os limites impostos pelas interpretações ainda atreladas a noções como a de erudito, popular, de massa etc. Esses trabalhos, juntamente com os estudos que questionam a validade da ideia de uma identidade cultural estável, forjada a partir da ideia iluminista de sujeito, constituem referências para a análise das canções de Zé Ramalho que apresentamos neste trabalho.

1.2. A linguagem canção e suas três dimensões: letra, música e *performance*

Desde os primeiros estudos acadêmicos que se ocuparam em pesquisar e entender a canção popular no Brasil, há mais de trinta anos, muitos questionamentos a respeito da melhor abordagem para estudar esse código foram se incorporando às discussões. Atualmente, a complexidade dessa linguagem ainda promove debates entre os pesquisadores do assunto. No entanto, a produção acadêmica sobre canção popular, não só no Brasil, mas também no resto do mundo, aponta para a necessidade de uma abordagem interdisciplinar. Dito de outra forma, é preciso considerar em conjunto as três dimensões envolvidas nessa linguagem: a letra, a música e a *performance*.

Ruth Finnegan (2008), em comunicação apresentada por ocasião do II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, posteriormente transformada em artigo de livro, faz um apanhado das perspectivas que surgiram ao longo da história nos estudos da canção popular. Passando pelos estudos que enfatizaram ora a música, ora o texto, Finnegan demonstra como essa linguagem é fugidia às esquematizações específicas e, igualmente, aos parâmetros da musicologia e da literatura.

A prioridade da linguagem escrita nos estudos sobre a canção popular foi uma realidade que durante muito tempo persistiu, tendo, inclusive, restringido o trabalho de pesquisadores que lidavam com manifestações em sociedades não ocidentais (FINNEGAN, 2008, p.21). A mudança de foco veio em decorrência de alguns fatores que explicitaram os limites das abordagens tradicionais, como o movimento transdisciplinar, mais preocupado

com a ideia de processo. Muito importante nessa mudança foi também a ampliação dos objetos de estudo. Manifestações artísticas de povos colonizados, da cultura popular e dos chamados “gêneros híbridos”, mostraram-se particularmente impossíveis de serem enquadrados na “estreiteza dos cânones estabelecidos pela arte erudita, literária ou musical” (*op.cit.*, p. 22).

A perspectiva dos estudos literários na análise da canção popular teve grande influência na formação de uma história da música popular no Brasil. Aqui, esses estudos se esforçaram em estabelecer analogias entre movimentos literários e manifestações da música popular. Autores como Afonso Romano de Sant’Anna e Augusto de Campos privilegiaram os compositores que, dentro da canção popular, mais se aproximavam dos procedimentos de vanguarda inaugurados pelo Modernismo. Sobre essa questão David Treece chama a atenção:

Minha objeção não é tanto quanto à validade das analogias em cada caso – há reais pontos de concordância ou mesmo diálogo entre os artistas atentos às suas atuações em momentos particulares de crise social, política ou cultural, o que faz desse trabalho comparativo algo convidativo e recompensador. O que me parece questionável é a validade de construir uma história da música popular a partir de critérios e linguagem analítica resgatados da tradição da crítica textual, o que pressupõe certas inclusões e exclusões (como podem a *música sertaneja*, a Jovem Guarda, o “brega”, os novos ritmos dançantes como o samba-*reggae* e *funk* ser acomodados nesse esquema?). Além disso, a perspectiva literária assume como dado a fluidez da fronteira entre a cultura erudita e a cultura popular, mas não o inverso. Acima de tudo, trata a canção popular como um subgênero da tradição lírico-poética, ao invés de considerá-la como uma prática artística de direito, que pede ferramentas específicas e apropriadas para a sua análise (TREECE, 2003, p. 335).

De fato, os textos produzidos pelos intelectuais ligados aos movimentos de vanguarda durante os debates acalorados entre as duas vertentes mais evidentes da música popular brasileira na década de 1960, e, de certa forma também nos anos 1970, – a canção engajada e o tropicalismo – sempre se colocaram a favor das atitudes e rumos propostos pelos tropicalistas, sobretudo em relação à leitura que estes faziam da importância da Bossa Nova para a música popular brasileira.

O conhecido artigo de Augusto de Campos em defesa da ideia de existência de uma “linha evolutiva” na música popular brasileira, ideia essa levantada por Caetano Veloso – o principal “mentor” das polêmicas relacionadas ao movimento tropicalista – vai ao encontro das observações de Treece. Nesse artigo, assim como nos demais textos, posteriormente reunidos pelo poeta no livro *Balanço da bossa e outras bossa*, ao qual Treece também faz referência, os procedimentos artísticos dos principais movimentos da música popular brasileira são analisados sempre levando em consideração a proximidade ou distância dos

procedimentos de vanguarda. Ilustrativo dessa postura é a análise que Augusto de Campos faz no texto *Da jovem guarda a João Gilberto*, no qual ele evidencia os procedimentos de interpretação (a *performance*) de Roberto Carlos, muito mais próximos, segundo os critérios adotados pelo poeta, dos procedimentos inaugurados por João Gilberto. Ou seja, de rejeição a qualquer exagero na voz, do que as interpretações dos artistas da chamada MPB que haviam “ressuscitado” os procedimentos do *bel canto* (CAMPOS, 2008. p.55).

Apesar dos limites que agora apontamos, essas análises contribuem significativamente para elucidar algumas questões a respeito da música popular brasileira, principalmente em relação ao significado que a Bossa Nova e o Tropicalismo têm para a configuração da mesma. Como já mencionamos, essas análises devem ser lidas muito mais como documentos que refletem discursos de determinados agentes históricos em uma temporalidade específica. A crítica de especialistas, como Treece, a estudos como esses tem o sentido de alertar para expressões dentro da canção popular cujas análises centradas nos critérios literários não podem contemplar.

Na verdade, mesmo em momentos não especiais que envolvem a canção popular, o que se observa no Brasil é uma tendência a hierarquizar a relação entre letra de canção e poesia, privilegiando essa última. É fácil perceber essa hierarquização em indagações como a seguinte, lembrada por Francisco Bosco: “Letra de música é poesia?”. É ele quem explica o que está implícito nessa indagação:

[...] não se indaga se ‘poesia é letra de música’, mas sempre na ordem contrária, uma vez que, assim, na própria estrutura da frase já se insinua a hierarquia, como se a letra de música estivesse tentando subir uma escada para alcançar a poesia, que repousa indisputável no pedestal da ‘alta cultura’. A frase, portanto, despida desse disfarce, deveria se apresentar da seguinte forma: ‘A letra de música alcança a qualidade estética do poema?’ (BOSCO, 2009, p.182).

Portanto, o risco de adotar critérios da crítica literária para estudar a canção é que estes podem concorrer para esse tipo de distorção, tendo em vista que a letra de música, como o próprio nome diz, tem uma natureza diferente, pois não tem existência independente, é sempre produzida para uma música, ainda que o processo de criação se dê primeiro pelo estabelecimento de uma melodia.

Poema e canção são objetos artísticos bastante distintos, daí decorre que comparações de valor entre elas são inadequadas. Pela mesma razão, a fragmentação da canção popular levando em consideração apenas os elementos musicais (melodia e harmonia) não apresenta

um resultado de fato significativo para entender essa forma de arte. Isso porque pode conduzir a conclusões erradas a respeito do *status* artístico da canção popular.

Seguindo as orientações de Perrone, acreditamos que só é possível apreender o significado preciso da letra de uma canção a partir da apreciação auditiva, na “inter-relação dos signos verbais e acústicos” (2008, p.26).

A ideia de *performance*, terceira dimensão da linguagem canção a que nos referimos no começo deste texto também tem fomentado trabalhos sobre a canção popular no Brasil e no mundo.

No entendimento e ampliação do termo *performance*, destacamos os trabalhos de Paul Zumthor. É ele quem explica a origem da palavra: “A palavra *performance*, cujo prefixo e sufixo, combinados, sugerem o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’, foi emprestada da linguagem da dramaturgia pelos etnólogos anglo-saxões do pós-guerra” (ZUMTHOR, 2007, p.29). Então, a *performance* é indissociável da forma. Ela tornou-se para a etnologia uma noção central nos estudos sobre a comunicação oral. Porém, como explica Zumthor em outra parte do texto, mesmo a noção reformulada pela etnologia ainda é bastante limitada para os propósitos de quem pretende estudar algum tipo de arte ligada à oralidade.

Coube a esse mesmo autor refinar a noção de *performance*. Desse refinamento podemos retirar dois elementos muito caros ao termo: a existência de um corpo e de um espaço.

Toda a elaboração do termo realizada por Zumthor está relacionada à sua preocupação em entender também a recepção da *performance*. Sobre a importância da recepção e dos demais elementos da *performance* para a compreensão da obra, ele escreve:

As regras da *performance* – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (ZUMTHOR, 2007, p.30).

Partindo da ideia de que a *performance* envolve sempre um corpo em um evento singular, o desafio que se coloca, para inserir essa noção em um estudo sobre a história da canção popular, é determinar em que medida esse evento singular está ligado ao contexto e a outras experiências vividas pelos espectadores e pelo próprio artista em outros meios e momentos. Para tanto, precisamos investigar se a *performance* possui um vínculo temporal com o passado e com o contexto. Recorrendo, mais uma vez, ao texto de Ruth Finnegan,

O que os participantes trazem consigo para uma *performance* molda seu significado. A *performance* não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas “no presente”. Ela pode de fato ser criada na mágica do momento experiencial – mas está *também* enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Admitindo a conclusão a que a autora chega, é possível pensar as *performances* produzidas pelos cancionistas brasileiros em determinado período da história como comunicadoras de expectativas, experiências, desejos e determinações socioculturais de diversas instâncias dentro daquele contexto. Nesse sentido, podemos entender as dicções extravagantes e as expressões corporais cheias de conteúdo dramático adotadas pelos intérpretes e compositores da maioria das canções que concorriam nos festivais da década de 1960, como portadoras de anseios da plateia, e dos próprios artistas, por canções combativas, diante do contexto repressivo pelo qual o país passava. Em grande medida, também atendia às expectativas da produção televisiva, que necessitava de um verdadeiro espetáculo para ser assistido por meio dos poucos recursos tecnológicos que a televisão brasileira tinha disponível naquele momento. Não é à toa que qualquer *performance* que destoasse dessas expectativas era prontamente vaiada pelo público, ainda que possuísse qualidades técnicas e artísticas indiscutíveis.

Vale salientar, para efeito de esclarecimento, que os autores acima citados também estão considerando os procedimentos artísticos midiáticos como passíveis de ser entendidos a partir da ideia de *performance*, ou seja, eles também estão preocupados com a *performance* percebida a partir de meios como o rádio, a televisão, as gravações fonográficas, etc. (ZUMTHOR, 2005, p.70).

A relação entre mídias e *performance* é um tema de estudos recentes e trabalhos como os citados acima que nos auxiliam a entender melhor de que forma essa relação acontece, até que ponto as mídias interferem e até produzem uma nova *performance*, ou como elas atuam na recepção da mesma.

Os estudos sobre a *performance* podem dar grande contribuição para entender a canção popular como fonte histórica, na medida em que ajudam a elucidar de que forma as canções, entendidas como objeto estético e cultural historicamente situado, veiculam dilemas, conflitos e debates do cenário cultural do país em determinado período histórico. Em conjunto com a letra e a melodia, a *performance* pode interferir na forma de recepção da canção, e pode servir também na negociação de critérios em meio a conflitos culturais.

No entanto, diante da natureza de nossas fontes, ou seja, gravações em áudio de canções da década de 1970, não será possível explorarmos efetivamente essa terceira dimensão da canção popular. As considerações acima foram feitas no sentido de demonstrar que estamos a par da discussão sobre o assunto e entendemos, como afirmamos, a importância dessa dimensão para os estudos sobre a canção popular.

1.3. Perspectivas *histórico-formal* e *histórico-cultural* da canção popular brasileira

Nos últimos tempos, começou, entre os estudiosos da canção popular brasileira, um debate a respeito do fim da canção. Tal debate, impulsionado por uma ideia mencionada por Chico Buarque em entrevista⁶, levanta a possibilidade de a canção dar sinais de esgotamento como realização artística. O sucesso do *rap* seria sintomático do processo. Para a discussão que queremos traçar aqui, não interessaria divagarmos a respeito desse assunto. Mais proveitoso será direcionarmos nossa explanação para o entendimento de canção popular que subjaz desse debate.

O que estamos considerando como canção popular brasileira é aquela formatada pela geração de 1930, remodelada pela Bossa Nova, diversificada e expandida pelos cancionistas da década de 1960. Foi nos anos 1930 que se estabeleceu a forma da canção popular, ou seja, uma forma musical com

linguagem própria, irreduzível à cultura erudita, musical ou literária, linguagem com compromissos de inventividade artística e sucesso comercial, linguagem atrelada ao cotidiano brasileiro, cuja história ela ajudava a criar e contar, linguagem do samba, ritmo que sintetizava séculos de sonoridade brasileira, e que a partir daí viria a se confundir com a própria identidade do país (BOSCO, 2007, p.53).

Essa definição de canção popular (brasileira), conforme aponta o autor acima, traz consigo a possibilidade de entendê-la sob dois pontos de vista: o *histórico-formal* e o *histórico-cultural* (BOSCO, 2007, p. 43).

Do ponto de vista *histórico-formal*, o que define a canção popular é a sua aproximação com a linguagem cotidiana. Tal aproximação foi o resultado de um processo histórico no qual os principais agentes históricos, ou seja, os cancionistas e as pessoas que consumiam suas canções, faziam parte do universo não letrado da sociedade. Imprescindível foi, portanto, a introdução do fonógrafo, pois possibilitou o registro da produção desses cancionistas sem formação, já que para os músicos com formação, pouca coisa mudou nesse momento, pois a

⁶ A entrevista tem como título O Artista e o Tempo e foi concedida ao repórter Fernando de Barros e Silva da Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas>.

partitura já representava para os mesmos a possibilidade de registro e reprodução de suas obras. Além de possibilitar o registro das canções populares produzidas por músicos sem formação musical técnica, o fonógrafo realizou também uma verdadeira “triagem” cultural de ordem técnica, a primeira dentro da canção popular brasileira (TATIT, 2004, p. 93), na medida em que “selecionou” os gêneros que poderiam ser gravados, diante dos precários recursos tecnológicos da época, e reconfigurou padrões tradicionais de realização social da canção ao introduzir a questão da autoria.

Assim, a chegada do fonógrafo propiciou a disseminação em larga escala de uma cena cultural fortemente recalcada (e cujo desrecalque não se daria imediatamente, seria antes lento e progressivo); obrigou a estabilização de formas então em parte improvisadas, instaurando a questão da autoria (a célebre polêmica em torno, da autoria de “Pelo Telefone” pertence a esse contexto); influenciou, por suas condições técnicas, decisivamente na forma da canção que seria comercializada (a facilidade de gravar o canto, em detrimento dos batuques – cuja complexidade rítmica o fonógrafo não captava – e das formas musicais mais nuançadas – *idem* – concorreu para o privilégio do canto na música popular); (...) (TATIT, 2004, p. 47, 48).

O privilégio do canto, entendido como uma forma de dizer algo de um jeito específico, que harmonize corretamente com a melodia, é a peculiaridade estética mais evidente na canção popular brasileira. Baseado nisso, Luiz Tatit desenvolveu o que ele chama de semiótica da canção centrada na ideia de existência de um “princípio entoativo” que definiria a articulação entre letra e melodia (TATIT, 2004, p.72).

Desse “princípio entoativo” decorrem três parâmetros de integração entre letra e melodia na composição de canções populares no Brasil, os quais Tatit denominou: tematização, passionalização e figurativização.

O primeiro dos parâmetros produz um efeito rítmico-melódico apropriado para a dança. Enquanto na letra há a exaltação de algum elemento – “a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento” (TATIT, 2008. p.18) – a melodia tende a ficar concentrada, produzindo um efeito semelhante ao de um refrão, reiterando assim o que é afirmado na letra.

No segundo tipo de integração entre letra e melodia, ocorre justamente o processo inverso. Em canções cujas letras exploram sentimentos como o de perda, de saudade, de ausência, etc., as inflexões melódicas passam a ter grande amplitude, ou seja,

(...) na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das frações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e por fim prevalência da desigualdade temática. Tudo

ocorre como se a distância entre sujeito/sujeito ou sujeito/objeto, relatada na letra, se convertesse em percurso de busca na melodia. Quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre os elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração) e maior o caminho a percorrer (TATIT, 2008, p.21 e 22).

Finalmente, no processo chamado figurativização, o “casamento” entre melodia e letra se dá o mais próximo possível da formulação da fala cotidiana, com suas inflexões típicas, para dar a entender ao interlocutor o sentido do que se quer dizer. Assim, quando a ideia expressa na letra está concluída, a melodia tende a fazer uma inflexão descendente. Quando pelo contrário, a letra indica uma ideia de incompletude, as inflexões da voz tendem a se desenvolver de forma ascendente ou suspensiva. A esse recurso de inflexão, típico da oralidade, dá-se o nome de *tonemas* (TATIT, 2004. p.73).

A coerência da teoria de Luiz Tatit com a realidade apresentada nas letras das diversas canções brasileiras analisadas por ele em muitos dos seus trabalhos, e, igualmente, sua coerência com os acontecimentos da história da música popular brasileira, fez-nos considerar os procedimentos metodológicos desse autor como parte importante da análise das canções aqui estudadas, sobretudo para destacar a relação entre letra e música.

Zé Ramalho, assim como todos os músicos nordestinos de sua geração, dialogou com esse passado da canção popular brasileira, dando continuidade a essa “tradição cancional” sem negar nenhum de seus aspectos. No entanto, cada geração de cancionistas imprime suas particularidades à relação entre música e letra. Essa menção é importante para que, como alerta Francisco Bosco (2007, p.74), a categoria “princípio entoativo” não seja tomada como uma essência da canção popular brasileira. A música popular brasileira sempre esteve aberta ao diálogo com o seu passado. Assim, nenhum movimento, mesmo aqueles com grande e duradouro impacto sobre a canção brasileira como a Bossa Nova, impuseram uma feitura única para a relação entre letra e música. O canto falado de João Gilberto, sem dúvida, modificou o entendimento que se tinha até então sobre ela através da atualização e modernização de padrões, mas não negou inteiramente o que veio antes. A retomada de formas e procedimentos anteriores à Bossa Nova sempre foi possível, desde que com a devida consciência histórica. Foi o que fizeram os tropicalistas e os demais compositores pós-bossa nova, incluindo a geração de cancionistas nordestinos da década de 1970.

As canções da geração pós-bossa nova são continuadoras da canção formatada pela geração de Noel sob o outro ponto de vista: o *histórico-cultural*.

Nesse plano de questões, podemos identificar, no que convencionamos chamar de música popular brasileira, um projeto (estético, político e ideológico) encabeçado por

integrantes da classe média escolarizada, sobretudo jovens universitários, um projeto de mestiçagem.

Este diz respeito à tradição do *encontro* e das mediações culturais, da sociabilidade transracial e “transclassial” que atravessa a história da música popular brasileira situando-a sob a égide de um projeto de mestiçagem. É a história das misturas de que o samba se origina e da afirmação, pelo samba, dessa mistura: é a história da mulata, a tal, como símbolo maior desse encontro cultural. É a história da bossa nova classe média de Ipanema aproximando-se e reinventando os sambas de negros pobres dos subúrbios e morros cariocas. É a história de Nara Leão e Zé Ketí. É a história de Chico Buarque e Geraldo Pereira. É a história de Caetano Veloso e Monsueto. E é uma história que começa bem antes disso (BOSCO, 2007, p. 57).

Essa história é reeditada a cada gesto de cancionistas brasileiros que, colocando-se como herdeiros de determinada “tradição”, incorporam elementos de outras matrizes culturais e formam um produto musical que dialoga com o passado, mas que, no entanto, é completamente novo na abordagem que realiza. A história da música popular brasileira, ao longo do século XX, está repleta de exemplos desse tipo. Com exceção do *rap* – cuja cultura envolvida é eminentemente de caráter segregacionista, no sentido de que reivindica um espaço para o negro e pretende ser, como manifestação artística, música para os negros – os movimentos musicais que abalaram certos conceitos vigentes na canção popular brasileira, como o Tropicalismo, não chegaram a romper com essa “tradição do encontro”, conforme afirma Bosco no texto que acabamos de transcrever.

Essa perspectiva sobre a música popular brasileira leva-nos a um debate mais amplo. Segundo o antropólogo Hermano Vianna, a música popular é um campo privilegiado para se perceber seu principal aspecto: a relação entre cultura popular e a construção da identidade nacional (2010, p.33). O que apresentamos no próximo tópico é uma síntese dos debates contemporâneos, dentro da historiografia e dos estudos culturais, a respeito dos conceitos de cultura popular e de identidade que contextualizam o entendimento que temos sobre nosso objeto de estudo.

1.4. Novas maneiras de se pensar o popular na cultura

A historiografia contemporânea aponta caminhos para pensar as relações culturais complexas como as que foram acontecendo durante a formação da música popular brasileira.

Em *O queijo e os vermes* (2006), Ginzburg, ao tratar do julgamento pela Inquisição de um moleiro de um pequeno povoado da Itália durante o século XVI, introduz uma nova forma

de pensar a relação entre a cultura popular e a cultura erudita. Sua preocupação é com a “dinâmica cultural” (BARBERO, 2008, p.101) que permitiu a Menocchio, um integrante das camadas populares, produzir uma leitura tão peculiar das ideias religiosas de sua época e ousar defender tais ideias. A conclusão a que Ginzburg chega é que a leitura dos textos realizadas pelo moleiro que lhe chegaram às mãos mistura tradições muito antigas, memórias de uma cultura oral em vias de extinção e que só foi possível vir à tona em decorrência de dois acontecimentos históricos: a Reforma Protestante e a invenção da imprensa:

Nos discursos de Menocchio, portanto, vemos emergir, como que por uma fenda no terreno, um estrato cultural profundo, tão pouco comum que se torna quase incompreensível. Esse caso, diferentemente dos outros examinados até aqui, envolve não só uma reação filtrada pela página escrita, mas também um resíduo irredutível de cultura oral. Para que essa cultura diversa pudesse vir à luz, foram necessárias a Reforma e a difusão da imprensa. Graças à primeira, um simples moleiro pôde pensar em tomar a palavra e expor suas próprias opiniões sobre a Igreja e sobre o mundo. Graças à segunda, tivera palavras à sua disposição para exprimir a obscura, inarticulada visão de mundo que fervilhava dentro dele. Nas frases ou nos arremedos de frases arrancadas dos livros, encontrou os instrumentos para formular e defender suas próprias ideias durante anos, com seus conterrâneos num primeiro momento, e, depois, contra os juízes armados de doutrina e poder (GINZBURG, 2006, p.104).

Carlo Ginzburg desenvolve uma investigação sobre a cultura popular de uma época que se revela através dos indícios deixados no processo do julgamento de Menocchio pela Inquisição. Reconstruindo o modo de ler do moleiro, o historiador demonstra a capacidade que a cultura popular tem de assumir os conflitos entre o seu mundo e os outros mundos e de resistir criativamente a eles.

A ideia de “dinâmica cultural” também está presente no trabalho de Mikhail Bakhtin (2010) sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. A questão que está no centro das preocupações de sua análise não é a resistência, como em Ginzburg, mas, sobretudo, o que a cultura popular tem de estranha ao modelo clássico ocidental e como ela se realiza sob uma lógica que escapa à razão ilustrada. Para Bakhtin a cultura popular da Idade Média tem na cultura cômica o ponto que envolve suas diversas manifestações. O carnaval, como espetáculo cômico por natureza, é a primeira categoria das manifestações da cultura cômica medieval. Funcionando como uma paródia do cotidiano, distante de todo dogmatismo e ritualização de cunho religioso, o carnaval foi durante a Idade Média o espetáculo que representava a própria vida:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter

universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1993, p.6).

A representação do cotidiano produzida pelo carnaval se configura em uma linguagem própria. A linguagem carnavalesca está na base da literatura cômica, segunda categoria das manifestações da cultura popular durante a Idade Média. A paródia e o escárnio são as suas principais características e estão presentes em grandes obras do Renascimento como *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã.

A essa linguagem carnavalesca se junta um vocabulário próprio denominado por Bakhtin como linguagem familiar que tem as grosserias como gênero verbal particular (BAKHTIN, 1993, p.15). Assim como o carnaval e a literatura cômica, a linguagem familiar é um dos elementos que o autor vai investigar na obra de Rabelais, nisso reside a originalidade do trabalho de Bakhtin ao tratar do popular: reconhecer os traços da cultura popular em uma obra de um representante da cultura erudita, revelando a circulação cultural.

A circulação de ideias entre a cultura popular e a cultura erudita de um período é também um elemento importante na análise realizada pelo historiador francês Peter Burke. Interessado na cultura popular do período de grandes transformações na Europa, entre o século XVI e o início do século XIX, o trabalho de Burke aponta questões historiográficas centrais na busca de um novo olhar sobre a cultura popular. A primeira delas é a discussão sobre qual a melhor abordagem para estudá-la.

A preocupação do historiador é a de usar uma expressão que não seja homogeneizante o suficiente para perder de vista a diversidade que existe na cultura popular, mas que consiga, ao mesmo tempo, definir coerentemente o sentido do que se quer abordar. Diante disso, a escolha recai sobre a ideia de existência de uma “grande tradição” e de uma “pequena tradição”, sendo a primeira equivalente à cultura erudita e a segunda à cultura popular. Esse binômio das tradições servirá como um modelo para explicar a situação que Peter Burke assim define:

(...) a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. Essa minoria era anfíbia, bicultural e também bilíngue. Enquanto a maioria do povo falava apenas o seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava a saber falar em dialeto, com segunda ou terceira língua. Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão. (...) Essa situação não se manteve estática ao longo do período. As classes altas foram deixando gradualmente de participar da pequena tradição, no curso dos séculos XVII e XVIII (...) (BURKE, 2010, p.56, 57).

As afirmações do historiador na citação acima realçam sua preocupação com a complexidade do tema, o que é confirmado nas páginas que sucedem a ela, nas quais o autor expõe as várias culturas existentes entre o povo: a do campo, a das cidades, a dos andarilhos e as variações religiosas e regionais. Isso feito, Peter Burke traz outra contribuição para se pensar a produção de um trabalho historiográfico sobre a cultura popular que é a questão dos documentos utilizados para tal fim. As considerações dele apontam para o fato de que todos os tipos de documento utilizados para a apreensão da cultura popular de uma época sempre passam pela mediação de agentes geralmente ligados à grande tradição. Nobres, clérigos, indivíduos da alta burguesia, foram eles que, ao longo do tempo, produziram textos sobre uma cultura que de alguma forma também partilhavam (BURKE, 2010. p.104).

A circularidade enquanto realidade cultural que Trabalhos como o de Burke vislumbram, introduzem uma nova forma de pensar, historicamente a cultura. Neles estão presentes categorias, critérios e conceitos que possibilitam pensar outras relações culturais e a plasticidade do popular na cultura. Essa plasticidade se torna mais latente na medida em que a noção de popular se mistura à noção do massivo.

Nos últimos anos, com as transformações ocasionadas pelos processos migratórios e pela expansão do mercado de bens culturais, têm surgido teorias alternativas ao modelo de interpretação do popular na cultura baseado em ideias unívocas. Desde as contribuições feitas pelos pensadores da Escola de Frankfurt, primeiros a indagar sobre o significado das transformações culturais que surgem como consequência da produção industrial na área da cultura, as investigações dessa área têm mudado de perspectiva na medida em que as explicações existentes não conseguem dar conta de todas as nuances das atuais relações culturais. Estudar o lugar do popular na cultura contemporânea é umas das questões de grande complexidade nos estudos culturais. Para Jesús Martin-Barbero,

E isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem, aquilo de que se alimentam; e a de pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado – e um passado rural –, mas também e principalmente como algo ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano (BARBERO, 2008, p.70).

A tendência em romper com uma visão restrita sobre a cultura popular reflete uma orientação diferente no que diz respeito à interpretação da história de uma forma geral, cujo ponto central é reconhecer o papel do periférico, tendência essa que surgiu a partir dos estudos culturais e do pós-colonialismo.

Segundo Ângela Prysthon,

Os estudos culturais e o pós-colonialismo reafirmam, como antes as teorias e políticas terceiro-mundistas, mas de modo muito mais articulado teoricamente, o papel do *periférico* na História e a própria História periférica. No caso da teoria pós-colonial, especificamente, vê-se uma empresa de des-colonização, mas não a des-colonização concreta (algo que já foi mais ou menos realizado) das lutas armadas e acordos militares, mas a des-colonização da História e da teoria, uma abordagem de fato alternativa do Ocidente. De teoria estritamente relacionada com as ex-colônias de língua inglesa a uma abordagem de muito maior escopo, os estudos pós-coloniais reinserem o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea (PRYSTHON, 2003, p.).

No esteio dessa nova forma de pensar a história dos povos dominados, surgem também alternativas para se pensar o popular na cultura. O conceito de hibridação, entendido como capaz de descrever e analisar, desde processos de fusões artísticas a cruzamentos de fronteiras, é o principal exemplo da renovação dos estudos na área.

Em *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini utiliza o conceito de hibridação para estudar relações culturais que são próprias do tipo de desenvolvimento socioeconômico ocorrido na América Latina, sobretudo aquelas relacionadas à inserção da região nos padrões da modernidade, daí o livro ter ganhado o sugestivo subtítulo *Estratégias para entrar e sair da modernidade*.

No livro, ainda, são estudadas situações que expõem os limites de interpretações mais “convencionais” sobre a cultura, no modelo das dicotomias a que nos referimos anteriormente. Assim, o autor demonstra que a relação entre a cultura popular e a cultura de massa não é exatamente de manipulação ou alienação; que o mercado pode agir como uma força aliada na difusão de culturas tradicionais em vez de ser apenas um fator de destruição das mesmas; que o conceito de folclore já não corresponde mais à realidade das práticas culturais de grupos do meio rural, subalternos e como resistência à modernidade e, finalmente; que o popular não existe em sua forma “pura”, ou seja, da forma como os folcloristas o idealizaram.

A conclusão a que chega esse autor sobre a configuração que o popular ganhou na cultura da América Latina com o advento da modernização econômica na maioria dos países nos interessa particularmente. Canclini sintetiza suas conclusões sobre o popular nos países da América Latina na ideia de “encenação”.

Argumentando sobre as mudanças ocorridas na noção de popular, Canclini chega a seis exclusões: (a) as culturas tradicionais não têm desaparecido com o desenvolvimento moderno; (b) boa parte da cultura popular já não é mais praticada por grupos rurais tradicionais; (c) o popular não se concentra nos objetos, e sim na interação de

comportamentos culturais; (d) o popular não é realizado apenas pelas camadas populares da população; (e) o popular não serve apenas para reproduzir práticas tradicionais, mas, muitas vezes, para transgredi-las ou criticá-las; (f) a preservação de práticas tradicionais não é garantia para a sobrevivência do popular (CANCLINI, 2008, p.215-238).

Dadas essas exclusões, o autor chega ao entendimento de que o popular só pode ser concebido como processo de interação entre grupos e como práticas sociais. As práticas sociais estudadas por ele dizem respeito principalmente a grupos sociais que tradicionalmente se identificam com culturas locais e suas estratégias para lidar com a nova realidade trazida pela modernidade. A ideia de trocas culturais e de negociação está muito presente nos exemplos trazidos por Canclini para ilustrar suas conclusões. Dessas trocas e negociações resultam os objetos culturais híbridos, como a música popular brasileira, conforme temos defendido neste trabalho.

A hibridação não se confunde com projetos ideológicos ou políticos como os que permearam a história do pensamento sociológico brasileiro ao longo do século XX. Por isso, pensar a história da música popular brasileira enquanto resultado de processos de hibridação é uma tentativa de entendê-la sem restrições de nenhuma natureza, pois sempre que se quis enquadrá-la em padrões uniformes, esbarrou-se na capacidade que ela tem de assumir inúmeras formas. No momento histórico de sua imersão, ela já apresentava relações complexas com os vários polos. José Miguel Wisnik assim define esse momento:

A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país. Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o *ethos* folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 2001, p.p. 160-161).

Em meio à discussão sobre os processos de hibridação cultural é preciso considerar outro aspecto que interfere no entendimento dos objetos culturais, produzidos em decorrência do descentramento das identidades decorrente do contato, cada vez mais intenso, entre as culturas, ocasionado pelo processo de globalização vivido pelo mundo de forma mais intensa na segunda metade do século XX. Para Stuart Hall, a chave para entender os processos de identificação que decorrem desses contatos culturais é a ideia de representação.

Ainda segundo esse autor, as coordenadas básicas dos sistemas de representação são o tempo e o espaço e são justamente elas que têm passado por transformações significativas nos últimos anos. “Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, p.71).

Portanto, são as transformações nas dimensões do espaço e do tempo que têm levado à construção de identidades culturais diferentes, cujo significado não pode ser explicado por relações dicotômicas como erudito x popular, tradição x cultura de massa, regional x internacional etc. Na verdade, o que se percebe hoje é o aumento, cada vez maior, do número de pessoas que vivem nas “fronteiras” culturais. São indivíduos que não perderam os vínculos com a cultura de sua região, mas que mantêm relações com outras instâncias culturais.

Em oposição à ideia de homogeneização das culturas, em virtude do processo de globalização, Stuart Hall usa o conceito de “tradução” para argumentar que as trocas culturais ocasionadas pela migração, cada vez mais intensa, de pessoas não têm levado ao desaparecimento das referências culturais locais, como se deduz dos estudos mais conservadores sobre a cultura, mas sim, a uma nova forma de se relacionar com essas referências, ou seja, de se representar culturalmente traduzindo-se e não simplesmente assimilando outras culturas. É um processo de negociação e não de perda (HALL, 2006, p.88, 89).

Isso expõe uma nova forma de encarar a questão da identidade. Opondo-se às perspectivas essencialistas, que admitem uma referência concreta e fixa para a identidade, geralmente localizada no passado ou em alguma característica biológica, os estudos culturais propõem que a identidade seja entendida como um processo. “Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre constante transformação” (WOODWARD, 2000, p.28).

Referenciais teóricos, como os expostos acima, fornece-nos parâmetros para as ideias desenvolvidas neste trabalho a respeito das canções de Zé Ramalho. Do mesmo modo, apontam caminhos para a produção de uma história da música popular brasileira que repense os esquemas simplificadores recorrentes nos estudos sobre a cultura brasileira e sobre a música popular em particular. Essa renovação tornou-se uma perspectiva nos últimos anos nos estudos sobre a música popular em diversas áreas do conhecimento como consequência da divulgação no mundo acadêmico, e fora dele, das ideias vinculadas aos estudos culturais, como as que foram apresentadas de forma rápida neste texto. Foi esta perspectiva de

renovação que tentamos evidenciar na análise das canções de Zé Ramalho contidas no último capítulo.

CAPÍTULO II

Em busca da identidade nacional e do povo brasileiro

2.1. O popular na cultura brasileira: a identidade nacional e o povo

Diversas são as possibilidades de abordagem que se apresentam quando realizamos um trabalho a respeito da música popular brasileira em determinado período.

Abordando a música popular como uma mercadoria, poderíamos fazer um estudo sobre o mercado fonográfico e as relações de produção e consumo que se estabeleceram durante o período, o que seria muito apropriado, já que foi durante a década de 1970 que a indústria cultural viveu o momento de consolidação no Brasil.

Como no período de que trata este trabalho (década de 1970) o país ainda vivia sob o governo dos militares, seria possível também fazer um estudo usando a canção popular como fonte para entender a ação da censura no meio musical, partindo, portanto, para uma temática mais política da história.

Haveria, ainda, a possibilidade de realizar uma pesquisa sobre a produção acadêmica ou não acadêmica de estudos e críticas sobre a música popular brasileira durante essa década e, assim, realizar um estudo da historiografia do tema. Seria uma abordagem igualmente válida, pois, também, foi a partir da década de 1970 que surgiram os primeiros trabalhos acadêmicos sobre a música popular brasileira, como também se observa nesse período a publicação sistemática de livros e artigos em periódicos sobre a temática.

A partir das leituras feitas para a elaboração deste trabalho e, tendo em vista os objetivos pretendidos, optamos por construir uma abordagem integrada que consiga incorporar as várias dimensões às quais a música popular está relacionada. Como abordagem integrada, estamos querendo identificar a articulação entre as diversas áreas do conhecimento nas quais se tem desenvolvido estudos sobre a música popular, em outras palavras, a ideia é desenvolver um estudo interdisciplinar tendo em vista que as questões da linguagem não estão separadas da realidade sociocultural em que a música popular de determinado período foi produzida. Boa parte dos estudiosos da música popular brasileira já aponta para essa necessidade. Para Marcos Napolitano, a interdisciplinaridade é a tendência dos estudos sobre o tema, embora ainda tenha acontecido de forma insuficiente em decorrência, principalmente, do isolamento entre os diversos programas de pós-graduação. Ainda segundo ele, a grande

contribuição dos historiadores para esse campo de estudo deve ser a articulação entre os aspectos estéticos e sociológicos (NAPOLITANO, 2006, p.148).

Dessa forma, o principal objetivo deste capítulo será o de indicar questões presentes no contexto cultural do Brasil durante a década de 1970, especificamente no que diz respeito à música popular brasileira, buscando compreender em que realidade (de mercado, artística e social) as canções aqui estudadas estavam inseridas.

Tendo em vista que uma análise geral de todas as dimensões da cultura brasileira ao longo da década de 1970 demandaria uma pesquisa específica e um trabalho intenso, elegemos algumas questões que consideramos centrais para uma análise da canção popular no Brasil. Assim, decidimos focar em um conjunto de três questões pertinentes à cultura brasileira do período: 1-a música popular brasileira, seus debates e caminhos; 2-o crescimento da indústria fonográfica e sua relação com as demais dimensões da indústria cultural; 3- o espaço que as manifestações culturais ditas tradicionais ocupavam na cultura brasileira nesse período.

Antes de passarmos a discorrer sobre o contexto cultural da década de 1970, faz-se necessário contextualizar algumas questões sobre a cultura brasileira, oriundas do pensamento sociológico, que ainda repercutiam nos debates culturais dessa década, com desdobramentos também em outros momentos da história do Brasil ao longo do último século. A ideia de popular e de identidade nacional.

Essas categorias têm uma história própria no pensamento sociológico brasileiro e seu elo com a canção produzida fora do circuito erudito, ligada à vida urbana, resultado da interação entre indivíduos de diversas camadas sociais e obedecendo a determinados padrões estéticos e socioculturais, que convencionamos chamar de música popular brasileira. Sendo, portanto, de muita relevância para a discussão que fazemos neste trabalho.

Foi justamente a partir da leitura da história, mais especificamente do nosso passado colonial, que durante o século XX intelectuais e artistas interpretaram a cultura brasileira e formataram, assim, um tipo de identidade para a nação. Esse esforço remonta ao período imperial, época em que a jovem nação carecia de elementos de referência para constituir uma identidade própria. A atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, inclusive no concurso que elegeu a tese de Von Martius sobre as três raças como a que continha a melhor explicação para a história do Brasil, nesse sentido, foi decisiva. A partir de então, a representação da identidade nacional como o resultado da mistura étnico-cultural daria o tom das interpretações da história do Brasil, desembocando na famosa interpretação de Gilberto

Freyre a respeito da convivência harmônica entre as raças que permeia a sua principal obra, *Casa Grande e Senzala*.

A questão da identidade nacional ganhou uma conotação mais política a partir dos estudos desenvolvidos pelos intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), na década de 1950. Mais uma vez, o passado colonial do país fora revisitado, agora, a partir da necessidade histórica de superação da dominação colonialista.

Os estudos isebianos aparecem como uma versão brasileira das discussões em torno da formação dos Estados africanos pós-independência, depois da Segunda Guerra. Foi nesse contexto que se forjou a ideia de consciência nacional, entendida a partir dos conceitos de alienação e superação colonial, que teve grande repercussão nos debates sobre a cultura brasileira a partir de então:

Dentro desta perspectiva, o colonialismo impõe aos países colonizados uma dupla dominação, ela é exploração econômica das matérias-primas e importação de produtos acabados, mas sobretudo dominação cultural. A analogia com a economia levará alguns autores a afirmar que a importação do Cadillac, da Coca-Cola, do chiclete, do cinema implica o consumo (antropológico?) do Ser do Outro. Dito de outra forma, o colonizado importa a sua consciência, ele é o reflexo do reflexo. Este tipo de análise marca até hoje as discussões sobre cultura brasileira (ORTIZ, 2006, p.58).

O conceito de alienação cultural, da forma como foi colocado pelos isebianos e explicado por Ortiz na citação acima, viabilizou a construção de uma ideia política de identidade nacional: uma identidade que se concretizou a partir da “tomada de consciência” (ORTIZ, 2006, p.55).

Foi também sob o viés político que outro movimento cultural, que, diga-se, muito influenciou a música popular brasileira, construiu sua interpretação de identidade nacional a partir da valorização do que considerava do “povo”, incluindo assim outra categoria para se pensar a cultura brasileira: o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes.

Duas ideias presentes no pensamento isebiano foram muito caras aos artistas ligados ao CPC: a ideia de “vanguarda artística” – função do intelectual em relação às massas – e a de “tomada de consciência”, a qual já nos referimos.

A tomada de consciência para o CPC estava ligada à noção de cultura popular, em sua versão revolucionária. Em oposição à noção de folclore, que enseja a ideia conservadora de tradição, artistas como Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, agregavam à noção de cultura popular um caráter reformista e transformador. Portanto, a conceituação de cultura popular que o movimento faz é bem peculiar:

“Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela “mentalidade do povo”, nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo. Quando os agentes do CPC se referem às “obras da cultura popular”, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura (ORTIZ, 2006, p.72).

Essa concepção de cultura popular foi algo tão forte na cultura brasileira durante a década de 1960 que influenciou artistas de diversas áreas. Os artistas engajados, ou seja, aqueles que produziam a partir dos critérios estabelecidos pelos agentes do CPC assumiam a condição de “povo” para falar ao povo.

Como podemos ver, a ideia de consciência estava muito presente no projeto cepecista: o artista participante, consciente de seu papel social, deveria trabalhar em prol da conscientização das massas. Associada a essa ideia, temos também a preocupação com o nacional, ou seja, para os ideólogos do CPC, a assimilação da cultura estrangeira constituía um aspecto da alienação, aproximando-se, como dissemos, do pensamento elaborado pelos isebianos na década anterior.

Para a música popular, isso significou a adoção de alguns procedimentos e critérios de composição, tais como um didatismo na linguagem musical e a tematização na letra dos problemas sociais das classes populares (camponeses e operários), que resultou em um formato de música conhecido como canção de protesto. Como explica Contier:

Clareza, simplicidade, tonalismo, temas sociais inspirados no folclore representavam os traços essenciais da canção participante, que deveria atingir utopicamente o seu público alvo: o "povo" brasileiro. (...) Para os ideólogos dos CPCs, os temas das canções deveriam contribuir para os homens deixarem de ser "(...) famintos, doentes, incultos e sofredores", levando-os a tomar consciência da necessidade urgente de promover uma revolução social no Brasil (CONTIER, 1998, p.26).

Fora do plano das ideias, esse projeto enfrentou uma série de restrições óbvias. Em primeiro lugar, o artista que se propunha a ser povo era, na maioria das vezes, um integrante da classe média escolarizada. Em virtude disso, seu compromisso político entrava em choque com a sua formação artística, geralmente calcada nos padrões do que se costuma chamar de arte burguesa e/ou em influências estrangeiras.

Em segundo lugar, os produtos culturais produzidos por esses artistas não alcançavam um público maior do que os frequentadores das peças teatrais e dos consumidores dos LP's dos músicos participantes. Essas pessoas, longe de serem das classes populares, eram, em sua maioria, da classe média, muitos dos quais universitários.

Apesar dos limites, o projeto do nacional-popular permeou as discussões sobre a cultura brasileira ao longo do século XX. Para a música popular brasileira, a influência dessas ideias é tão marcante que só através delas podemos entender a constituição da sigla MPB e as discussões que se seguiram em torno dos festivais na década de 1960, a reação ao Tropicalismo, a evidência da música negra americana nos anos 1970, e até mesmo a polêmica em torno do avanço do *rap* entre os jovens, ao longo dos anos 1990 e início do século XXI. Mesmo o Tropicalismo, movimento que cindiu com as bases do pensamento nacional-popular dos anos 1960, não deixou de lado a preocupação com o nacional. Marcelo Ridenti, assim explica o posicionamento dos tropicalistas diante da ideologia nacional:

Não se tratava de resistir à indústria cultural e à ditadura encastelando-se romanticamente no passado, mas de mergulhar de cabeça nas novas estruturas, para subvertê-las por dentro, incorporando desde as últimas conquistas das vanguardas internacionais até as tradições mais arcaicas, enraizadas na alma do brasileiro. Isso significava uma ruptura explícita com certa interpretação do *nacional-popular* e seu correspondente no plano político, o PCB e algumas de suas dissidências, mas não com todos os aspectos da cultura política nacional, forjada ao menos desde o século XIX, com impulso moderno a partir da Semana de 1922, retomado revolucionariamente nos anos 60. Tratava-se de superar o *nacionalismo*, o que implicava a um tempo negá-lo e incorporá-lo. Nessa medida, continuava central o problema da identidade brasileira e do subdesenvolvimento nacional, como nunca deixaria de ser para os tropicalistas, mesmo depois do fim do movimento (...) (RIDENTI, 2000, p.284).

Na década de 1970, diante da profissionalização crescente do campo cultural no Brasil e a melhoria da tecnologia disponível, a busca de uma identidade baseada nas categorias de nacional e do popular é colocada a partir de outros parâmetros. O que nunca se perdeu de vista no pensamento nacional-popular brasileiro foi o projeto político de busca de uma modernidade que, afastando-se da modernização conservadora promovida pela direita, possibilitasse o desenvolvimento econômico e social do país.

2.2. Antecedentes: os debates em torno da música popular brasileira nos anos 1960

A música popular brasileira foi capaz de canalizar todas essas questões, por isso elas são essenciais para a compreensão do papel da canção popular na cultura brasileira e da configuração que veio a alcançar a partir dos debates e embates dos diversos atores sociais ligados a concepções estéticas diferentes, sobretudo às discussões entre os partidários do projeto da esquerda nacionalista ligados à canção engajada e, do outro lado, os artistas ligados ao movimento tropicalista. Começemos, portanto, por realizar um apanhado das ideias dentro do debate cultural que envolvia esses dois grupos.

Os anos 1960 representam, para a canção popular brasileira, o momento em que se concebe e se estrutura um arcabouço cultural formado por diversos gêneros, institucionalizado em uma sigla: a MPB. Declarando-se herdeira da Bossa Nova, mas extrapolando todos os parâmetros musicais desse movimento, a MPB surgiu e se desenvolveu tendo que lidar com conflitos de diversas tendências culturais. Na verdade, o que convencionamos chamar de MPB é o resultado de um projeto estético-político que reorganizou e selecionou elementos implicando a revisão da tradição e da memória cultural do país (NAPOLITANO, 2002, p.64).

O primeiro movimento nesse sentido partiu do interior da própria Bossa Nova, quando artistas como Nara Leão e Carlos Lyra decidiram buscar elementos de outras experiências musicais, notadamente as músicas dos compositores de samba dos morros cariocas. A “subida ao morro” dos “artistas do asfalto”, resultado do engajamento político de alguns de seus representantes, deu início a um movimento de busca do material sonoro identificado como nacional na canção popular brasileira. Começava, assim, o que se convencionou chamar “Bossa Nova participante” ou “canção nacionalista engajada”.

Introduzindo um novo comportamento musical na canção popular brasileira, mas sem abandonar as conquistas estéticas da Bossa Nova, os artistas conseguiram resolver, em parte, o impasse criado pela “internacionalização” da BN, em face da ideologia nacionalista predominante no início dos anos 1960. O historiador Marcos Napolitano identifica, ainda em 1961, o marco desse processo:

Em 1961, o lançamento em disco da música “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerado um marco na tentativa de criação de uma “bossa nova participante”, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do “estado de graça” da bossa nova, em cujas canções a figura do “amor” surge como um corolário do estado musical-existencial do ser em equilíbrio (NAPOLITANO, 2007, p.72).

As mudanças de perspectiva poética e musical de alguns artistas da BN estavam relacionadas à ligação destes com os ideólogos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). De uma forma geral, o objetivo desses artistas era levar uma mensagem revolucionária através de suas músicas e isso só seria possível a partir da utilização de materiais musicais identificados como representantes da “brasilidade” nas canções. Com isso, eles construíram novos “lugares de memória”⁷, como o morro e o sertão,

⁷ Para Pierre Nora, os lugares de memória são espaços, materiais ou imateriais, onde uma determinada sociedade ou grupo social constrói sentimento de identidade (NORA, 1981, p.13). A ideia relacionada ao conceito

fruto de certa interpretação da história do Brasil, desenvolvida pelo PCB e muito corrente entre os intelectuais ligados ao CPC.

As concepções teóricas do CPC foram sintetizadas pela primeira vez por Carlos Estevam Martins em um *Manifesto* divulgado em 1961-1962. Esse *Manifesto* apresentou um projeto de “arte popular revolucionária” ao qual os artistas da época tentaram se adequar. Tal concepção buscava marcar a diferença em relação àquilo que definiam como “arte do povo” e “arte popular”, por seu caráter comprometido com o desmascaramento da alienação promovida pela cultura dominante.

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, os quais são mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que *dominam* o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica *[sic]* e, conseqüentemente, no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada *[sic]*, consciência revolucionária (*Manifesto*, p.69 *apud* CONTIER, 1998, p.25, 26).

A partir de então, o povo passou a ser o tema principal nos diversos espaços artísticos como o teatro, o cinema e a música. A tematização do povo aparecia sob diferentes configurações: a idealização da sabedoria popular para iluminar o futuro da nação; a “busca da comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista”; o “culto ao povo como entidade abstrata”; “a presença do proletariado como vanguarda revolucionária do povo” e a força da religiosidade popular (RIDENTI, 2000, p.84-87). Ainda segundo Ridenti, em todas essas configurações mantém-se a ideia do povo “como guardião da comunidade e das ‘atividades vitais’ do homem brasileiro” (op.cit., 2000, p.88). Estava configurado, assim, mais uma vez na história do Brasil, um projeto político-ideológico para arte brasileira cuja estrutura simbólica mais importante era o conceito de nacional-popular.

corresponde precisamente ao que os artistas engajados construíram em peças teatrais e em canções, como demonstra Arnaldo Contier no estudo que fez sobre as canções de Carlos Lyra e Edu Lobo (1998).

No que diz respeito à música em particular, as tematizações do povo apareceram, sobretudo, nas canções dos artistas da ala engajada da Bossa Nova. Arnaldo Contier, no estudo que realizou sobre as músicas de Edu Lobo e Carlos Lyra, destaca:

Edu Lobo e Carlos Lyra, influenciados pelos discursos verbalizados sobre a arte popular revolucionária, escreveram músicas em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Guerra, Vinicius de Moraes, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, baseando-se nos critérios de *clareza*, de *simplicidade*, de *objetividade* política e sob a perspectiva técnica de critérios inspirados no impressionismo neo-romântico e neoclassicismo (sistema tonal + dissonância + ritmos sincopados). Clareza, simplicidade, tonalismo, temas sociais inspirados no folclore representavam os traços essenciais da canção participante, que deveria atingir utopicamente o seu público alvo: o “povo” brasileiro (CONTIER, 1998, p.26).

No intuito de esclarecer o “povo” e contribuir para a sua politização, alguns artistas seguiram certo didatismo, justificado pela intenção de fazer as mensagens das canções serem compreendidas pela massa de oprimidos. No entanto, na maioria das vezes, esse projeto entrava em conflito com as diversas influências musicais dos compositores, muitos deles tributários da Bossa Nova. As experiências estéticas anteriores de artistas, incluindo cineastas, teatrólogos e músicos, fizeram com que estes não incorporassem totalmente o projeto do CPC. Na área da música, muitos artistas tentaram conciliar conquistas estéticas e modernização ao projeto político nacionalista. Realizando uma verdadeira clivagem musical em torno dos elementos da cultura tradicional (principalmente do samba) e dos temas populares, os músicos da canção engajada inventaram um padrão poético-musical que se tornou essencial na “configuração da sonoridade básica da MPB, até o advento do tropicalismo” (NAPOLITANO, 2007, p.79).

Longe do povo, em virtude da atuação do regime militar que dirigiu as ações de repressão nos primeiros anos, principalmente para a desarticulação de movimentos sociais, o que os artistas engajados conseguiram realizar, efetivamente, foi a formação de um público para a arte politizada. A análise retrospectiva que Heloísa Buarque de Hollanda faz sobre esse período é que

A perda de contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida, criaram num primeiro momento uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática e ingênua – apregoando obviedades para um público “culto” e, *grosso modo*, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros *meetings* onde a *intelligentzia* renova entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção “revolucionária” uma opção “espiritual”. Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos *yankees*, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema (HOLLANDA, 2004, p.35).

O momento de realização desse projeto estético-político na música popular brasileira certamente foi o período dos festivais. Esses eventos representaram a consolidação de um público para a MPB – a juventude urbana, universitária, classe média – e, ao mesmo tempo, serviram como o principal instrumento da indústria fonográfica para pesquisar gostos e tendências. Eles foram, sobretudo, o espaço em que as contradições, divergências e disputas entre os músicos das diversas tendências se apresentaram de forma mais evidente. Os festivais representaram também um refinamento literário na música popular brasileira com o uso de figuras de linguagem e a aproximação com a poesia (HOLLANDA, 2004, p.41) e a experiência de espetáculo que interessou aos produtores do veículo de comunicação de massa que começava a despontar naquele momento: a televisão.

Com os programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, veiculados pela TV Record de São Paulo, a televisão protagonizou o debate cultural entre os defensores do “nacionalismo” e os representantes da “internacionalização” da música popular brasileira, via *iê-iê-iê*.

A *Jovem Guarda* expôs – e isso já era percebido nos debates da época – as fragilidades do projeto cultural encabeçado pela esquerda nacionalista. Em primeiro lugar, a pretensão da canção engajada de ser “popular” não encontrara o êxito esperado. A MPB continuava sendo um produto cultural consumido pela classe média universitária politizada, enquanto Roberto Carlos, Erasmo Carlos e os demais representantes da *Jovem Guarda* tornavam-se ídolos da juventude suburbana. Por outro lado, apesar de os nacionalistas identificarem a *Jovem Guarda* como um produto da indústria fonográfica sem qualidade artística e cujo conteúdo das músicas era alienante, muitos críticos da época, notadamente os vanguardistas, perceberam no comportamento musical dos intérpretes desse movimento, procedimentos que retomavam as conquistas estéticas da Bossa Nova, ao passo que os representantes da MPB, ao reintroduzirem as interpretações “teatralizadas”, reativavam comportamentos estéticos anteriores a ela. Nesse sentido, o poeta concretista Augusto de Campos fez o seguinte comentário:

Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a certas incursões compositivas no gênero épico-folclórico) se vincula às técnicas do malsinado *bel canto* de que a BN parecia nos ter livrado para sempre (2008, p.56).

Esse texto, escrito em 1966, adiantava-se ao debate cultural que mais uma vez iria mexer com a ideia de tradição na música popular brasileira colocado em evidência pouco tempo depois pelo Tropicalismo. O debate girava em torno da questão de como assimilar o material da cultura internacional na música popular brasileira. É evidente que essa questão já estava posta desde a emergência da Bossa Nova, mas, dada a conjuntura política repressiva e a necessidade apresentada por boa parte dos artistas brasileiros de resistir ao processo que colocava a economia na posição de dependente no esquema do capitalismo internacional, esse debate passava a ter um sentido muito amplo, que envolvia posições político-ideológicas. Assim, para boa parte dos artistas ligados à esquerda nacionalista, a cultura brasileira não podia abrir mão do nacional em nome da modernização, pois essa sempre significaria submissão aos interesses dos países desenvolvidos. Em outras palavras, estaríamos sempre em desvantagem.

A posição de pessoas ligadas aos movimentos literários de vanguarda, como os poetas concretistas, e também os tropicalistas, colocaram o debate sobre a música popular brasileira em outros termos. Para eles, era preciso assimilar as conquistas técnicas e estéticas da cultura internacional em todas as manifestações artísticas. A cultura brasileira poderia fazer essa assimilação sem, contudo, se “descaracterizar”. Nesse momento, os tropicalistas ligados à música, representados principalmente pela figura de Caetano Veloso, irão retomar um conceito formulado pelo modernista Oswald de Andrade para reforçar a argumentação da assimilação: a *antropofagia*. Caetano Veloso, em análise posterior, explica o sentido que a metáfora da devoração tinha para os tropicalistas naquele momento.

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam aos produtos resultantes um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” [...]

A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva (VELOSO, 2008, p.242).

O modelo para a assimilação do material novo estava, na visão dos tropicalistas, na releitura da tradição feita por João Gilberto. A síntese da informação nova feita pela Bossa Nova significava para estes o “passo a frente” de que a música popular brasileira precisava. Estava lançada, assim, a convicção da existência de uma “linha evolutiva” que precisaria ser retomada contra “o passo atrás” dado pelo “nacionalismo folclorizante”. A retomada dos

procedimentos estéticos formulados por João Gilberto não significava, porém, nenhuma espécie de saudosismo. Ao contrário, significava, na verdade, uma “tomada de consciência” (CAMPOS, 2008, p.64) dos avanços produzidos até então na música popular brasileira e a abertura, a partir desses avanços, para experiências novas.

A ideia de uma “linha evolutiva” para explicar a história da música popular no Brasil gerou polêmica na época. Em primeiro lugar porque soava um tanto determinista. Depois porque, passando pela Bossa Nova, situava o samba como ponto de partida, desconsiderando assim os outros gêneros da música popular brasileira, como aqueles formatados por Luiz Gonzaga, que não passaram por um processo de afirmação sociocultural semelhante ao que aconteceu com o samba. E, finalmente, porque estabelecia uma ligação entre os procedimentos da Bossa Nova e do Tropicalismo, difícil de apreender literalmente. A essas questões, Antonio Cicero dedicou um capítulo de seu livro *Finalidades sem fim*, publicado em 2005.

Diferenciando “evolução técnica de elucidação conceitual” (2005, p.57) da arte, Cicero defende que a ideia de evolução é aplicável para a Bossa Nova, pois ela realmente representou um avanço técnico em relação ao samba. Já o Tropicalismo em relação à Bossa Nova significou muito mais uma “elucidação nos conceitos” (2005, p.72) dos procedimentos desse movimento cultural.

Em sua argumentação, o autor tenta demonstrar a aplicabilidade do conceito de “linha evolutiva”, da forma como foi tratada por Caetano Veloso, na medida em que essa formulação foi colocada com o objetivo de indicar caminhos possíveis para a música popular brasileira, sem querer ser, no entanto, uma teoria a respeito da evolução da música popular (CICERO, 2005, p.65-66).

A MPB, a moderna música popular brasileira, com maiúsculas, se configurou no âmbito desses debates, iniciados na década de 1960. A partir deles, também se consolidou um público consumidor de música popular nacional e, relacionado a isso, artistas, críticos musicais, jornalistas, produtores e representantes das gravadoras estabeleceram critérios para definir os gêneros que seriam considerados herdeiros dessa “tradição” (moderna tradição)⁸ da música popular brasileira. As clivagens seriam feitas em vários sentidos. Diversos gêneros seriam assimilados, assim como procedimentos musicais e poéticos.

⁸ Referência à expressão empregada por Renato Ortiz em: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

2.3. Início da década de 1970: ecos do passado

Toda a efervescência cultural pela qual o país passara durante a década de 1960, não só na música como no cinema, no teatro e nas demais artes, foi abalada pelos dispositivos do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, que ampliou enormemente os dispositivos de censura e repressão, reduzindo proporcionalmente o espaço para a produção crítica intelectual e artística em todos os campos.

Até aquele momento, a perseguição e ação dos órgãos repressivos do regime militar tinham concentrado suas forças na desarticulação das entidades da sociedade civil organizada como a UNE e os partidos de esquerda. Assim, nos primeiros anos do governo militar, os artistas que lhe faziam oposição ainda encontravam espaço para produzirem e, paradoxalmente, tinham até o monopólio da produção artística (HOLLANDA, 2004, p.100), o que não aconteceu nos anos posteriores à instauração do AI-5.

Na música popular, a intensificação da censura teve um efeito direto na carreira de artistas das diversas vertentes estéticas, a exemplo de Geraldo Vandré, Capinan, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Muitos foram exilados (Chico Buarque saiu voluntariamente do país, temendo o acirramento da perseguição que sofria. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram “convidados” pelo governo a saírem do país, permanecendo em Londres até o ano de 1971) e outros desistiram temporária ou definitivamente da carreira. A MPB entrou a década de 1970 com os seus principais representantes fora do Brasil, ou impedidos de exercer plenamente o seu exercício criativo diante da forte censura.

Esse cenário, que poderia ter representado a estagnação da criação de canções populares no Brasil, permitiu a abertura do mercado para novos artistas e novas propostas musicais. Isso também só foi possível devido ao crescimento do mercado de bens culturais que o país vivia naquele momento, na esteira do “milagre econômico”.⁹ O Estado passa a ser o principal incentivador das manifestações culturais economicamente viáveis e daquelas que tinham como objetivo a preservação de manifestações folclóricas, como mostraremos mais adiante.

Heloisa Buarque de Hollanda faz a seguinte análise do contexto cultural do período:

Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado. Alguns dos principais representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e, além da qualificação técnica, justificam-se politicamente pela divulgação de conteúdos supostamente populares. O nacional e o popular e a problemática de conquista do

⁹ As questões sobre o crescimento do mercado fonográfico no período serão retomadas em outro momento deste capítulo com as devidas referências.

mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam, tornam-se conceitos estereotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura (HOLLANDA, 2004, p.102).

Mas, ainda na primeira metade dessa década, retornaram do exílio de artistas de grande expressão durante a década anterior, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Naquele momento, as diferenças de posturas estéticas e político-ideológicas dos Tropicalistas e dos artistas engajados já estavam minimizadas, tanto pela introdução definitiva de padrões estéticos do *pop* na música popular brasileira, quanto pela ação da censura que, dentro da lógica da “produção de suspeita”, não fazia distinção entre engajamento político e valores da contracultura. Tudo era uma ameaça ao regime (NAPOLITANO, 2004, p.109).

O grupo de artistas retornados não encontrou mudanças significativas no cenário político repressor. No que diz respeito à área da cultura, retornavam ao país exatamente no momento em que os festivais estavam em franco declínio, principal espaço de realização profissional dos compositores e intérpretes da canção popular durante os anos 1960.

O processo de declínio dos festivais de música popular pode ser explicado por diversos fatores. Conforme aponta o historiador Marcos Napolitano,

[...] a maior parte dos compositores mais famosos tinha ido para o exterior, compulsória ou voluntariamente, para escapar da repressão; as televisões começaram a investir em outros tipos de programa; a indústria fonográfica não precisava tanto dos festivais para sondar as preferências do público. (NAPOLITANO, 2007, p.93)

A decadência dos festivais aconteceu a partir de 1969. O principal evento desse tipo realizado nos primeiros anos da década de 1970 foi o Festival Internacional da Canção, que já acontecia durante os anos 1960, e teve suas últimas versões exatamente entre 1970 e 1972.

Organizados e veiculados pela Rede Globo, a realização dos FICs V, VI e VII demonstrou, tanto o esgotamento da fórmula, quanto o efeito da censura na cultura brasileira. Na verdade, o que se viu durante esses festivais foi a pasteurização dos fatores que deram o significado que eles tiveram durante a década anterior, quais sejam: a revelação de novos intérpretes e compositores; a formação de um público jovem consumidor de música popular brasileira e os debates entre as vertentes da música popular brasileira (música de protesto e Tropicalismo).

Esses festivais, conforme afirma Zuza Homem de Mello, foram usados como propaganda do governo militar no exterior. A intenção era passar a imagem de uma situação política e social harmônica e feliz (MELLO, 2003, p. 368).

Esse fato levou ao protesto de alguns artistas que participariam das semifinais do VI FIC, em 1971. Eles publicaram uma carta no *Pasquim* em protesto contra a censura. A carta foi entregue de forma “clandestina” (jogada nos fundos da sede do jornal), mas foi subscrita por cantores e compositores de renome que se retiraram do festival. Como era de se esperar, todos foram intimados a depor. O episódio é emblemático das tensões que a censura estabeleceu no meio cultural brasileiro.

A ação repressiva do governo militar impediu até mesmo a continuidade da carreira de músicos que conseguiram, mesmo com todas as limitações comentadas, fazer dos festivais uma oportunidade para mostrar sua arte ao grande público. Um exemplo disso é o, agora ator de telenovelas, Tony Tornado.

Vencedor da fase nacional do FIC V, em 1970, a apresentação de Tony, no melhor estilo *black power*, cantando “BR-3”, despertou nos militares a desconfiança de que ele pudesse vir a ser um líder do movimento negro no Brasil, a exemplo do que foram os *Panteras Negras* nos Estados Unidos. Esse temor resultou na expulsão do artista do país e o encerramento definitivo de sua carreira como cantor (MELLO, 2003, p.384).

O último FIC, realizado em 1972, ainda iria reservar uma demonstração da brutalidade da repressão do governo militar na área da cultura. Nele, Roberto Freire e Rogério Duprat, jurados do festival, foram impedidos de subirem ao palco onde leriam uma carta-manifesto, e espancados nos bastidores por agentes do DOPS (MELLO, 2003, p.430).

Esses episódios, ligados a um evento difundido por veículo de comunicação de massa, dão uma ideia do que a censura e a repressão representaram naquele início de década. Como já comentamos anteriormente, a repressão e a vigilância dos militares sobre os meios artísticos começa a se acirrar a partir do AI-5, em 1968:

O regime militar, implantado em abril de 1964, enquanto dissolvia as organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais. Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. É claro, na conjuntura de 1968, [...], essa estratégia mudou, pois o cenário de radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha (NAPOLITANO, 2008, p.48).

Oprimida por uma censura implacável e, no entanto, vivendo um período de grande crescimento do mercado, a música popular brasileira durante a década de 1970, iria se valer dos artifícios necessários para continuar mantendo o que José Miguel Wisnik apontou como

sua principal característica: a capacidade de formar uma rede de recados cuja base se situa nas demandas sociais:

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2005, p.29).

É ao artifício da “malandragem”, da ironia, da crítica implícita que os cancionistas irão recorrer ao longo dos anos 1970, sobretudo aqueles já consagrados no início da década. Foi sobre a produção cancional destes que José Miguel Wisnik identificou, ainda na década de 1970, três atitudes poéticas e musicais fundamentais: a música como comentário da perseguição e desilusão vividas na década anterior; a música como campo de força ou exercício de poder diante da censura e/ou do mercado; e, finalmente, o reverso poético da canção de protesto dos anos 1960 (WISNIK, 2005, p. 33).

As atitudes indicadas acima estão presentes em canções de Chico Buarque como “Construção”, “Deus lhe pague” e “O que será”; “Festa imodesta”, composta por Caetano Veloso e gravada por Chico Buarque em 1976; “Fé cega, faca amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, entre outras (WISNIK, 2005, p. 33).

Caetano Veloso introduziu uma perspectiva crítica, mas não negativa, na tendência romântica que a música popular brasileira adquiriu durante esse período e compôs algumas metacanções, ou seja, canções que falam sobre o próprio ato de cantar. “Muito romântico”, “Como 2 e 2” e “Força estranha” são exemplos de canções desse tipo, tendo as duas últimas sido gravadas pelo próprio Roberto Carlos, ícone da tendência romântica que predominou durante a década.

Gilberto Gil, por sua vez, incorporou definitivamente a sonoridade de matriz afro-brasileira criando, inclusive, um movimento de revalorização dos afoxés que resultou no surgimento dos blocos afro na Bahia (VELOSO, 2008, p. 283), ao mesmo tempo em que dialoga com os gêneros internacionais como a *discoteque* (“Realce”), o *reggae* (“Não chores mais”) e a *black music* (“Essa é pra tocar no rádio”).

A canção popular da década de 1970 tendeu a confirmar aquilo que José Miguel Wisnik afirma ser a principal vocação da música popular brasileira: a capacidade de passar um “recado”, ou seja, de comunicar algo presente no cotidiano da sociedade, mesmo de forma menos evidente, cifrada, metafórica (WISNIK, 2005, p.25).

Dessa forma, a música popular brasileira iniciava a década permeada por questões bem diferentes daquelas nas quais esteve envolvida na década anterior. Se durante os anos 1960, sobretudo após o golpe militar, o debate sobre o nacional-popular na música girava em torno de questões como a da introdução ou não das sonoridades e padrões estéticos da cultura *pop* internacional, agora, o uso da guitarra elétrica, por exemplo, já estava incorporado à música popular brasileira sem ser considerado uma traição aos ideais nacionais. Essa incorporação foi fruto da “abertura” realizada pelo movimento tropicalista, mas também indica que as tensões no meio cultural passavam por um redimensionamento em virtude, entre outras coisas, do acirramento da censura sobre o meio artístico e da ampliação do mercado de bens culturais no Brasil. Essa fase, denominada por alguns críticos como pós-tropicalista, é marcada pela recusa do projeto político do período anterior e a mudança de foco nas preocupações políticas. Tivemos, então, a valorização de um comportamento fora dos padrões sociais, expresso na experiência com as drogas e no estilo de vida *hippie*.

Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do Tropicalismo (HOLLANDA, 2004, p.75).

No início da década de 1970, assistimos ao surgimento de artistas expressivos, curiosamente, configurados em grupos, como Novos Baianos e Secos & Molhados, ou oriundos de movimentos, como o MAU (Movimento Artístico Universitário) que revelou artistas como Gonzaguinha e Ivan Lins. Os grupos tiveram vida curta, no entanto, alguns dos seus integrantes prosseguiram sozinhos em carreiras de grande sucesso. O MAU, por sua vez, trouxe à tona o que Ana Maria Bahiana denominou, à época, de “música dos universitários” (BAHIANA, 2005, p.38).

Segundo a autora, os artistas da primeira leva de universitários da década de 1970, formada pelos artistas revelados pelo MAU, produziam um tipo de música baseada na Bossa Nova, assimilavam vários estilos de música urbana do Brasil e estrangeiros, não davam importância ao sucesso e tinham como proposta “elevar” o nível da produção de música popular no Brasil (BAHIANA, 2005, p.46). Acrescente-se a isso o fato de terem produzido músicas com explícita conotação política, aproximando-se da ala engajada da música popular, algo que não seria observado na segunda leva de artistas oriundos do meio universitário da década.

Essa segunda leva foi composta pelos artistas nordestinos que se afirmaram no cenário fonográfico nacional a partir da segunda metade da década, incluindo Alceu Valença e Zé Ramalho, Fagner, Geraldo Azevedo, Ednardo etc. Esse grupo, diferentemente do primeiro, possuía preocupação com o mercado (sucesso, venda, etc.); foi influenciado diretamente pelo *rock*; realizava uma mistura entre a música popular nordestina e a música *pop*; aproximava-se criticamente da proposta tropicalista no que diz respeito à ideia de “combate ao bom gosto”, ou seja, à introdução de gêneros considerados de segunda ordem pelo público da classe média escolarizada (BAHIANA, 2005, p. 47- 49).

Diferente do que aconteceu com os músicos do MAU, para os migrantes nordestinos, a censura não influenciou suas músicas de forma tão direta, pois, embora tenham começado suas carreiras no Sudeste, ainda no início da década, a consolidação dessas músicas só veio a acontecer no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, época em que as diretrizes do regime militar para a área da cultura, sobretudo a partir da proposta de abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel, mudaram significativamente.

É justamente sobre a política cultural do governo militar na década de 1970 que nos ocuparemos um pouco agora.

2.4 A política cultural durante a década de 1970

Os estudiosos brasileiros são unânimes em apontar o período do governo Vargas, sobretudo durante o Estado Novo (1937-1945), como o primeiro em que foi desenvolvida no país uma política governamental voltada para a área da cultura.

Ao contrário do período imperial e da primeira República [sic], quando a cultura era tratada como acessória, a era Vargas foi marcada pela atenção do Estado à atividade cultural no Brasil, em especial na gestão do ministro Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (1934 a 1945). Exemplo disso foi a criação de órgãos culturais importantes como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) (NASCIMENTO, 2007, S/P).

A partir da instalação do regime militar no Brasil, em 1964, a cultura voltou a ganhar destaque entre as preocupações do governo, tanto no que diz respeito à repressão, quanto no que diz respeito ao fomento de atividades culturais.

No caso da repressão, o controle do governo se manifestou principalmente através da censura aos produtos culturais das diversas áreas, teatro, cinema, televisão, livros, imprensa escrita etc. A censura do governo militar pós-64, segundo Renato Ortiz, não era apenas

repressora, mas tinha um caráter fortemente disciplinador: proibia determinadas manifestações culturais e incentivava outras. Assim,

Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 2006, p.114, 115).

Em outras palavras, interessava ao Estado militar o monopólio da produção cultural como estratégia de manutenção do controle social. Disso decorria a preocupação em criar instituições culturais em diversas áreas. A primeira iniciativa nesse sentido foi a criação do Conselho Federal de Cultura. Criado no ano de 1966, o Conselho contava com a colaboração de pessoas de grande prestígio nos meios artístico e intelectual, como Ariano Suassuna, Rachel de Queiroz e Gilberto Freyre, para lembrar apenas em alguns exemplos.

Segundo o Decreto de criação, o CFC possuía 20 atribuições, dentre as quais estava a elaboração da política cultural nacional cuja prioridade deveria ser a de promover a recuperação das instituições de caráter nacional, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Arquivo Nacional (CALABRE, 2008, p.2).

A ênfase no caráter nacional, ou pelo menos no entendimento de que se fazia dele os membros do Conselho, indica que a construção de uma identidade nacional era uma preocupação que orientava os trabalhos do órgão. Assim, em 1973, na gestão do Ministro Jarbas Passarinho, quando foi solicitada ao Conselho a elaboração de diretrizes para uma política nacional de cultura, o resultado foi um texto cuja principal proposta girava em torno da preocupação da cultura como formadora da identidade nacional e da necessidade de preservar as manifestações e o patrimônio nacional (SILVIA, 2001, p.103).

Para preservar as manifestações e o patrimônio nacional era preciso primeiramente identificá-los, ou seja, definir o que era passível de preservação. Esse assunto ocupou boa parte dos trabalhos realizados pelo órgão. Nesse sentido é que se enquadram as iniciativas de convênios firmados com instituições como os Institutos Históricos e Geográficos espalhados pelo país (CALABRE, 2008, p.3).

O incentivo à criação de instituições regionais, como os conselhos de cultura nos estados, corrobora o entendimento de que o que se entende como “cultura regional” também

era objeto de preservação e, portanto, reconhecida como de importância para a construção da identidade nacional.

A durante a década de 1970, foram realizadas outras ações que reforçavam esse posicionamento do governo em relação à cultura. A elaboração da Política Nacional de Cultura (PNC) em 1975, durante a gestão do Ministro Ney Braga, é emblemática, como indica Vanderli Silva:

Sendo, portanto, a “cultura brasileira” o objeto da política de cultura que o MEC propõe, a introdução do documento destaca o reconhecimento de que tal cultura se compõe de duas dimensões (regional e nacional) devidamente consideradas na elaboração da PNC. Com isso torna-se claro o reconhecimento de que existem diferenciações regionais que concorrem na formação da “cultura brasileira” e a intenção de promover a preservação dessas manifestações específicas, incentivando contudo o “indispensável” “contato intercultural” entre elas (SILVA, 2001, p.118).

A criação de instituições como a FUNARTE, a EMBRAFILME e o Conselho Nacional de Referência Cultural (CNRC), cujo modelo de gestão agradou até mesmo a inimigos ideológicos do regime, como o cineasta Glauber Rocha, duramente criticado por declarações elogiosas à política implementada por Geisel (NAPOLITANO, 2008, p.104), decorre tanto da necessidade de preservação das dimensões da cultura brasileira citadas acima como também da outra preocupação do governo de incentivar a inovação na área da produção cultural.

Além disso, a preocupação com a preservação e com o incentivo à produção nacional estava ligada também a uma estratégia de defesa contra o que se chamava de “colonialismo” disseminado pela indústria cultural” (NAPOLITANO, 2008, p.104). A política cultural ganhou, portanto, um papel de defesa nacional, conforme argumenta Renato Ortiz: “A ideologia da Segurança Nacional se estende assim à esfera da cultura, a memória devendo necessariamente ser preservada, caso contrário o homem brasileiro estaria se privando de sua dimensão ontológica: o sincretismo” (ORTIZ, 2006, p.101).

Nas ações de incentivo, o Estado não assumiu o papel de exclusividade no que diz respeito ao patrocínio da cultural. Buscou e incentivou a ação da iniciativa privada, pois, como já dissemos, ele também se colocava como o promotor do desenvolvimento econômico. Esse ponto era motivo de tensão entre os objetivos do Estado e as ideias dos intelectuais nas quais a política cultural se apoiava.

Se considerarmos a que corrente de pensamento pertencia boa parte dos colaboradores do Conselho Federal de Cultura, responsável pela elaboração das diretrizes que orientaram a elaboração do PNC, perceberemos que modernização não estava no horizonte de expectativas do grupo. Para muitos deles, a modernidade era a causa do desaparecimento da “cultura

tradicional”. As ideias de Ariano Suassuna, mentor e fundador do Movimento Armorial, e de Gilberto Freyre são emblemáticas dessa concepção.

Ligados a um passado rural e acreditando que nesse meio fossem preservadas as verdadeiras raízes da cultura brasileira, nomes como os dos escritores já citados e outros do grupo regionalista que faziam parte do Conselho viam o crescimento econômico, imposto pela cidade e, no caso de países como o Brasil, fortemente ligado ao capital estrangeiro, como uma ameaça imperialista à tradição que se queria preservar.

A interpretação que Sérgio Miceli faz é a de que existia, na política cultural do período militar no Brasil que orientavam as ações do governo nessa área, a tendência patrimonialista e a conservacionista

Tais tendências são responsáveis, em última análise, pela postura defensiva da iniciativa governamental na área cultural, deixando a cargo da empresa privada as melhores oportunidades de investimento e faturamento no campo da produção cultural. Parece haver, assim, uma segmentação irreversível do mercado de bens culturais. Cabe aos grandes empreendedores particulares explorar as oportunidades de investimento naquelas atividades e frentes de expansão capazes de assegurar as mais elevadas taxas de retorno sobre o capital, tais como os fascículos, a televisão, as estações de rádio FM, discos, as fitas-cassete ou o vídeo-cassete destinado aos modernos meios de produção eletrônica. Os responsáveis pela iniciativa pública na área cultural se incumbiriam, então, das tarefas defensivas de proteção e conservação do acervo histórico e artístico ‘nacional’ já indexado como material ‘museológico’, bem como daqueles gêneros e eventos culturais que só conseguem se reproduzir às custas da proteção governamental [...] (MICELI, 1984, p.100).

Ainda segundo esse autor, as instituições estatais, mesmo voltadas para uma vertente mais “executiva” do Ministério (como a Embrafilme e a FUNARTE), refletiam de alguma forma, em suas ações, a orientação “patrimonialista” da política cultural do regime militar (MICELI, 1984, p.101).

Marcos Napolitano identifica certa contradição na relação estabelecida pelo Estado e a indústria cultural que também decorria da orientação “patriarcalista” a que nos referimos. Se, por um lado, o governo a encarava como uma ameaça ao caráter nacional, em virtude do conteúdo que veiculava, por outro, a promovia suas atividades através da expansão do mercado (NAPOLITANO, 2008, p.104).

2.5 A consolidação do mercado fonográfico no Brasil

Já vimos ao longo deste capítulo, durante a década de 1970, a indústria fonográfica apresentou um crescimento significativo. Fruto do grande estímulo dado pelo governo militar ao setor privado, a indústria de bens culturais passou a contar com a progressiva

racionalização e profissionalização da área. A televisão, que despontou como principal veículo midiático de massa, desempenhou um papel significativo na criação de novos nichos de mercado (as trilhas de novelas, por exemplo) e na divulgação de novos artistas e músicas. Lembremos que a televisão já tinha uma relação estreita com a música popular brasileira desde a década de 1960, com a promoção de festivais e a realização de programas musicais como o *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, mas, nessa década, ela ainda era um veículo de comunicação muito restrito em termos de público. A popularização da televisão, incluindo o fenômeno das telenovelas, só aconteceria definitivamente a partir da década de 1970, como consequência também do “milagre econômico” brasileiro que possibilitou a aquisição de aparelhos de televisão a uma parcela maior da classe média baixa.

Além dos fatores citados acima, conforme a análise de Dias (2008), existem outros meios mais específicos que ajudam a compreender a expansão do mercado fonográfico brasileiro durante a década referida. Passaremos a apresentar a seguir.

Em primeiro lugar, a música popular brasileira teve sua produção consolidada. Aproveitando-se de toda efervescência musical da década anterior, as gravadoras formaram *casts* permanentes com os grandes nomes da música popular brasileira das diversas tendências musicais como Caetano Veloso, Chico Buarque e o maior vendedor de álbuns de todos os tempos, Roberto Carlos, agora não mais vinculado à Jovem Guarda, mas encabeçando o segmento romântico (DIAS, 2008, p.59).

Outro fator importante, ainda segundo essa autora, foi a introdução do LP no mercado fonográfico brasileiro. Esse dispositivo de gravação apresentava vantagens comerciais em relação ao compacto, pois dispunha de espaço muito maior, o que significava caber uma quantidade maior de músicas (DIAS, 2008, p.61).

Temos, ainda, o crescimento do mercado de música estrangeira que alavancou as gravadoras multinacionais devido ao custo reduzido dos discos produzidos lá fora (DIAS, 2008, p.62).

De fato, as tabelas de vendagem de discos apresentadas por Eduardo Vicente confirmam a liderança dos discos estrangeiros nas vendas do setor no Brasil entre os anos de 1965 e 1979, incluindo nessa categoria os artistas brasileiros que, usando um pseudônimo, gravavam músicas em inglês, seguidos pelas trilhas sonoras de novelas (VICENTE, 2008, p.103).

Para Renato Ortiz, esse processo que caracteriza a consolidação não só do mercado fonográfico, mas da indústria cultural de uma forma geral no Brasil, ocorreu simultaneamente ao processo de substituição do conteúdo nacional-popular pelo internacional-popular (ORTIZ,

1988, p.205). Ainda segundo esse autor, a década de 1970 marcou a consolidação do mercado de bens simbólicos no país na década de 1970 e trouxe como consequência a adequação da produção cultural a critérios internacionais de qualidade (ORTIZ, 1988, p.205).

Alguns trabalhos recentes vêm realizando questionamentos a respeito das ideias defendidas por Ortiz. De uma forma geral, a questão neles levantada indica que a hierarquização entre os artistas, a partir de critérios estritamente políticos, que prevaleceu na década de 1960, continuou a acontecer também ao longo das décadas seguintes. Em outras palavras, o conteúdo nacional-popular de esquerda não foi substituído definitivamente por critérios especificamente mercadológicos na seleção dos artistas que mereciam o investimento das gravadoras.

Rita de Cássia Morelli afirma que

[...] o lento processo de construção de uma nação moderna e democrática no Brasil teria feito com que a música popular brasileira continuasse evoluindo dentro da tradição anterior, vindo a transforma-se somente nos anos de 1990, quando a consolidação da democracia, e todas as transformações políticas, econômicas e culturais que vieram juntamente com ela, tornaram possível a emergência de novos sujeitos sociais no mercado da mpb e a transformação da tradição anterior, em torno da qual se articulava esse campo, em um segmento desse mercado (MORELLI, 2008, p.84,85).

Analisando a trajetória de dois compositores/interpretes que iniciaram suas carreiras a partir de 1970 – Belchior e Fagner – essa autora chega à conclusão de que, mesmo com a introdução definitiva de elementos da música *pop* internacional a partir do Tropicalismo musical, mantinha-se uma distinção entre os artistas de mercado, ou seja, aqueles que mobilizavam grandes investimentos em divulgação pelas gravadoras, e os artistas de prestígio que continuavam trabalhando a partir dos elementos do nacional-popular e que, por isso, ligavam-se à tradição da música popular brasileira (MORELLI, 2008, p.03).

Pensamos que Zé Ramalho e os artistas nordestinos que surgiram na cena musical brasileira ao longo da segunda metade da década de 1970 tenham se colocado no mercado dentro da categoria em que se inseriam os artistas de prestígio da MPB. O maior indício disso é o fato de que as carreiras desses artistas se tornaram duradouras e contínuas na proposta musical que vinham desenvolvendo desde o início, ou seja, eles não fizeram um tipo de música que vendeu muito durante um curto período e depois saiu do mercado, como um “modismo”.

A continuidade que esses artistas estabeleciam com a tradição da canção popular brasileira formatada na década anterior não estava propriamente no conteúdo político dado às letras, visto que o engajamento não era uma característica dos mesmos. O que garantia tal continuidade era a proposta estética, ou seja, a síntese cultural que realizavam entre elementos

característicos da cultura brasileira, nordestina no caso. Segundo Morelli, essa continuidade seria simbólica.

[...] creio que artistas como Belchior e Fagner, justamente porque faziam rock com sotaque cearense na década de 1970 – assim como, na mesma época, Alceu Valença fazia rock com sotaque pernambucano e Zé Ramalho fazia rock com sotaque da Paraíba, só para citar outros dois ícones do *rock* nordestino –, estabeleceram alguma continuidade simbólica com o que tinha sido consagrado por último no campo restrito da MPB, já que o tropicalismo não deixava de ser visto, de alguma maneira, como expressão de algo parecido com um *rock* baiano, sobretudo pelos que defendiam a tradição mais autêntica e carioca da MPB, via Bossa-Nova, e/ou sua tradição mais engajada e paulista, via a canção de protesto (MORELLI, 2008, p.92).

Da afirmação da autora, a única ressalva que temos a fazer é a respeito do uso indiscriminado da palavra *rock* para designar a música feita pela geração de nordestinos do final dos anos 1970. Se com a palavra a autora está querendo se referir apenas à utilização de instrumentos eletrônicos de influência internacional, a melhor palavra para designar a música desses cantores-compositores seria *pop*. Ainda que alguns deles tenham uma aproximação explícita com o gênero, como é o caso de Zé Ramalho. É difícil sustentar que esta seja uma geração de roqueiros.

A música popular brasileira moderna, da forma como está sendo encarada nesse trabalho, e em consonância com o que se estuda sobre ela hoje, é muito fugidia a classificações como a de gênero musical. Dá para afirmar, por exemplo, que Gonzaguinha, por ter composto vários sambas e por ter sido fortemente influenciado por esse gênero era um sambista? Enfim, preferimos nos abster, neste trabalho, de classificações semelhantes. Com isso, no entanto, não estamos desprezando o fato de o rock ter tido forte influência no trabalho da geração de nordestinos dos anos 1970. Zé Ramalho é “rock”, mas não se restringe a ele, é também repente, forró, baião, frevo etc. Aí reside o seu caráter híbrido.

CAPÍTULO III

O Nordeste de Zé Ramalho

3.1. Do rock ao repente

O início da carreira de José Ramalho Neto, ou simplesmente, Zé Ramalho, esteve ligado, como já comentamos em outro momento deste texto, à influência que o rock, via Jovem Guarda, exerceu na juventude do início da década de 1960. Sua incursão nesse universo se iniciou com um conjunto de baile, como tantos outros que surgiram nesse período nas áreas urbanas do Brasil. Foi assim que o jovem Zé Ramalho realizou suas primeiras apresentações artísticas. Nesse período também aconteceu o contato com a obra de Bob Dylan e dos Beatles que marcou definitivamente sua forma de compor.

No entanto, o traço mais marcante na obra de Zé Ramalho e da geração de nordestinos que despontou no mercado fonográfico nacional ao final da década de 1970 foi justamente a utilização de gêneros, ritmos e estilos típicos da sonoridade do Nordeste.

A aproximação com esse material musical só aconteceu na carreira de Zé Ramalho após sua participação na trilha sonora do filme “Nordeste: Cordel, Repente e Canção”, da cineasta mineira, Tânia Quaresma. Esse filme apresentou vários artistas populares anônimos que faziam das feiras livres o palco para a sua arte e nele, Zé Ramalho e Geraldo Azevedo apareciam nos créditos como os responsáveis pelos desafios de viola.

O filme de Tânia Quaresma é só um exemplo de como o Nordeste foi utilizado, durante a década de 1970, como temática para a exaltação de valores da cultura popular, ou para criticar a desigualdade social que existia no país. Cineastas como Glauber Rocha, Geraldo Sarno e Vladimir Carvalho realizaram filmes usando o Nordeste como tema ou cenário para abordar questões como desigualdade social, subdesenvolvimento, desigualdades regionais etc. O tema também era recorrente na literatura. Na música popular, com as experiências musicais do Tropicalismo, o Nordeste também ganhou visibilidade. Portanto, de uma forma geral, Zé Ramalho e os músicos nordestinos de sua geração estavam imersos em uma atmosfera em que a cultura popular e o Nordeste se encontravam em evidência nas artes e no meio cultural brasileiro.

Porém, a leitura da região nordestina e da cultura popular que eram feitas pelos artistas e intelectuais brasileiros variava conforme convicções políticas e estéticas dos mesmos. Tais

convicções implicavam uma leitura particular do passado e também uma escolha deliberada e convencional dos elementos culturais considerados indicadores de certa identidade e autenticidade cultural.

Zé Ramalho assim definiu sua participação no filme de Tânia Quaresma e a importância que isso trouxe para o rumo de sua carreira:

De repente, foi como se acordasse alguma coisa em mim que já existia há muito tempo, mas que estava assim meio esquecida, adormecida. Comecei a perceber como era fácil transar com aquele pessoal todo, era como se eu já conhecesse aquilo tudo há tempos, o que num certo sentido era verdade, só que não me dava conta. Mergulhei mesmo, fiquei louco com a força daquilo tudo, principalmente do repente (ZÉ RAMALHO In: BAHIANA, 2006, p.287).

Embora já houvesse trabalhado com citações dos gêneros musicais nordestinos no disco experimental *Paêbiru*, a síntese entre esses elementos culturais e o *rock* só foi incorporada definitivamente a partir do seu primeiro disco comercial, *Zé Ramalho* (1978).

Gravado ainda no ano de 1977, o primeiro disco do artista foi composto, em grande parte, por canções escritas por ele no período em que, depois de algumas participações em produções no Sudeste com outros artistas nordestinos como Alceu Valença, voltou a João Pessoa, onde decidiu se preparar para sua investida definitiva no “sul-maravilha”, que aconteceu após o carnaval de 1976.

Ainda em 1974, Zé Ramalho participou do show *Atlântida*, o primeiro show de rock realizado em João Pessoa. No palco do Teatro Santa Roza, ele mostrou pela primeira vez um pouco da síntese que caracterizaria a sua carreira, como lembrou em entrevista ao jornalista Sílvio Osias.

Eu gostava de executar uma guitarra, o formato chamado rock’n’ roll. Porém, é bom lembrar que no meio das músicas roqueiras eu apresentava um dos martelos agalopados mais famosos, chamado *O Autor da Natureza*. Em um dos folhetos que foram distribuídos para divulgar o show, estava mais ou menos assim: ‘Zé Ramalho e os Filhos de Jacó no show *Atlântida*’. E, logo embaixo, havia uma expressão que eu criei e pedi para colocar: ‘do repente ao rock’, onde já começava ali a minha descoberta como alquimista, de misturar os sons nativos à grande parafernália roqueira. A partir deste ponto, eu já estava começando a descobrir e mergulhar profundamente no universo da música de raiz, da minha região. Cantadores e repentistas, poetas de cordel, o Rei do Baião – Luiz Gonzaga, o Rei do Ritmo – Jackson do Pandeiro, Marinês e sua Gente, emboladores de coco, Ari Lobo, e tantos magníficos artistas, que me formaram com a cultura da minha região (ZÉ RAMALHO, 2010, p. 9).

Essa fala do artista nos informa muito sobre os elementos dos quais ele partiu para realizar a síntese a que se propôs ao longo de sua trajetória musical. Rock e repente estarão definitivamente em diálogo em suas composições desde o seu primeiro disco comercial. As

escutas do *rock*, via Jovem Guarda, da adolescência foram amadurecidas pelo contato com os Beatles e, principalmente, com Bob Dylan.

Com esse artista, Zé Ramalho demonstrava uma afinidade que ia além do fato de serem cantores de *rock and roll*. Dylan foi para Zé Ramalho uma referência para o tipo de mistura que ele tentava estabelecer na música, pois, a presença marcante da música negra norte-americana e da *country music* em sua obra indica o mesmo tipo de convergência realizada pelo artista nordestino entre a cultura de sua região e a informação da música *pop*.

De Dylan, Zé Ramalho também se apropriou da forma de compor que se transformou em sua marca: letras longas e sem refrão.

Há também outra vertente que ligava Zé Ramalho a Bob Dylan, sobretudo na segunda fase deste artista: a tentativa de conciliar elementos da cultura erudita com a cultura popular. Para Maria das Dores Alves,

Zé Ramalho e Bob Dylan têm em comum os versos discursivos e o canto quase falado, além da temática política e visionária e da utilização de instrumentos e ritmos representativos de suas culturas de origem. Em algum ponto a poesia de Zé Ramalho encontra a poesia de Bob Dylan, pois ambas são universais, guardam em si as marcas do folclore, das raízes da cultura oral. Em ambos os poetas, há um ponto no qual os elementos da cultura popular e da cultura erudita se encontram, é a tradição da poesia, é o ponto pelo qual as multifacetadas formas de expressão do pensamento humano convergem, comungam de significados (ALVES, 2008, p.139).

Se para Alceu Valença, artista nordestino da mesma geração e de proposta musical semelhante, as apresentações dos palhaços vistas nos circos itinerantes durante a infância e a postura de artistas populares que influenciaram sua obra, como Jackson do Pandeiro, reverberaram em uma atitude cômica (BAHIANA, 2006, p.279), na obra Zé Ramalho, muito mais impacto tiveram violeiros, repentistas e cordelistas. Figuras como Zé Limeira, quase um mito entre os repentistas nordestinos pela força de seus versos quase surrealistas e pelas pelepas memoráveis. Sobre este, Zé Ramalho assim define:

De todos, para mim, Zé Limeira é o maior, o mais impressionante. Tem gente que o acha absurdo, engraçado, mas eu não vejo graça nenhuma na poesia dele: para mim é tudo muito exato, muito real, é o sertão mesmo. Tenho depoimentos de violeiros muito antigos, que tocaram com ele, descrevendo sua figura: era impressionante, muito louco, uma coisa muito bonita. Imagine, lá nos anos 1940, um preto enorme, quase dois metros de altura, com os dedos cheios de anéis, cheios de colares, lenço vermelho, um chapelão, andando a pé, porque só caminhava, não usava transporte nenhum. Devia ser uma coisa linda (ZÉ RAMALHO, In: BAHIANA, 2006, p.288).

A fala do artista deixa transparecer sua especial admiração pela excentricidade do repentista e a opinião sobre ele que diverge da maioria das pessoas: para Zé Ramalho, o outro Zé era uma referência de realismo, de uma imagem verossímil do sertão. Esse discurso também indica que é essa leitura do sertão que Zé Ramalho toma como base para a realização

de suas canções. Podemos afirmar também que o viés místico presente na poética e musicalidade do artista está ligado ao misticismo e às crenças populares sertanejas.

Seguindo a orientação de Luiz Tatit, para quem a letra da canção indica o que em semiótica se chama plano de conteúdo, enquanto a melodia indica o plano de expressão¹⁰, acreditamos que as questões acima levantadas, assim como outras que também apontaremos, serão convenientemente dimensionadas durante a análise das canções. No entanto, essa análise não estaria completa se não levássemos em consideração alguns recursos sonoros presentes nas canções que, a nosso ver, expressam soluções artísticas para a síntese entre a cultura popular nordestina e os elementos do *pop*. Por isso, antes de entrarmos propriamente na análise das canções, serão apresentados sumariamente alguns dos gêneros, ritmos e até instrumentos ligados às manifestações tradicionais da tradição popular nordestina.

3.2. Manifestações da tradição popular nordestina presentes na obra de Zé Ramalho

Para Zé Ramalho, a influência dos cantadores, violeiros e cordelistas, ou seja, da cultura do meio rural nordestino, foi decisiva. Dentre as modalidades poéticas da cultura popular nordestina a que mais influenciou o artista foi o repente ou desafio.

Quando utilizamos um desses nomes, desafio ou repente, estamos nos referindo à cantoria, ou seja, à manifestação artística na qual dois violeiros formulam versos improvisados a partir de um mote. A variação no uso desses nomes, porém, significa para os especialistas da área uma categorização e interpretação diferente.

Segundo Oneyda Alvarenga, o *desafio* se enquadra na categoria de *cantos puros*, ou seja,

(...) todas aquelas modalidades do canto popular que têm em si mesmas a sua destinação, isto é, os cantos que vivem de vida própria, desligados de qualquer fato que esteja ao lado ou fora da música. Não participando intrinsecamente de nenhum dos aspectos fundamentalmente interessados e coletivistas da vida musical popular, são cantos de utilização individual e livre, que representam o exercício de atividades de natureza exclusivamente poético-musical (ALVARENGA, 1982, p.297).

Já Maria Ignez Ayala concebe o repente ou cantoria como um gênero da poesia popular nordestina que se diferencia da embolada, também fruto da improvisação, e dos escritos de folhetos (cordel) (AYALA, 1988, p.15).

¹⁰ A ideia de plano de conteúdo e plano de expressão é uma adaptação para a semiótica da canção dos conceitos linguísticos desenvolvidos por Hjelmslev a partir do “paradigma” de Saussure expresso nos conceitos de significado e significante. Cf. TATIT & LOPES, 2008, p. 52.

Note-se que é uma questão de ênfase. Enquanto a primeira pesquisadora enfatiza o significado musical da cantoria, a outra, por sua vez, preconiza o significado poético da mesma.

Como nossa intenção nesta parte do texto não é a de desenvolver um trabalho em etnomusicologia, mas apresentar alguns pontos da cantoria que estão diretamente ligados à obra de Zé Ramalho, adotaremos os dois trabalhos das pesquisadoras como referências e utilizaremos os dois termos indistintamente.

O *desafio* é um costume musical muito característico da cultura popular nordestina, embora também seja praticado em outros lugares do país. Apresenta-se sob variados moldes poéticos, sendo os mais comuns no Nordeste a *sextilha (colcheia)*, o *martelo* e a *carretilha*¹¹.

Zé Ramalho faz especial menção ao *martelo* e à variante deste molde poético, denominada *martelo agalopado*.

O *martelo agalopado* é constituído por estrofes com dez versos, seguindo o esquema rítmico ABBAACCDDC. Também é conhecido como décima de um cantador e representa o ápice dentro de uma *peleja* (ALVARENGA, 1982, p.298).

No que diz respeito ao conteúdo dos versos do *desafio*, muito do que é exposto está relacionado a situações e elementos do universo cultural dos cantadores, como a menção ao próprio ato de cantar, ou às qualidades do cantador funcionando como uma metalinguagem. Há, no entanto, muitos repentistas que demonstram um conhecimento de assuntos que extrapola o universo popular. Segundo Oneyda Alvarenga, isso se deve principalmente à capacidade de memorização que estes indivíduos possuem. No entanto, alguns cantadores alfabetizados se cercam de conhecimentos através da leitura de livros diversos, consulta ao dicionário etc.

De fato, os cantadores têm uma memória vivíssima, que lhes permite não só reter um mundo de versos e de Desafios célebres, como adquirir uma assustadora sabença decorada, com que recheiam fatigantemente as suas pelejas. Os que sabem ler adquirem por si só o que eles chamam a sua 'ciência'; os analfabetos, que são a maioria, decoram ouvindo alguém ler para eles. E assim enchem a cabeça de mitologia, de história sagrada, de passagens da Bíblia ou mesmo da Bíblia inteira (como no espantoso caso do cantador Ugolino Nunes da Costa), de geografia, da história de Carlos Magno, e até de álgebra e regras de retórica! (ALVARENGA, 1982, p.304)

Inez Ayala, por sua vez, destaca o caráter narrativo do repente.

¹¹ A sextilha é definida por Maria Inez Ayala (1988, p.135) como uma das principais modalidades da cantoria e é composta por três estrofes, cada uma com dois versos. Já a carretilha, denomina os versos de cinco sílabas poéticas, segundo Oneyda Alvarenga (1982, p.299).

A poesia popular nordestina – escrita ou oral – caracteriza-se por ser narrativa. A poesia escrita (folhetos, poemas – para declamar ou cantar – e canções) e a poesia oral improvisada (emboladas e repentes) se fazem de poemas narrativos. Se a poesia popular escrita – para ser lida, declamada ou cantada – versa histórias, a poesia popular oral, na forma específica do repente, se constrói a partir de gestos e situações ocasionais, relacionados às pessoas presentes à cantoria, além de desenvolver temas diversos, como acontecimentos históricos, políticos, sociais, religiosos, aspectos da natureza, entre outros. Tudo é motivo para o repente (AYALA, 1988, p. 19).

Para essa autora, a narração é uma característica que resiste às transformações impostas pela modernidade (AYALA, 1988, p.18).

Como o *desafio* está muito ligado à questão poética, pouca expressão musical é observada nessa manifestação tradicional. A composição dos versos é geralmente acompanhada por melodias simples que mudam de acordo com a métrica e a rima empregadas em cada estrofe. Os trechos violados em um *desafio* são denominados no Nordeste de *baião* ou *rojão* e são executados pelos cantadores-violeiros enquanto o adversário prepara a sua resposta (ALVARENGA, 1982, p.180).

Desta forma, a viola se constitui, no Nordeste e em quase todas as regiões brasileiras onde o *desafio* é praticado, como o instrumento mais utilizado nesse gênero musical. Esse instrumento, uma herança portuguesa, assemelha-se ao violão, com a diferença de que é formado por cinco ou seis pares de cordas, daí decorrem as denominações específicas como viola de doze cordas ou viola de dez cordas. Há também uma pequena diferença no tamanho entre os dois instrumentos, sendo a viola de menor porte.

A inserção de Zé Ramalho nesse universo de desafios e repentes aconteceu, como já mencionamos anteriormente, durante meados da década de 1970. Embora, tendo ele passado a sua infância entre Brejo do Cruz e Campina Grande, não é difícil que já tivesse entrado em contato com essas manifestações culturais. No entanto, foi só quando já tinha tomado a decisão de tornar-se um músico profissional que o artista conheceu e se envolveu de fato com a arte dos violeiros e cantadores. Ele mesmo narra essa experiência:

Numa ocasião, dentro de uma festa no galpão de uma residência, vi pela primeira vez dois cantadores, no início dos anos 70, que me inundaram com sua magia e mediunidade. Esses cantadores eram Otacílio Batista e Oliveira de Panelas, os quais se tornaram mestres e amigos, com o passar do tempo. Deles, compreendi e entendi, com essa proximidade amistosa, os incríveis meandros e modalidades que a cantoria exige e expõe. Com eles, aprendi também as cadências dos martelos e sextilhas, que muito me ajudaram na feitura dos meus próprios versos (ZÉ RAMALHO, 2010, p.8).

Outras sonoridades relacionadas às diversas manifestações da cultura popular nordestina aparecem nos dois primeiros LPs do artista, como as bandas de pífano e o frevo, no

entanto, elas não possuem a importância e a representatividade que as cantorias têm para sua obra.

Contudo, não podemos deixar de analisar outra referência forte na musicalidade de Zé Ramalho: os gêneros e ritmos recriados por Luiz Gonzaga. A grande realização de Luiz Gonzaga foi a de transformar o *baião* em um gênero mundialmente conhecido e identificado com a cultura nordestina.

O nome *baião*, além do sentido explicado anteriormente, designava, tradicionalmente, um tipo de dança praticado em vários estados do Nordeste, incluindo a Paraíba e Pernambuco. Provavelmente também denominava a música relacionada à dança, como é de praxe na cultura popular brasileira. Essa dança tem sua origem ligada ao *lundu*, sendo o seu nome uma corruptela da expressão *Lundu baiano* (ALVARENGA, 1982, p.178).

Acompanhado originalmente pela viola, não foi possível identificar em que momento o *baião* passou a ter como base instrumental o trio zabumba-triângulo-sanfona. O fato é que a popularização do *baião*, da forma como o conhecemos hoje, deu-se com Luiz Gonzaga. Depois dele, esses instrumentos passaram a ser identificados com a musicalidade da região Nordeste, a ponto de simbolizarem uma “identidade” para a “cultura regional”, sendo, portanto, um fator para determinação da “autenticidade cultural” de expressões musicais.

Esse gênero, juntamente com todos os outros presentes na obra de Luiz Gonzaga, como o *xaxado* e o *xote*, que estão eminentemente relacionados ao meio rural nordestino, mais especificamente ao sertão. É justamente nesse sentido que a obra de Luiz Gonzaga entra no trabalho de Zé Ramalho, como uma expressão da cultura sertaneja.

Em algumas canções, essa referência deixa de ser apenas uma “citação” e passa a predominar (*A peleja do Diabo com o Dono do céu; Voa, Voa; Mote das amplidões*). É também nesse sentido que não só a musicalidade, mas também a poética do “Rei do baião” fizeram parte da síntese proposta pelo compositor.

Luiz Gonzaga teve dois grandes parceiros que o ajudaram a “formatar” o estilo pelo qual passou a ser identificado. O primeiro deles foi o advogado Humberto Teixeira e depois o médico Zé Dantas. Em comum, eles têm a produção de letras cuja temática gira em torno do sertão.

Segundo o historiador Durval Muniz, a música de Luiz Gonzaga institui o Nordeste e, mais especificamente, o sertão como um “espaço abstrato”, “um espaço da saudade”. Para isso, recorre a vários elementos da cultura da região ou imagens correntes sobre ela:

O espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato surge abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados à própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as

experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. Um Nordeste do povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura. Região, fruto de uma verdadeira colagem de manifestações da cultura popular: versos de poetas populares (*Chegada de Inverno*, *Perfume Nacioná*), aboio de vaqueiros (*Algodão*, *Feira de Gado*), refrões de cocos (*Siri Jogando Bola*), trechos de cantigas de ninar, cantorias (*Xô, Pavão*), pregão de circo (*O Circo*), fragmentos de literatura oral como provérbios e ditos populares (*Cintura Fina*, *Café*, *Vou Casá Já*), lendas (*Lendas de São João*), fórmulas de passar fogueira (*Qué que tu quê*), crenças e superstições (*O Xote das Meninas*, *Acauã*), histórias humorísticas (*Derramaro o Gai*, *Forró de Mané Vito*) (ALBUQUERQUE, 2011, p.181).

Ainda que não concordemos inteiramente com a colocação do historiador a respeito da invenção desse espaço, acreditamos que, de fato, a música de Luiz Gonzaga reforça alguns estereótipos sobre a região Nordeste e, essencialmente, uma visão do migrante, por isso, tematiza fortemente o passado e a memória.

O que interessa para a discussão realizada neste trabalho é que a música de Luiz Gonzaga seleciona um lugar de memória específico, o sertão, e que esse lugar também é utilizado por Zé Ramalho para a elaboração de sua síntese musical, embora não seja o único.

Muitas das manifestações da cultura popular com as quais Luiz Gonzaga e seus parceiros trabalharam para fazer a “colagem” musical, também foram utilizadas por Zé Ramalho, mas agora em outro procedimento, misturando-as aos elementos da cultura *pop*, especialmente ao *rock and roll*.¹²

Nas canções dos LPs analisados neste trabalho, aparecem expressões da fala cotidiana do sertanejo, referências a crenças populares, além da presença de manifestações da cultura popular como o cordel e as cantorias. Todas essas referências, à semelhança do que acontece nas canções do “Rei do baião”, estão colocadas a partir do olhar de alguém que não mora mais naquele lugar, mas que carrega em si aquele universo (afetivo, musical, poético). É nesse ponto que entra o que estamos chamando de rememoração na obra de Zé Ramalho e as considerações do historiador Durval Muniz citadas acima.

No entanto, se na música de Luiz Gonzaga o sertão é um “lugar de saudade”, um reduto de valores e aspectos que não se encontram mais na cidade, em Zé Ramalho o cosmopolitismo não é incompatível com as influências da cultura popular sertaneja. Algumas das canções de seus primeiros discos foram compostas em João Pessoa e revelam o cotidiano em uma cidade que, mesmo estando longe do estilo de vida em uma metrópole, diferenciava-se em muitos aspectos da realidade que havia no sertão.

¹² Em outro momento do texto faremos uma análise mais específica sobre os procedimentos musicais utilizados por Zé Ramalho.

Com isso, Zé Ramalho revelou outra imagem do Nordeste, até então inédita para o resto do país. Um Nordeste cujas tradições conviviam com as informações da cultura de massa, com os gêneros musicais internacionais. Nesse sentido, a alcunha dada pela imprensa do sul do país ao artista, em seus primeiros anos de carreira, “Bob Dylan do sertão”, sintetizava bem a recepção daquela musicalidade, daquela forma de cantar e contar o sertão. A imprensa realmente precisava qualificar (para não dizer rotular) o que Zé Ramalho e todos os jovens artistas nordestinos de sua geração estavam fazendo.¹³

Há ainda outra leitura da cultura do Nordeste que influenciou significativamente a obra de Zé Ramalho: o Movimento Armorial.

No pensamento armorial, sobretudo nas formulações teóricas de Ariano Suassuna, o sertão nordestino é identificado como o lugar em que as raízes da identidade nacional foram preservadas. Como raízes da cultura nacional, Suassuna define a cultura ibérica e suas mesclas resultantes da mistura com outros elementos. Segundo Maria Thereza Moraes,

Compreender isso exige situar os significados das influências ibéricas para o movimento armorial, que desenhava nelas um dos matizes das marcas culturais brasileiras, através da mistura das raças que vieram junto com os primeiros invasores que se juntaram aos habitantes da ‘Ilha Brasil’. Influência ibérica significa, para os armorialistas, influência moura/árabe, relacionada com o que consideravam de ‘fósseis’ culturais encontrados na pesquisa da música armorial. A identidade nacional entendida pelo armorial encerrava-se no desenho da mistura racial (entre negros, brancos e índios), na qual a influência ibérica era expressão de peso para a definição do caráter nacional (MORAES, 1994, p.26).

Ariano Suassuna identifica como origens da cultura brasileira a heráldica, o barroco e os cantadores nordestinos. Partindo dessas expressões, os armorialistas buscaram temas que, supostamente, revelariam as “origens” da cultura brasileira (MORAES, 1994, p.76). Isso só seria possível através do mergulho profundo na cultura sertaneja, amálgama das tradições legitimamente populares, em consonância, também, com a busca de procedimentos da cultura erudita. Assim, foram criados a Orquestra de Câmera Armorial e o Quinteto Armorial, este último, mais condizente com as ideias do fundador do movimento.

A proposta armorial de unir o erudito e o popular parece muito forte nas canções de Zé Ramalho. Os traços orquestrais presentes em algumas músicas analisadas neste trabalho são exemplos disso.

A influência do *rock* não afastou Zé Ramalho da ênfase no sertão como lugar das tradições, muito embora não se observe no seu trabalho a ideia de sertão em oposição ou resistência ao cosmopolitismo, algo muito marcante na proposta armorial. O que dissemos

¹³ Curiosamente, hoje, em meio à grande miscelânea de gêneros e ritmos que virou a MPB, esses artistas quase sempre são colocados na categoria de regionais em premiações de música.

sobre as canções de Zé Ramalho, quando da comparação com o sertão tematizado na obra de Luiz Gonzaga, também vale para entender a relação do artista com esse lugar de onde partem os armorialistas: o sertão das tradições não é incompatível com o cosmopolitismo.

A leitura do passado expressada na arte armorial, em que o sertão foi considerado o lugar de resistência aos males da modernidade, não se aplica à leitura do passado identificável na síntese musical realizada por Zé Ramalho, embora, como vimos, ele tenha trabalhado com as mesmas expressões culturais e partido do sertão como lugar de memória. Essas diferenças só podem ser corretamente dimensionadas quando relacionadas aos procedimentos culturais adotados pelo artista. Por isso, passaremos a compará-lo com alguns procedimentos de movimentos musicais que também propuseram uma leitura das tradições musicais nordestinas.

3.3 O Nordeste em procedimentos musicais

3.3.1 O procedimento armorial

Já tivemos a oportunidade de falar a respeito da leitura que o Movimento Armorial faz do passado ou, em outras palavras, os elementos apontados por ele como essenciais para a formação da cultura nacional e como essa questão influenciou a musicalidade e a poética de Zé Ramalho. Agora, cabe-nos observar de que forma os armorialistas trabalharam a cultura popular nordestina e que tipo de seleção foi feita a partir da concepção que entende a cultura ibérica como traço marcante da identidade nacional e o Nordeste como região em que esses valores foram mais bem preservados.

Ao assumir a ideia de tradição como essência, ou seja, como algo amalgamado no passado e que precisava ser recuperado, a arte armorial, e, em especial, a música armorial, estabeleceu um tipo de procedimento que se distanciava muito da operação realizada pelos tropicalistas e pelo Manguebeat, outros movimentos que estabeleceram um diálogo artístico com as manifestações da cultura popular nordestina. À operação estético-cultural adotada por esses movimentos estamos denominando neste trabalho de síntese cultural e/ou musical. Esta era também uma operação que se diferenciava em muitos pontos da estratégia adotada por Zé Ramalho para incorporação da cultura popular nordestina.

Em primeiro lugar, a proposta armorial teve como ponto de partida a busca das origens da cultura nacional que, para os artistas do movimento, estava alicerçada em heranças ibéricas

na cultura popular nordestina. Para a música, isso significou a tentativa de aproximar manifestações dessa cultura com elementos da música erudita, notadamente do barroco ibérico. Assim, tanto a Orquestra Armorial, liderada pelo maestro Cussy de Almeida, quanto o Quinteto Armorial demonstraram, em linhas gerais, a preocupação em pesquisar a cultura popular nordestina, identificada como a que carregava os traços mais característicos da presença ibérica sendo, portanto, a expressão mais autêntica da cultura nacional. Mesmo com esse objetivo em comum, as divergências entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna fizeram com que a orquestra e o quinteto tomassem caminhos diferentes (MORAES, 1994, p.86).

Cussy, maestro de sólida formação erudita, defendia que a cultura popular deveria aparecer na musicalidade mais como uma influência e como um complemento de formação musical e implantou na orquestra a utilização dos tradicionais instrumentos sinfônicos de origem europeia para representar a sonoridade dos instrumentos populares, além de defender a participação de músicos estrangeiro para elevar a qualidade técnica da música armorial.

A proposta do escritor Ariano Suassuna divergia do que estava sendo executado por Cussy de Almeida à frente da Orquestra Armorial, o que o levou a fundar o Quinteto Armorial. Nele, a prioridade era se aproximar da “espontaneidade e autenticidade artesanal” da cultura popular, para isso, era imprescindível a utilização dos instrumentos musicais regionais como a rabeca, a viola-sertaneja e o pífano (MORAES, 1994, p.p.88, 100).

Apesar dessas divergências, o procedimento da música armorial, de uma forma geral, e das demais modalidades artísticas dentro do movimento, pode ser definido como o de “recriação”.

O estilo armorial caracterizou-se pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o movimento armorial realizava a sua ‘recriação’. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira (MORAES, 1994, p.78).

Esse procedimento, apesar de admitir a ideia de mistura, localizava no passado os elementos culturais utilizados na produção de sentido para a arte que realizava. A mistura tornava-se, portanto, uma estratégia de inventariar para preservar o que se considerava autêntico. Este era um procedimento que convergia para a ideia de cultura popular enquanto folclore.

Como indicamos anteriormente, apesar da forte influência exercida pelo Movimento Armorial na obra de Zé Ramalho, não acreditamos ser esse tipo de mistura a opção estética do artista. A questão imprescindível que diferencia o procedimento de Zé Ramalho daquele

adotado pelo Armorial é a incorporação dos gêneros musicais da cultura de massa internacional que aquele fez em suas canções, algo inadmissível para os armorialistas ligados à ideia de busca da autenticidade da cultura nacional.

O escritor Ariano Suassuna, fundador do movimento, sempre deixou claro seu desprezo pelo rock'n' roll e sua defesa incontestável do que considera a “verdadeira” cultura nacional, por isso a ênfase do movimento na música sertaneja, pois, de acordo com Ariano Suassuna,

A Música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período do pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A Música daquela região é resultado de fusão da Música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A essas duas influências junta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do Sertão – as “excelências” dos mortos e alguns dos “baiões” que servem ao canto. As três influências referidas predisuseram a Música sertaneja para o classicismo; e, como o homem do Sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos “romances”, a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição (SUASSUNA, 1977, p. 55-56).

Portanto, ao utilizar esse gênero musical como elemento para elaborar a leitura da tradição em suas canções, Zé Ramalho, partindo de uma musicalidade já misturada e, portanto, híbrida, como a síntese entre a música negra americana e a cultura *folk*, realizada por Bob Dylan, instaurou outra identificação com a cultura popular nordestina.

Assim, a questão da “identidade” se apresenta de outra forma na produção cancional de Zé Ramalho, mais próxima do que é identificado por autores que utilizam o hibridismo para entender a construção de identidade em países cujo processo histórico de colonização e de dominação econômica e cultural é complexo e baseado na mistura de vários elementos culturais. Para esses autores, a noção de “identidade” em manifestações culturais de sociedades como a brasileira é fugidia às definições tradicionais, sobretudo quando o objeto de estudo é a canção popular. Como explica Herom Vargas, referindo-se ao caso do Manguebeat,

(...) é difícil analisarmos ‘identidade’ em regiões onde convivem tradições ancestrais, modernismos que ainda não se estabeleceram totalmente e novidades pós-modernas que insistem em chegar. As respostas se confundem ainda mais se está em análise um objeto cultural como a canção popular, com alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX. Se a canção consegue, em momentos especiais de maior ebulição criativa, amalgamar elementos tão díspares – como o baque sincopado de uma alfaia de maracatu, a textura sonora saturada e distorcida de uma guitarra elétrica, um berimbau e um canto com cadências de embolada e *rap* dentro de um festival em Recife – é porque sua estrutura, sobretudo no caso brasileiro, carrega uma noção de ‘identidade’ absolutamente fugidia ao que nos foi ensinado pela tradição ocidental (VARGAS, 2007, p.91).

A propósito dessa nova visão da noção de “identidade”, acreditamos que a obra de Zé Ramalho, em particular as canções aqui analisadas, podem ser mais bem compreendidas se tivermos em mente seu caráter híbrido e, por isso, colocarmos o elemento regional e o elemento global como indicadores de “identidades” que se constroem sem, contudo, excluírem-se, pois, diferente da proposta do Movimento Armorial, a informação cosmopolita não significa oposição, exclusão ou ameaça ao conteúdo tradicional.

Ao contrário do que acontece no procedimento Armorial, em que se busca no passado, em uma operação histórica deliberada, elementos supostamente definidores de uma origem cultural, o ponto de partida da musicalidade de Zé Ramalho, e dos artistas nordestinos de sua geração, eram as informações da cultura internacional que passaram dar um novo sentido à tradição, inserindo-as na nova realidade histórico-cultural criada por todas as experiências vivenciadas pela geração da década de 1970.

3.3.2 O procedimento “mangue”

O Mangubeat pode ser considerado o último dos movimentos da música popular brasileira que tiveram como proposta certo grau de relação com a cultura popular tradicional.

Surgindo em Recife no início dos anos 1990, esse movimento absorveu em sua concepção estética as contradições de uma grande cidade que, à semelhança do que acontecia em outras grandes cidades brasileiras, sentia os efeitos do crescimento urbano desordenado, da marginalização de boa parte da população e da recessão econômica. No entanto, Recife tinha (e ainda tem) um diferencial em relação às demais metrópoles brasileira: a forte presença das manifestações da cultura popular, sobretudo entre a população das áreas periféricas, só comparada ao envolvimento das comunidades do Rio de Janeiro na produção do carnaval.

A proposta cultural deste movimento do início da década de 1990 guarda muitas semelhanças com o que fizeram os artistas nordestinos da geração de 1970. Ambos se valeram de práticas musicais híbridas para constituir a síntese entre a cultura popular e os gêneros culturais globalizados. A mesma importância que o *rock and roll* teve na formatação da leitura da tradição nordestina realizada por músicos como Alceu Valença e Zé Ramalho, tiveram o *reggae* e suas variantes, o *hip-hop*, a música eletrônica e também as variantes mais recentes do *rock* como o *heavy metal* no mangubeat.

O tempo que separa o Manguebeat da geração de nordestinos dos anos 1970 é o principal determinante das diferenças que existem entre os dois movimentos. Nos anos 1990, a interdependência econômica e o aprofundamento das relações interculturais, diante do fenômeno da globalização, fizeram com que houvesse redimensionamentos em questões caras à cultura brasileira, como as noções de nacional e de popular. Em decorrência disso, comparar os procedimentos culturais dessas duas gerações de artistas significa, também, comparar representações de identidade ou “identidades” diferentes.

Na década de 1980, o tema do nacional na cultura brasileira passou a ser relegado. Isso decorreu, entre outros fatores, de uma reação à apropriação da ideia de identidade nacional por parte do governo militar. Também pode ser considerado um reflexo dos questionamentos lançados pelos tropicalistas a respeito do significado do projeto nacionalista idealizado pela esquerda para a cultura brasileira.

Para Carolina Leão, em oposição ao projeto nacionalista da esquerda e do governo militar, surgia uma proposta cosmopolita:

A geração de artistas do pós-70, surgida no ápice da indústria cultural e da modernização brasileiras, trouxe, como resposta a essa manipulação do nacional, identificações abertas, receptivas ao cosmopolitismo das metrópoles internacionais fugindo ao estigma das expressões nacionalistas. Entretanto, quando a cena mangue surge no início dos anos 90 os efeitos dessa mudança de paradigmas são reconhecidos. Os símbolos da nação brasileira, o samba principalmente, refletiam, sobretudo, a amostragem de um confronto entre a diferença x a diversidade. Nas manifestações regionalistas se excluía a presença do outro estrangeiro enquanto nos projetos cosmopolitas se obliterava o elemento nacional (LEÃO, 2002, p.68).

O que está posto, de forma explícita a partir dos anos 1990 é que, face à nossa formação histórica e cultural altamente miscigenada e ao processo de globalização, os caminhos apontados pelos projetos culturais de então não respondiam eficazmente aos novos desafios da cultura brasileira.

O procedimento musical do Movimento Manguebeat assumiu definitivamente o caminho da homogeneidade “diversa”¹⁴, conforme definiu o antropólogo Hermano Vianna (2010, p.147), mas, antes dele, outros artistas também conseguiram aglutinar elementos díspares sem exclusão. Acreditamos que as canções de Zé Ramalho, ainda na década de 1970, representavam exatamente isso.

¹⁴ Hermano Vianna se refere ao tipo de interpretação que Gilberto Freyre faz da cultura brasileira, para a qual ele usa a antropologia, que, desprezando qualquer tipo de exclusão como a que marca a sociedade estadunidense, tem como ponto central a incorporação da diferença sem abrir mão da unidade nacional.

No Manguebeat, o procedimento musical consistia na colagem de elementos culturais para evidenciar as contradições históricas de uma metrópole como Recife. Tomavam como ponto de partida para isso, os gêneros musicais globalizados, diferente do que fizeram os tropicalistas, que também tinham o propósito de revelar as contradições, não das metrópoles, e sim da cultura brasileira, mas, para isso, usavam como ponto de partida os gêneros da própria canção popular brasileira, alguns dos quais considerados “cafonas”, arranjados com o aporte da cultura *pop*. O objetivo era o de inserir a música popular brasileira no padrão do que se considerava, então, “moderno”, em um procedimento que continha, em si, uma crítica inclusive à ideia de modernidade (VARGAS, 2007, p.81).

A geração de artistas nordestinos da década de 1970 não pode ser definida de forma única, visto que não constituiu um movimento como o Manguebeat ou o Tropicalismo. Cada artista tinha um procedimento próprio de mistura do regional com o internacional.

Por esse motivo, falando especificamente das fontes utilizadas neste trabalho, percebemos, nessa primeira fase de Zé Ramalho, o que pode ser chamado de o início da definição dos elementos que iriam determinar, em trabalhos posteriores, a “personalidade” artística do músico, sobretudo como compositor.

Nesse processo de definição, que vai do *rock* ao *galope*, os elementos eram selecionados de forma a apresentar uma unidade entre o estrangeiro e o regional. Dessa forma, a utilização, por exemplo, de letras longas sem refrão, como no caso de *Avôhai*, não destoa da rima emprestada do *martelo*, formatação típica das cantorias dos violeiros nordestinos.

Em algumas canções desse período da carreira de Zé Ramalho existe uma representação social, não tão acentuada quanto no caso do Manguebeat, que pode ser definida como a do “povo”, que, às vezes, assume a fisionomia do sertanejo nordestino (*A Peleja do Diabo com o Dono do céu*), mas que também é o trabalhador pobre das cidades (*Admirável Gado Novo* e *Falas do Povo*), ou seja, de grupos que sofrem algum tipo de opressão e lutam pela sobrevivência. Com isso, Zé Ramalho não chega a reinventar o Nordeste nem as suas tradições, como fariam mais tarde os *mangueboys*, mas redimensiona imagens, palavras e situações que, até aquele momento, eram tidas como sinônimo de Nordeste, ao introduzir elementos “estranhos” à ideia que o senso comum tinha a respeito dessa região.

3.3.3 O procedimento tropicalista

Outra série de questões relacionadas ao procedimento artístico adotado por Zé Ramalho nos leva a compará-lo à mistura cultural realizada pelo Tropicalismo uma década antes. A comparação se torna inevitável, visto que os tropicalistas foram os primeiros a apontar a possibilidade de fusão entre os gêneros regionais do Nordeste e o *pop*.

A primeira distinção que precisamos fazer diz respeito à dimensão das duas manifestações artísticas. Além de ter sido um movimento que repercutiu em outros campos da cultura, o Tropicalismo teve um efeito na música popular brasileira de muito maior significado que a presença de Zé Ramalho e dos músicos de sua geração. Como explica Favaretto, “Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico” (2007, p.32).

Assim como em outras questões, podemos afirmar que foi o movimento tropicalista que promoveu a abertura dentro da música popular brasileira para o tipo de síntese que Zé Ramalho e a geração de músicos populares nordestinos realizaram em meados dos anos 1970. Com essa afirmação, estamos concordando com uma vertente de análise desse movimento que o entende como uma abertura estético-cultural em que as questões discutidas ao longo dos anos 1960 são redimensionadas a partir de outros parâmetros, nos quais se expõem os limites da chamada “arte engajada”, sobretudo do eixo de interpretação da história e da cultura brasileiras que toma como ponto de partida o nacional-popular.

No procedimento, as referências à tradição musical nordestina figuravam sob dois aspectos: como uma revisão da tradição musical brasileira através da colagem de elementos contraditórios da cultura nacional, em espécie de “inventário” das relíquias nacionais, e inseridas na abordagem alegórica (NAPOLITANO; VILAÇA, 1998, p.63).

Sobre esse primeiro aspecto, Favaretto explica:

O problema básico que o tropicalismo se colocou foi o da situação da canção no Brasil. Tanto a retomada da linha evolutiva aberta pela bossa nova como a inclusão das informações da modernidade punham em crise o ‘nível médio’ em que se encastelara a produção musical; além disso, este projeto tomou a forma de uma estratégia cultural mais ampla, definindo uma postura política singular, intrínseca à estrutura da canção. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos *pop* eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60, em grande parte do mundo ocidental (2007, p.40).

É inútil, portanto, procurar delimitar uma identidade fixa e estável com a qual o procedimento tropicalista trabalhe, visto que a proposta do movimento era realmente implodir noções unívocas de pertencimento cultural. Temos, no entanto, algo parecido com o que

fizeram os músicos do *Manguebeat* nos anos 1990, com a diferença que, como já apontamos, os tropicalistas partiram dos gêneros musicais nacionais e aqueles partiram dos gêneros globalizados. A ideia era de uma identidade cosmopolita, ou seja, que aglutinasse vários elementos culturais e que não possuísse uma essência parece mais condizente com a proposta tropicalista. Nessa perspectiva, também podemos incluir a metáfora da “antropofagia cultural”, emprestada de Oswald de Andrade, utilizada para ilustrar a perspectiva de relação com o passado e com a tradição cultural brasileira.

Quando Caetano Veloso, em entrevista à *Revista Civilização Brasileira* no ano de 1966, afirmou a existência de uma “linha evolutiva” na canção popular brasileira, de certa forma ele estava estabelecendo um vínculo com o passado, mas não no sentido que a esquerda nacionalista ou o nacionalismo de direita preconizavam. A tradição é percebida como algo dinâmico, capaz de absorver diversas informações e continuar fazendo sentido como um sistema de representação cultural.

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. (...) Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (Caetano Veloso, citado por FAVARETTO, 2007, p.39).

Se, como afirma Caetano Veloso, para os tropicalistas era imprescindível conhecer e assumir a tradição da música popular brasileira, isso incluía também os gêneros considerados fora do “gosto médio”, ou seja, taxados como brega ou cafona. Nesse argumento está baseado o procedimento alegórico.

A alegoria, como procedimento de leitura da tradição, possibilita evidenciar o que na história foi ocultado propositalmente ou o que não chegou a se completar:

Reatualizando ruínas históricas, faz saltar, como numa iluminação, o reprimido, presentificando despidoradamente o que se ocultara. Assim, de forma sensível, nas canções tropicalistas, há uma operação que oferece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, simultaneamente, um espetáculo de suas indeterminações chegadas intactas ao presente. (...) [o ouvinte] Fica com a sensação de que o Brasil é e não é o que se enuncia: este descentramento impede a formação de uma imagem definida, pois a alegoria não aspira a captar o todo no particular (FAVARETTO, 2007, p.125, 126).

Mais uma vez fica clara a intenção dos tropicalistas em desfazer qualquer sentido de uniformidade da cultura brasileira. Assim, os gêneros da tradição musical nordestina, quando reinterpretados pelos tropicalistas, aparecem como um registro da tradição musical brasileira que, naquele momento, perdera a visibilidade, mas que, no passado, tivera um papel

importante na articulação entre cultura popular e mercado cultural de massa, através de artistas como Luiz Gonzaga.

Trazer essa referência à tona é colocar em evidência dois aspectos. O primeiro é que essas canções, cujas temáticas remetiam a realidades bem distintas do que se vivia nas grandes cidades, ainda continuavam fazendo sentido para muitas pessoas, demonstrando, assim, que o Brasil tinha muitos desafios a resolver em relação às desigualdades sociais e regionais. Por outro lado, demonstrava a efemeridade do que era absorvido pela indústria cultural. Gonzaga, grande ídolo do passado, foi “reabilitado” pelas mãos dos tropicalistas e reintroduzido no mercado de bens simbólicos brasileiro.

Entre os artistas nordestinos da geração de 1970 não existiu um projeto estético com tamanha abrangência. Na verdade, eles não pareciam ter muito claro o significado da síntese cultural que estavam propondo. Eram jovens músicos que experimentavam uma forma de aliar as diversas influências musicais que haviam recebido. A imagem de grandes artistas regionais só veio a ser associada a eles ao longo da carreira e do sucesso que alcançaram.

Entretanto, podemos afirmar que o trabalho de Zé Ramalho e dos demais artistas nordestinos de sua geração mergulhou com muito mais profundidade na tradição cultural nordestina do que o fez o Tropicalismo, pois partiram dela para a composição de sua síntese.

Diferente da paródia tropicalista, a mistura de Zé Ramalho tinha um sentido categórico de afirmação cultural, mesmo que também nela já se possa notar uma identidade fragmentada, múltipla, portanto, híbrida. Formatações culturais como a literatura de cordel ou as cantorias de violeiros nordestinos, nas canções de Zé Ramalho, remetem justamente à imagem tradicional do que se possa pensar delas, mesmo que misturadas ao *rock*. É um sentido, mais próximo da metáfora e bem distante da paródia.

CAPÍTULO IV

A mistura cultural de Zé Ramalho

4.1 “Raízes profundas, misturadas com as antenas poderosas, que captavam os sons modernos do tempo em que vivíamos”¹⁵

Tendo realizado o esforço em levantar as questões pertinentes ao procedimento utilizado por Zé Ramalho, em comparação com os procedimentos de outros movimentos musicais brasileiros que também se propuseram a trabalhar com a cultura popular, chegamos ao momento crucial do trabalho que se refere ao confronto entre as fontes e as hipóteses até agora levantadas a respeito do que pode ser considerado como uma construção simbólica de identidades múltiplas, híbridas ou fragmentadas nas canções do artista em questão.

Diante da vasta obra cancional de Zé Ramalho, que vem produzindo com certa regularidade desde o final da década de 1970, nossa escolha recaiu sobre os seus dois primeiros trabalhos comerciais. A escolha foi feita em virtude de algumas contingências. A primeira diz respeito à necessidade de estabelecer um recorte temporal para o trabalho e a escolha foi pela década de 1970, que não significava para nós apenas um recorte cronológico, mas, em nossa percepção, demarcava um importante momento artístico vivido por Zé Ramalho no início de sua carreira musical e abria a possibilidade de análises que envolviam questões referentes à realidade cultural do país naquele período, como a abertura proposta pelo Tropicalismo, a ênfase na preservação das manifestações tradicionais como política cultural de Estado e o crescimento da indústria cultural no país.

A primeira investida de Zé Ramalho no que chamavam à época de “sul maravilha” aconteceu em companhia de Alceu Valença, durante a temporada do show “Vou danado pra Catende”. Nesse show, no qual ficou conhecido como “Zé Ramalho da Paraíba”, o artista tocava violão de 12 cordas, viola de dez e uquelele. A habilidade com os instrumentos de corda era fruto de sua experiência como guitarrista em conjuntos de baile de João Pessoa e das apresentações solo em bares da cidade.

O “Zé Ramalho da Paraíba”, que se apresentava com Alceu Valença e outros músicos no Teatro Thereza Rachel, já tinha mergulhado na cultura popular nordestina, sobretudo na

¹⁵ Essa informação foi citada por Zé Ramalho em entrevista a Sílvia Osias para a revista Correio das Artes (ver referência completa na bibliografia).

musicalidade de violeiros e repentistas, cujas rimas e métricas foram determinantes para a feitura de suas canções. Foi dele, também, a direção musical do show. A visibilidade que essa participação e as aparições em festivais causaram não foi suficiente para abrir as portas das gravadoras ao repertório tão original que o artista já tinha produzido até aquele ano de 1976. Nesse repertório estavam as canções compostas em João Pessoa sob a influência do mergulho na cultura popular nordestina a que já nos referimos. Nesse momento, Zé Ramalho gravou uma fita demo, com o apoio de Carlos Alberto Sion, que viria a ser o produtor dos seus primeiros discos, percorreu várias gravadoras, tendo recebido muitas respostas negativas.

Mesmo após a gravação de *Avôhai* pela cantora Vanusa, a oportunidade de fechar um contrato para lançamento do primeiro disco só veio por intermédio de Fagner que, àquele tempo, já tinha alcançado sucesso comercial pela gravadora CBS.

O LP *Zé Ramalho* tem, portanto, além da importância artística, uma vez que reúne boa parte das canções que consagrou o artista, um significado de superação e realização pessoal. Inserir-se no mercado, fazer sucesso comercial e viver do seu trabalho sempre foram questões imprescindíveis para os artistas da geração de Zé Ramalho, sobretudo para aqueles que migraram do Nordeste. Segundo Ana Maria Bahiana, esse traço os distingue do grupo de artistas ligados ao MAU (Movimento Artístico Universitário) que, tributários de questões ligadas ao engajamento político, viam o sucesso comercial como algo em segundo plano, embora ele tenha acontecido para ambos e a relação com a cultura de massa fosse uma característica forte na música popular brasileira em todos os momentos de sua história (BAHIANA, 2005, p.46).

Sobre esse primeiro disco é preciso mencionar também a forte influência da contracultura que ele carrega. No contexto em que Zé Ramalho compôs as canções do primeiro LP, início dos anos 1970: psicodelismo, estilo de vida hippie, Woodstock, esoterismo, liberdade sexual, enfim, questões pertinentes e que faziam parte do universo jovem. Para Zé Ramalho, essas influências chegaram ao mesmo tempo em que a aproximação com a tradição popular nordestina se tornava cada vez mais latente em sua vida artística.

Desse modo, as rimas da literatura de cordel e as métricas das cantorias dos violeiros populares passaram a fazer parte de uma experiência de “sensibilidades”, para o compositor, assim como as outras que já citamos. Nesse contexto, os versos aparentemente sem sentido de Zé Limeira¹⁶, que Zé Ramalho definiu como uma espécie de “Salvador Dalí da literatura de

¹⁶ Zé Limeira foi o cordelista paraibano que se tornou famoso pelo estilo peculiar de composição no qual produzia versos de maneira surreal, fora da lógica usual da língua. A tal estilo dá-se o nome de *nonsense* ou *disparate*.

cordel”¹⁷, eram mais uma possibilidade estética experimentada pelo compositor de forma intensa, como foi característica de todas as experiências de sua geração.

Para Frederico Coelho,

A representação da juventude deste período já não correspondia àquela em voga na década de 1960. Saía o modelo do estudante universitário engajado e preocupado com os problemas nacionais e entrava em cena o modelo do jovem hippie norte-americano, da mentalidade da “curtição”, do “pé na estrada” e do prazer acima de tudo (COELHO, 2010, p.248).

O primeiro disco de Ramalho foi lançado no início de 1978 e contou com a participação de músicos já conhecidos do grande público, como o ex-Mutantes Sérgio Dias e do tecladista inglês Patrick Moraz, do grupo YES!. Além desses, também estavam presentes músicos nordestinos como Dominginhos e outros conhecidos de Zé Ramalho, a exemplo de Lula Côrtes, Pedro Osmar, Kátia de França e Elba Ramalho. Muitos deles acompanharam o artista em shows realizados em várias cidades do Brasil. A escolha dos músicos, segundo Carlos Alberto Sion, produtor do primeiro disco de Zé Ramalho, teve como objetivo evidenciar os dois elementos da mistura proposta por Zé Ramalho: o eletrônico e o “regional”. Para o produtor, esse disco foi um “divisor de águas” no que chamou de “pop nordestino”.¹⁸

São nove as músicas presentes no disco original¹⁹: “Avôhai”, “Vila do Sossego”, “Chão de Giz”, “Meninas de Albarã”, “Voa, Voa”, “Noite Preta”, “Dança das Borboletas”, “Bicho de Sete Cabeças” e “Adeus Segunda-Feira Cinzenta” – sendo as cinco primeiras de autoria individual de Zé Ramalho e as outras parcerias com Alceu Valença, Lula Côrtes e Geraldo Azevedo. Boa parte delas foi escrita na cidade de João Pessoa, durante as experiências que teve entre idas e vindas ao Sudeste do país. A composição de canções é uma característica importante do trabalho de Zé Ramalho que, durante a sua trajetória artística, lançou discos com músicas próprias e/ou parcerias e só recentemente gravou CDs em que a atividade de intérprete sobressai.

As canções passeiam por vários gêneros poéticos e musicais da tradição nordestina, xote, baião, martelo agalopado, entre outros, e também refletem a influência do *rock and roll* na musicalidade de Zé Ramalho.

Depois de dois anos, em 1980, Zé Ramalho lançou, ainda pela CBS, o seu segundo LP intitulado *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*. Boa parte das canções contidas nesse disco foi composta no período em que o artista passou grandes dificuldades para sobreviver no Rio

¹⁷ Cf. Depoimento dado por Zé Ramalho a Jorge Salomão contido no site do artista www.zeramalho.com.br.

¹⁸ Ver depoimento dado no documentário *O herdeiro de Avôhai*.

¹⁹ Esse disco teve uma reedição em 2003, em CD, na qual foram acrescentadas algumas faixas.

de Janeiro, antes da assinatura do contrato com a gravadora. São elas: “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”, “Admirável Gado Novo”, “Falas do Povo”, “Beira-Mar”, “Garoto de Aluguel”, “Pelo Vinho e pelo Pão”, “Mote das Amplidões”, “Jardim das Acácias”, “Agônico” e “Frevo Mulher”, todas de autoria do próprio compositor. O impacto das desigualdades e as inseguranças da vida em uma metrópole repercutiram nas escolhas poéticas de Zé Ramalho. Se as primeiras canções, feitas em João Pessoa, foram o resultado de experiências que refletiam o comportamento da geração anos 1970, nesse segundo disco, das dez canções, três estão entre as que, em toda a carreira do artista, possuem um forte conteúdo social (“A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”, “Admirável Gado Novo” e “Falas do Povo”). “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”, por exemplo, é uma canção em que, como veremos de forma mais detalhada na análise, a letra trata de desigualdades, injustiças sociais, da luta entre o bem e o mal, e o faz recorrendo a metáforas da condição do animal confinado, o que remete à vida no campo, algo reforçado pela música da canção. Em “Admirável Gado Novo”, muitos elementos usados na canção anterior estão presentes. A metáfora do gado para falar da massa de oprimidos é um deles e, mais uma vez, a letra é acompanhada por uma música em que se prioriza a sonoridade típica dos gêneros musicais nordestinos. São canções que, se comparadas às do primeiro disco, veiculam sensibilidades inseridas em um contexto de vivências diferentes e que dão uma ideia de “inversão” da relação espaço-tempo: a experiência urbana inserida em uma estética próxima do mundo rural, ou seja, justamente no momento em que Zé Ramalho estava inserido em um contexto urbano muito mais intenso que a realidade de uma cidade como João Pessoa na década de 1970, os gêneros da música popular nordestina ganhavam um espaço definitivo em sua obra.

Na análise que se segue, importa-nos observar as marcas autorais de Zé Ramalho, ou seja, a forma como as influências que sofreu, os elementos culturais que misturou são inseridos em momentos particulares de sua trajetória artística, assim como, também, refletem as questões colocadas para e pela geração dos anos 1970, conforme o que foi discutido no segundo capítulo desta dissertação. Para tal fim, foi necessário estabelecer alguns critérios para classificar as canções inseridas nos dois álbuns que foram selecionados, de modo que pudéssemos incorporá-los numa dimensão metodológica. Decidimos agrupar aquelas canções que guardam entre si certa afinidade poética e musical, em outras palavras, os blocos contêm canções que possuem marcas autorais semelhantes, considerando tanto os aspectos de conteúdo quanto os aspectos da linguagem.

As canções compostas por Zé Ramalho e incluídas nos seus dois primeiros álbuns comerciais revelam marcas autorais que ligam o artista a situações, influências, estéticas e

musicalidades diversas. O que fizemos foi agrupar as que estabelecem conexões entre si quanto ao resultado musical alcançado. Com isso, deixamos de lado o fato de não estarem no mesmo álbum ou detalhes sobre o momento em que foram compostas, com exceção ao caso de que tais questões fossem pertinentes à análise.

Assumimos o desafio de analisar canções, envolvendo o suporte musical e a letra, mesmo não tendo formação técnica em música. Claro que o suporte poético, ou seja, a letra, permitiu-nos realizar uma análise menos centrada nas questões musicais, o que nos desobrigou de utilizar termos técnicos além dos mais elementares. Mesmo contando com a letra da canção, a intenção de não se restringir ao parâmetro poético nos levou a enfrentar o problema de realizar uma análise do conteúdo musical sem ter uma formação em música. Por analogia, podemos dizer que raramente um historiador tem qualificação técnica para lidar com as diversas fontes com as quais trabalha. Um historiador que se proponha, por exemplo, a trabalhar com documentos do sistema judiciário não necessariamente precisa ter uma formação na área do Direito. Será, no entanto, imprescindível para o sucesso de sua pesquisa o conhecimento da legislação do período com o qual está trabalhando e noções sobre os termos jurídicos presentes na documentação. No nosso caso, é preciso reconhecer que a música, assim como outras linguagens artísticas, possui um código compreensão bastante difícil para um leigo. Diante disso, foi preciso estabelecer alguns critérios para lidar com as fontes aqui apresentadas, levando-se em consideração também que as canções, ou seja, peças musicais formadas por música e letra, deveriam, para o propósito do trabalho, ser analisadas no conjunto, fugindo assim da tendência mais generalizada de analisar apenas a letra como um texto escrito comum.

Para Marcos Napolitano, historiador que tem se debruçado sobre a história da canção popular brasileira, são dois os conjuntos de elementos que devem ser identificados em análise da canção: os parâmetros poéticos (“letra”) e os parâmetros musicais (“música”). Ao primeiro, pertencem elementos ligados à construção do texto da canção como os tipos de rimas, a presença de figuras de linguagens, de intertextualidades, as imagens poéticas, o tema geral da canção e o “eu poético”. Já ao segundo, estão questões como a melodia, o arranjo, o andamento, a vocalização, os efeitos eletro-acústico e o gênero musical (NAPOLITANO, 2002, p.97-99. A análise de tais parâmetros, ainda segundo o referido historiador, requer de quem a faz o domínio técnico da linguagem musical, mas, sobretudo, a audição atenta e repetitiva das canções. Essa análise também deve ser acompanhada de indagações a respeito do contexto em que a canção está incluída, pois “há um tempo e um espaço determinados e

concretos, através dos quais a canção se realiza como objeto cultural” (NAPOLITANO, 2000, p.100).

As afirmações de Marcos Napolitano vão de encontro às ideias defendidas pelo músico canadense Philip Tagg (2011)²⁰ a respeito da possibilidade de um pesquisador não músico elaborar uma análise musical. Para ele, os estudos que se debruçam sobre a música se utilizam de dois tipos de conhecimentos: o “metadiscurso contextual” e o “metadiscurso musical”. O primeiro diz respeito aos conhecimentos sobre “como as práticas musicais se relacionam com a cultura e a sociedade”, enquanto o segundo compreende a teoria musical propriamente dita (TAGG, 2011, p.09). Portanto, podemos inferir que trabalhos historiográficos como esta dissertação produzem conhecimentos ligados ao “metadiscurso contextual”, pois estão preocupados com a música enquanto objeto cultural, nos moldes do que foi apresentado por Marcos Napolitano na transcrição anterior.

Para produzir conhecimentos em qualquer um desses tipos de “metadiscursos”, Philip Tagg identifica ainda dois tipos de competências: a “competência poética” e a “competência estética” (TAGG, 2011, p.09). Esta última competência envolve conhecimentos de música não aprendidos formalmente, estando, portanto, muito ligada à apreensão pessoal que fazemos dos signos musicais e que independem de um conhecimento técnico sobre os mesmos. Na prática, a “competência estética” significa o reconhecimento dos parâmetros musicais a partir da experiência como ouvinte e, por isso, nos interessa particularmente. A argumentação do autor é que essa competência pode ser utilizada por quem ele chama de “não-musos”, ou seja, pessoas sem formação técnica em música, para realizar análise musical. Isso implica, no entanto, a utilização de outros “descritores” para os signos musicais, mais próximos ao universo do ouvinte que a notação musical técnica tradicional (TAGG, 2001, p.11).

Em vários momentos da análise, identificamos os signos musicais presentes nas canções com expressões que não são do vocabulário técnico e sim do universo dos ouvintes de música popular. No entanto, acreditamos que o resultado ainda esteja mais direcionado para o “metadiscurso contextual” (TAGG, 2011, p.09), como não poderia deixar de ser, visto que se trata de um trabalho historiográfico.

4.1.1 Mergulho nas tradições musicais e poéticas do Nordeste

“Avôhai” (Faixa 1 – Zé Ramalho, 1978)

²⁰ A possibilidade de trabalhar com **esse** texto veio **a nós** a partir da indicação feita pelo Professor Carlos Sandroni, por ocasião da qualificação.

Segundo Zé Ramalho, em depoimento a Elinaldo Rodrigues, no documentário *Zé Ramalho: O Herdeiro de Avôhai*, essa canção foi o resultado de um sonho, quase um episódio mediúnico em que a letra e a melodia lhes apareceram de uma só vez. Zé Ramalho assim o explica:

Eu fiz essa música, ela chegou inteira para mim a letra. Aquilo chega doía na cabeça, parecia de médium, de espiritismo. Eu escrevendo a letra, sabendo de todo o significado, o que é que estava acontecendo e aquela palavra que soava nos meus ouvidos falando mais ou menos aspirado: Avôhai, Avôhai ... Na hora em que eu escutei aquilo, parecia está escutando a voz de Bob Dylan misturada com a voz de uma entidade espírita, de uma entidade cósmica, tudo junto. E eu percebendo isso, continuava escrevendo, tanto que a letra toda eu “matei”, ela apareceu inteira, sem tirar nenhuma vírgula. Quando aquilo cessou, quando eu parei de escrever e fui contemplar aquilo, imediatamente eu peguei a viola e já fui treinando aquela história ali. Então foi uma coisa que nunca mais aconteceu em minha vida. (Zé Ramalho, (entrevista em DVD), 2009).

Esse detalhe reforça a percepção do caráter místico que a canção possui. O misticismo, somado à curiosidade por ufologia, é um dos aspectos da vida pessoal que permeiam a obra de Zé Ramalho.

A introdução, feita com um acompanhamento de viola e outros instrumentos de corda, notadamente o baixo elétrico, tem um resultado que se assemelha muito à introdução de “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan. Aí encontramos o primeiro elemento para pensarmos o híbrido nessa canção.

À sonoridade eminentemente roqueira “emprestada” de Dylan, Zé Ramalho acrescenta o elemento regional das cordas da viola, numa mistura em que a delimitação da canção em um gênero musical se torna praticamente impossível. O acompanhamento instrumental também reverencia o *rock and roll* à La Bob Dylan. Os arranjos típicos da *country music* se apresentam de forma marcante a partir da metade da primeira estrofe e se repetem com igual intensidade na metade da segunda.

Numa perspectiva do conteúdo, a letra da canção faz referência a lembranças da infância de Zé Ramalho, notadamente à figura do avô do artista, para quem ele já declarou inúmeras vezes ter dedicado a canção.

“O velho” que “cruza a soleira, de botas longas, de barbas longas”, o avô que fez também o papel de pai, visto que Zé Ramalho ficou órfão quando ainda era criança, é a figura que provoca uma série de lembranças: os lugares de convívio durante a infância na cidade de Brejo do Cruz (*Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei*); a religiosidade da família (*É o terço de brilhante nos dedos de minha vó*); os sentimentos da infância (*E nunca mais eu tive medo da porteira*); a educação que recebeu (*E calado vai ficando só fala quando*

eu mandar). São, portanto, experiências e situações típicas do universo rural nordestino, o que imprime ao conteúdo da canção um forte componente “regional”.

O Nordeste também está presente na poética, fortemente assemelhada à cantoria ou ao repente, escolhida pelo artista. Assim, como já descrevemos, a métrica proveniente dos gêneros da cantoria popular nordestina dá o ritmo da canção, e a letra – pela necessidade de se adequar às rimas, também fortemente influenciadas pelo repente – ganha um formato peculiar que acaba por definir um estilo de composição a Zé Ramalho. Comparando esse estilo aos gêneros da cantoria popular nordestina, poderíamos dizer que ele se aproxima do *nonsense*, ou seja, do disparate. A construção de versos sem sentido, ou de forma desconexa com o sentido geral da letra remete ao estilo inventado por Zé Limeira, um estilo “marginal”, não admitido por boa parte dos repentistas, pelo fato de violar uma das regras essenciais do repente que é a construção de orações, ou seja, de estrofes com sentido completo, a exemplo deste trecho:

Rebuscando a consciência com medo de viajar

Até o meio da cabeça do cometa

Girando a carrapeta no jogo de improvisar

Deve-se acrescentar ainda a identificação entre as escrituras de Zé Ramalho e a de Bob Dylan, na composição de letras longas sem o uso de refrão e na construção de imagens poéticas em canções como “Blowin’ in The Wind” e a própria “Mr. Tambourine Man”. Segundo o próprio Zé Ramalho,

A sua [*de Bob Dylan*] influência sobre o meu trabalho tem vários paralelos, várias tangentes, mas a principal foi perceber que era possível fazer canções com letras longas e sem me preocupar com o tempo exigido pelas rádios da época, para poder executá-las. Eram canções com letras longas e sem refrão, o que mais me encorajou a desenvolver canções minhas como a própria *Avôhai*, que é uma letra longa e não tem refrão, *Jardim das Acácias* idem, *Canção Agalopada* e muitas outras (Zé Ramalho, entrevistado por Sílvio Osias, 2010, p. 8).

A identificação entre a escritura dos dois artistas é ressaltada por Maria das Dores Alves no que diz respeito, também, às imagens poéticas que os dois artistas constroem em que os elementos representativos da cultura oral se misturam a referências da mitologia e às metáforas sobre os elementos da natureza (ALVES, 2008, p.143).

“A Noite Preta” (Faixa 4 – Zé Ramalho, 1978)

“A Noite Preta” é uma canção cuja autoria Zé Ramalho divide com Lula Côrtes e Alceu Valença. Lula foi o grande parceiro de Zé Ramalho no disco experimental *Paêbiru*,

gravado em Recife, em 1974. Esse disco já apresentava uma síntese entre os elementos culturais que vieram a identificar o estilo do segundo artista. Lula até o fim da vida frequentou a cena da arte alternativa ou independente, inclusive foi o primeiro a gravar um disco independente no Brasil; *Stwa*, de 1973. Sua atuação como escritor e artista plástico revela uma personalidade artística que jamais se coadunou com as demandas mercadológicas.

Com Zé Ramalho, além do disco *Paêbiru*, considerado um dos mais raros LPs do Brasil, e de ter feito parte da banda de Alceu Valença, Lula também participou do primeiro disco comercial do artista. Nesta canção, especificamente, aparece na ficha técnica como o responsável por tocar o tricórdio elétrico, instrumento de origem marroquina, responsável por dar à canção uma sonoridade oriental.

Na verdade, o som do tricórdio aparece bem ao fundo. Ele não faz o acompanhamento melódico, mas sua importância para nossa análise não está relacionada ao papel que desempenha na música, e sim ao significado que sua utilização tem para a mistura realizada pelos compositores nessa canção. Assim como em “Chão de Giz”, o tricórdio e a viola formaram a base instrumental inicial sobre a qual Lula Côrtez e Zé Ramalho compuseram “A Noite Preta”. Conforme declarou Lula em entrevista, a incorporação de outros instrumentos musicais só apareceu na versão gravada da canção.²¹ No entanto, nessa versão, o que sobressai é a sonoridade típica do Nordeste. Seu desenho melódico é feito principalmente pelo acordeom, aproximando-se de gêneros musicais que entraram na formação do que chamamos de forró.

Além da questão instrumental, existe também a referência direta ao repente nas rimas e na métrica. Os versos são construídos em quadra, gênero da poesia popular nordestina, hoje pouco utilizado pelos repentistas:

E nesse ano a noite preta pega a porta

E arremessa contra a massa da parede

A ventania, canto, faca, tudo corta

A sombra torta estranha como a rede

Assim como em “Avôhai”, os versos estão próximos ao *nonsense*, ou seja, são construídos fora do sentido exato, ou, pelo menos, destoam do padrão de construção semântica mais usual na língua.

²¹ Entrevista concedida por Lula Cortês ao site Interpoética. Ver http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=97&catid=34

Cabeça cheia como um saco de confetes
Pende dos ombros com serpentes e cabelos
E essa louca cobra loura reluzente
Se enrosca no tronco do cotovelo

“Voa, voa” (Faixa 9 – Zé Ramalho, 1978)

A última canção do primeiro LP comercial de Zé Ramalho, chamada “Voa, voa” evidencia, ainda mais, a mistura que marca a obra do cancionista.

O que se pode ouvir nessa canção é a sonoridade característica da cultura popular nordestina. Assim como na canção anterior, os instrumentos típicos do que chamamos forró (zabumba, acordeom e triângulo) compõem sua parte musical. Mesmo os instrumentos eletrônicos, reforçam a identificação dessa canção com a sonoridade da cultura popular nordestina, como a guitarra que, dedilhada, lembra um ponteio de viola. Essa é uma operação muito característica da composição de Zé Ramalho: deslocar a função usual dos instrumentos a ponto de ser difícil para um leigo distinguir entre a sonoridade de um instrumento eletrônico e a de um instrumento “regional”. O deslocamento da função original dos instrumentos é um traço que Herom Vargas identifica na música latino-americana de uma forma geral. Segundo ele, “tantos as maneiras de tocar quanto as formas físicas dos instrumentos foram sendo alteradas conforme as situações culturais, as necessidades musicais e os materiais à disposição dos músicos” (VARGAS, 2007, p.221).

Essa canção também guarda semelhanças com a musicalidade das bandas de pífanos, é possível dizer que até mais do que com próprio forró. Essa semelhança deve-se, principalmente, a dois detalhes: a utilização da flauta e a dicção adotada pelo cancionista. Zé Ramalho praticamente não canta, no sentido de entoar uma melodia, o que ele faz é recitar versos, à maneira do repente, poesia musicada na qual pouca importância se dá aos elementos musicais (canto, afinação, instrumentação etc.).

Ainda sobre a parte vocal, destaca-se a presença do coro. O canto com resposta remete à tradição afro-descendente representada no samba pela figura das pastoras. Para o pesquisador José Ramos Tinhorão, o canto com resposta foi uma das características que os migrantes baianos do final do século XIX trouxeram para o Rio de Janeiro e que resultou na formatação do samba carioca (TINHORÃO, 1998, p.268). Em algumas manifestações da cultura popular nordestina, o coro também está presente e, grandes ícones da cultura nordestina, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, também usaram muitas vezes desse recurso em suas canções.

Em relação à letra, percebe-se o ponto em comum com as outras canções deste bloco: a forte influência da poesia popular nordestina. Em uma letra curta, Zé Ramalho interpreta algo que se assemelha com a feitura da sextilha, gênero da cantoria formado por seis versos.

“Mote das amplidões” (Faixa 7 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

O título dessa canção remete a uma construção específica da cantoria: o mote. Segundo Maria Ignez Ayala, o mote, geralmente sugerido pelo público, exige que o cantador elabore as rimas e métricas dos versos da estrofe de acordo com as rimas e as métricas do mote, independente de que gênero se trate. Dependendo da posição em que o mote for inserido na estrofe, o esquema rímico mudará (AYALA, 1988, p.139).

Nesse caso, Zé Ramalho utiliza desse artifício nos dois últimos versos de todas as quatro estrofes e consegue reproduzir exatamente um dos esquemas rímicos do martelo (décimas compostas em decassílabo): ABBAACCDDC.

A poesia popular nordestina também está representada na canção através da “paisagem” desenhada na letra, que mistura seres mitológicos a situações e expressões típicas da região Nordeste.

Montado no meu cavalo

Pégaso me leve além

Daquilo que me convém

Relançar pelo que falo

Bebendo pelo gargalo

Enchentes e ribeirões

Na terra tem mil vulcões

No tempo só tem espaço

Nada digo e tudo faço

Viajo nas amplidões

(...)

Bem no tempo do estio

No inverno e no verão

No eixo e na rotação

No plano que lhe envio

Nos deuses em quem confio

No poder das orações

No sangue desses canhões

No cabelo e no cangaço

Nada digo e tudo faço

Viajo nas amplidões

Esses são temas recorrentes nos folhetos de cordel e nas cantorias. Temos que considerar também que o universo mágico que circunscreve a poesia popular nordestina foi identificado pelos armoriais como elementos da cultura nordestina que remetem às raízes ibéricas da cultura brasileira (MORAES, 1994, p.130). A obra de Zé Ramalho está permeada por essas referências.

À semelhança do que se observa em outras canções deste bloco, a espiritualidade também está presente na letra, seja remetendo às crenças dos sertanejos, ou a uma espiritualidade ligada ao esoterismo.

Se na letra a referência à cantoria é explícita, na música, assim como em outras canções até agora analisadas, o arranjo instrumental delineia uma miscelânea de ritmos e gêneros da tradição musical nordestina (bandas de pífano, o baião etc.) ao mesmo tempo em que é pontuada pelo acompanhamento do baixo elétrico como se fazendo lembrar que existe algo além do “regional” na canção.

4.1.2 O mundo urbano e o rock entram em cena

“Vila do Sossego” (Faixa 2 – Zé Ramalho, 1978)

Foi durante o tempo que viveu em João Pessoa que Zé Ramalho começou a compor suas primeiras canções no estilo que lhe consagraria.

Após a experiência no conjunto de baile “Os Quatro Loucos”²², as composições de Zé Ramalho deixaram definitivamente as feições do rock à La Jovem Guarda e passaram a incorporar temas, ritmos e gêneros da cultura popular nordestina. Ao mesmo tempo, passava por experiências comuns à sua geração que também influenciaram nas suas escolhas artísticas.

João Pessoa, no início da década de 1970 não era absolutamente uma metrópole, mas também se distanciava das características de uma pequena cidade do interior do Nordeste, como Brejo do Cruz, lugar onde Zé Ramalho nasceu e passou sua infância. Na capital, era possível ter acesso a produtos da indústria cultural da época e os jovens artistas tinham

²² “Os Quatro Loucos” foi um dos mais conhecidos conjuntos de baile da cidade de João Pessoa durante a década de 1960. Integrado por Floriano Miranda, Golinha e Vital Farias, a banda fazia *cover* de sucessos da Jovem Guarda e dos Beatles, seguia um estilo comum a muitas bandas composta por jovens músicos do período. Zé Ramalho passa a integrá-la a partir da saída do guitarrista, Vital Farias. Antes disso, já tinha tocado também em outro conjunto de baile chamado “Os Demônios”.

espaços nos quais podiam apresentar a sua arte, mesmo que, muitas vezes, entrassem em conflito com o comportamento socialmente aceitável na época.

O refúgio em João Pessoa para Zé Ramalho e outros artistas amigos seus era um lugar chamado Vila do Sossego que dá nome à segunda canção do seu primeiro disco comercial. A casa de praia da tia do compositor passou a ser o ponto de encontro de artistas pessoenses e também o lugar em que as experiências de comportamento da geração dos anos 1970 (uso de drogas, sexo livre, escuta do *rock*) eram colocadas em prática.

Em depoimento a Elinaldo Rodrigues, no documentário *Zé Ramalho: O Herdeiro de Avôhai* (2010), Zé Ramalho relata o significado que esse local teve para a sua vida e como, no contexto repressivo dos anos 1970, o mesmo passou a ser alvo frequente das “batidas” policiais.

Todas essas situações estão de alguma forma tematizadas na letra da canção “Vila do Sossego”. Nela, o que percebemos é um artista compondo em um “entre-lugar” em que um nordeste urbano se mistura aos elementos cosmopolitas do *rock*, da psicodelia, da liberdade sexual etc. Isso se manifesta através de referências sutis aos relacionamentos amorosos e ao comportamento sexual:

E nos delírios, meus grilos temer

O casamento, o rompimento, o sacramento, o documento

Como um passatempo quero mais te ver

(...)

Meu Treponema não é pálido nem viscoso

Os meus gametas se agrupam no meu som

E as querubinas meninas rever

Embora não tenha sido desenvolvida rigorosamente no esquema rímico da sextilha, a letra dessa canção chega muito perto desse gênero da cantoria. A semelhança com a tradição oral nordestina também se faz presente, como em boa parte das canções de Zé Ramalho, pela dicção que ele adota, na qual a letra é quase falada e não entoa em um canto “melódico”.

A canção tem um caráter autobiográfico muito forte. Diferente do que constata Herom Vargas para as composições dos integrantes do Manguebeat, nas quais a cidade de Recife é tematizada a partir dos elementos urbanizados da paisagem (pontes, canais) e é percebida também nas críticas às situações de desigualdade social (VARGAS, 2007, p.140) e do que podemos perceber também nas canções de outros artistas nordestinos contemporâneos, como Alceu Valença que utiliza os festejos e locais públicos típicos da cidade para fazer referência

à mesma Recife, Zé Ramalho recria a cidade de João Pessoa a partir do significado que determinados espaços dessa cidade têm para a vida pessoal do artista. São lugares de intimidade que evocam sentimentos, experiências, desejos e descobertas.

Na música, a novidade em relação às canções até agora apresentadas fica por conta do elemento orquestral dos arranjos, com a utilização de instrumentos eruditos como o violino e o violoncelo, além do coro de vozes femininas.

“Jardim das Acácias” (Faixa 8 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

A paisagem urbana do Nordeste, sobretudo de João Pessoa, de meados da década de 1970 já não correspondia às expectativas de jovens artistas que, assim como Zé Ramalho, decidiram naquele momento fazer suas primeiras incursões ao “sul maravilha”. E é justamente fazendo referência a essa insatisfação que o compositor começa a letra da canção:

*Nada vejo por essa cidade
Que não passe de um lugar comum
Mas o solo é de fertilidade
No jardim dos animais em jejum
Esperando alvorecer de novo
Esperando anoitecer pra ver*

Em duas estrofes longas e sem refrão, ao estilo de compor de Bob Dylan, Zé Ramalho apresenta a realidade do seu tempo através de rimas semelhantes ao repente e frases soltas que ao final formam o que no repente se chama oração, ou seja, uma estrofe com sentido completo.

O título da canção, “Jardim das Acácias”, faz referência a um epíteto da cidade de João Pessoa. É uma das canções em que Zé Ramalho mais se debruça sobre a sonoridade do *rock and roll*. O próprio tema da canção – um jovem “desiludido” com as limitadas possibilidades que sua cidade era capaz de lhe oferecer – está muito próximo dos temas presentes nas canções do *folk* e do *rock* da geração de roqueiros de Bob Dylan.

Zé Ramalho reflete sobre sua condição de rompimento em relação a todas as expectativas que sua família e a sociedade tinham dele.

*A papoula da Terra do Fogo
Sanguessuga sedenta de calor*

Desemboco o canto nesse jogo
Como a cobra se contorce de dor
Renegando a honra da família
Venerando todo ser criador
No avesso de um espelho claro
No chicote da barriga do boi
No mugido de uma vaca mansa
Foragido como Judas em paz
A pessoa que você mais ama
No planeta vendo o mundo girar

Não se enquadrar nos padrões de comportamento socialmente aceitáveis e, até mesmo, renunciar valores e condutas esperados para a sua posição social são dilemas comuns à juventude da década de 1970.

Essa canção, gravada entre outras que dialogam mais diretamente com as manifestações da música e da poesia popular nordestina, funciona como um lembrete de que não é possível enquadrar o artista em uma identidade fixa. Reitera a tese com a qual trabalhamos, a de que uma dimensão híbrida predomina nos dois LPs de Zé Ramalho, aqui analisados.

“Chão de giz” (Faixa 3 – Zé Ramalho, 1978)

Os 37 segundos da introdução – composta basicamente por instrumentos de cordas como o violino, o baixo elétrico, o violão e a viola – indicam a sonoridade que prevalecerá durante toda a canção: algo próximo ao *rock and roll* pontuado por elementos que lembram a música erudita. Ao final, torna-se evidente o coro de vozes femininas acompanhado da mesma instrumentação presente na introdução, reforçando, assim, a semelhança em relação à musicalidade erudita que destacamos acima.

Bem ao estilo Zé Ramalho, a *performance* vocal fica próxima à fala, sem passagens que exijam do cantor uma potência vocal especial. Essa característica o aproxima tanto da tradição do rock quanto da cantoria nordestina, pois, em ambos, a preocupação com o canto, ou seja, a de se ter uma voz bonita ou potente, é algo secundário.

A letra da canção, segundo depoimento do artista, foi composta em um período em que ele estava apaixonado por uma mulher que, além de mais velha e rica, era casada.

Segundo Zé Ramalho, seu relacionamento com essa mulher não passou de flertes²³. No entanto, “Chão de giz” se tornou uma das canções mais conhecidas do cantor/compositor até os dias de hoje, tendo sido também sucesso na voz de outros intérpretes como Elba Ramalho.

A construção da letra segue um estilo bastante livre, sem a presença de rimas. As frases curtas, cujo significado literal se distancia da semântica comum, explicitam sentimentos de incerteza e de insegurança. Em alguns momentos aparecem expressão que remetem a situações e comportamentos comuns aos anos 1970 (Freud, cigarro).

“Meninas de Albarã” (Faixa 8 – Zé Ramalho, 1978)

A canção “Meninas de Albarã” é uma composição de letra curta: duas estrofes de oito versos sem refrão. No início de cada uma delas se formam rimas toantes cruzadas e no fim versos soltos.

A utilização do mar como tema das canções é algo bastante presente na trajetória artística de Zé Ramalho, que gravou três versões da canção “Beira-Mar”, e indica, também, sua aproximação com a poética de Bob Dylan no que diz respeito à menção dos elementos da natureza como metáfora, assim como já nos referimos anteriormente. No trecho a seguir, o compositor utiliza não só a palavra “mar”, como também uma série de palavras que com ela mantém ligação semântica.

*De noite acendo a tocha do meu olho
Farol do Cabo Branco secular
Desato as correntes do meu grito
E falo dos mistérios desse mar
Escuto a gargalhada de Netuno
Que no Atlântico me abrigou
A correnteza louca dessa vida
Me arrasta para bem longe do meu amor
Me arrasta para bem longe do meu amor*

²³ O depoimento em que o artista relata esse episódio pode ser encontrado em seu endereço eletrônico oficial (www.zeramalho.com.br).

Nesse trecho, as referências ao mar também criam uma ideia de que a cidade de João Pessoa é o lugar de onde o “eu lírico” fala e o movimento do mar (a correnteza) serve como metáfora para o movimento de sua própria vida que o obriga a se afastar.

A uma letra fortemente marcada pela maneira de compor de Bob Dylan, o compositor insere um arranjo fortemente marcado pelos instrumentos percussivos, próximo da sonoridade oriental-moura-ibérica. Como já mencionamos, a herança ibérica é um traço ressaltado pelo Movimento Armorial como formador da autêntica cultura nacional. Porém, como é comum na forma de compor de Zé Ramalho, a musicalidade ibérica aparece como uma citação dentro da música a qual só se percebe através da audição atenta, ou seja, não é uma reprodução de um gênero musical ibérico específico, nem tampouco uma versão da música ibérica. O que o compositor faz é reelaborar a sonoridade característica da música de matriz ibérica utilizando instrumentos pertencentes a outro contexto musical, nesse caso, são o sax e o violão folk e instrumentos “deslocados” de seu contexto habitual.

“A dança das borboletas” (Faixa 5 – Zé Ramalho, 1978)

“A dança das borboletas” é uma das poucas canções incluídas nos dois primeiros discos do artista e foi resultado de uma parceria. A letra e a música foram compostas conjuntamente por Alceu Valença e Zé Ramalho.

Em um processo de criação muito diferente do arranjo feito por Alceu Valença para o disco *Espelho Cristalino* (1977), no qual se produz uma sonoridade muito próxima aos gêneros da canção popular nordestina (presença marcante do pífano e da viola), no arranjo que essa música ganha para o primeiro LP de Zé Ramalho, a sonoridade do *rock and roll* sobressai entre as outras referências musicais. A viola de dez cordas, por exemplo, tocada por Pedro Osmar²⁴, une-se ao baixo eletrônico e se distancia muito de seu uso comum nos repentes e cantorias típicas do Nordeste.

²⁴ Pedro Osmar, músico paraibano, tem uma trajetória artística de intensa participação no cenário cultural da Paraíba e, em especial, de João Pessoa. Junto com o seu irmão, Paulo Ró, fundou, em 1974, um grupo de discussão e ação cultural, que também incluía a produção musical, denominado “Jaguaribe Carne”, do qual também fizeram parte grandes nomes da música paraibana, como Chico César, Cátia de França, Escurinho, Shangai, entre outros. A relação de Zé Ramalho com esse grupo não foi explorada neste trabalho porque as fontes sobre a vida do artista (entrevistas e o documentário *O herdeiro de Avôhai*) consultadas para a realização deste trabalho só mencionam relações ocasionais entre ele e alguns membros do referido grupo. Há que se considerar, também, que o grupo “Jaguaribe Carne” tinha forte identificação com o tropicalismo, adotando, inclusive, a ideia de antropofagia, a que o título faz referência, enquanto Zé Ramalho entende seu trabalho como uma proposta diferente da formatada pelos tropicalistas (ver depoimento de Zé Ramalho no documentário *O herdeiro de Avôhai*).

Fazer com que os instrumentos assumam outra identidade é o traço mais marcante da síntese cultural estabelecida por Zé Ramalho nas canções analisadas aqui. Em algumas canções, instrumentos ligados ao *rock and roll* fazem parte de um arranjo que mais se assemelha aos gêneros da música popular do Nordeste, como é o caso da canção “Voa, voa” na qual o baixo elétrico se mistura ao som da zabumba e da sanfona. Em outras, como em “Avôhai, a viola de doze cordas, instrumento usado nos desafios de viola, aparece em um arranjo instrumental muito próximo ao produzido por Bob Dylan na canção “Mr. Tambourine Man”.

A música contribui, ainda, para construir, juntamente com a letra, a referência ao uso de drogas ou psicodelismo. O conteúdo poético, desse modo, dialoga com as questões da contracultura colocadas pela geração de jovens dos anos 1970. A menção ao movimento das borboletas não deixa de ser uma metáfora do efeito das drogas na mente de quem as usa.

*As borboletas estão voando
A dança louca das borboletas
Quem vai voar não quer dançar
Só quer voar
Avoar!*

*As borboletas estão girando
Estão virando a sua cabeça
Quem vai girar não quer cair
Só quer girar... Não caia!*

*(...)
Derrubam janelas e portas de vidro
Escadas rolantes e nas chaminés
Se sentam e pousam em meio à fumaça
De um arco-íris se sabe o que é...
Se sabe o que é... se sabe o que é!*

Na letra, a “dança das borboletas” se encontra inscrita em um ambiente urbano, sem referência a tradições sertanejas e rurais do Nordeste. Como boa parte das canções analisadas nesse primeiro bloco, “A dança das borboletas” está imersa em um conjunto de significados

relacionados às experiências musicais, sociológicas e comportamentais de Zé Ramalho inseridas no contexto da revolução dos costumes, vivenciada pela juventude da década de 1970 ou pós-68.

4.1.3 A crítica política “desengajada”

A Peleja do Diabo com o Dono do Céu (Faixa 1 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

Este terceiro bloco reúne as canções que Zé Ramalho compôs quando já estava no Rio de Janeiro em busca de uma gravadora interessada em seu trabalho.

Foi justamente nesse momento que o artista compôs as canções com forte conotação política. Por outro lado, algumas delas são também as que trabalham intensamente com a musicalidade muito próxima aos gêneros musicais mais populares do Nordeste.

A canção que dá nome ao segundo LP gravado por Zé Ramalho é também umas das mais conhecidas do artista até os dias de hoje: “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”.

O título remete ao desafio escrito em cordel, a peleja, que faz parte da tradição escrita da literatura popular nordestina e diferencia-se dos “desafios reais” que acontecem nas cantorias ou repentes (AYALA, 1988, p.16).

No entanto, Zé Ramalho dá à peleja, não a conotação em que originalmente é empregada na poesia popular nordestina, ou seja, o desafio entre dois cordelistas. Ele recupera o sentido de guerra e de disputa que a palavra também carrega e a insere em um contexto de luta entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, indicando, assim, o tema que será exposto na letra.

Embora não possa ser enquadrada precisamente em nenhuma modalidade poética da literatura de cordel, com pelo menos três versos órfãos em cada estrofe, a letra reproduz a linguagem empregada na tradição literária nordestina.

São três estrofes longas, como é característico nas composições de Zé Ramalho, cada uma com nove versos, sendo o último repetido três vezes. A reiteração do último verso é algo também muito comum nas letras do artista e, como já tivemos a oportunidade de verificar, em alguns casos, remete ao mote dos repentes.

No que diz respeito ao conteúdo, chama atenção a metáfora da vida dos animais utilizada para descrever a condição humana, tema que ele retomará de forma mais explícita em “Admirável Gado Novo”. Percebemos que é à condição humana na modernidade e suas desigualdades que a letra faz referência, mas não especificamente à condição do retirante ou

do sertanejo. A antítese presente na canção a partir do título – bem (“Diabo”) x mal (“Dono do Céu”) – indica as contradições sociais, as oposições entre valores e sentimentos que estão presente nas relações sociais de todas as regiões do Brasil. À antítese acrescenta-se a metáfora percebida tanto na escolha da denominação peleja, como discutimos acima, quanto no uso de expressões do vocabulário religioso popular “Diabo” e “Dono do céu”, sendo esta última um epíteto da palavra Deus.

Assim, tanto “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu” quanto as outras canções de cunho crítico que Zé Ramalho compôs, distanciam-se de duas formas de explorar as questões sociais na música popular brasileira: a leitura sobre os problemas sociais do Nordeste contida nas canções interpretadas por Luiz Gonzaga e a crítica política das canções de protesto.

As canções de Luiz Gonzaga e seus parceiros letristas, falam principalmente dos problemas dos sertanejos nordestinos: a seca, a necessidade de migrar e o trabalho difícil no campo. Embora Zé Ramalho utilize muito de imagens poéticas que remetem a figuras pertencentes ao universo rural, suas canções não sugerem referências aos problemas específicos da região Nordeste ou do homem do campo. Elas têm como tema questões mais gerais sobre a desigualdade social, a ambição e a condição humana na modernidade.

Da mesma forma, a crítica social exposta nas composições de Zé Ramalho não se aproxima da crítica política dirigida à repressão implantada pelo militares no Brasil, como é propósito nas canções de protesto. Também não faz menção ao povo da forma como os compositores engajados o fazem, evocando figuras como a do sertanejo, do pescador ou do operário, ainda que não abandone inteiramente o conteúdo nacional-popular.

A temática social é mais um elemento importante da década de 1970 que Zé Ramalho reelabora a seu modo, assim como as ideias da arte marginal, o *Armorial* e o *rock and roll*. A disposição em que essa série de informações se encontra na obra do artista é que dá forma a mistura realizada pelo mesmo.

As evidências dessa mistura não estão presentes apenas na letra dessa canção. A musicalidade escolhida também revela um processo criativo cheio de nuances que impossibilitam seu enquadramento em um gênero musical específico. A música se aproxima de forma mais intensa dos gêneros musicais da cultura popular nordestina que nas canções gravadas no disco anterior. O som de instrumentos como a zabumba e a sanfona ganham mais destaque. No entanto, o violão de aço, o baixo elétrico e o arranjo de metais também são responsáveis pelo resultado “regional” que se percebe na música. Para isso também contribui a interpretação de Zé Ramalho. A dicção do intérprete se aproxima da variação linguística comum na região Nordeste, a pronúncia da palavra “Diabo” é um exemplo disso.

“Admirável Gado Novo” (Faixa 2 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

Em uma das raras canções com refrão, Zé Ramalho compôs uma letra sob grande inspiração do livro de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*, que teve sua primeira edição lançada no ano de 1941, a começar pelo próprio título, um trocadilho com o título do referido livro.

No livro, Huxley descreve, de forma utópica, o futuro da humanidade editado a partir de um projeto científico de condicionamento genético que formaria uma massa de trabalhadores adaptados às necessidades do mercado. O tema do povo massa, inserido nos “projetos do futuro” que faz parte de uma “engrenagem” está mais evidente na primeira estrofe, mas a padronização social e a falta de autonomia dos seres humanos estão presentes em toda letra. Porém, o conhecimento dessa intertextualidade não é obrigatório para entender o tom de crítica social que a canção possui, pois ela também está exposta em outros recursos textuais, como a metáfora da vida do animal confinado para tratar da situação da humanidade, elemento que aproxima Zé Ramalho de canções como “Disparada”, canção de protesto composta por Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré. No entanto, o que afirmamos na análise da canção anterior também vale para esta: as escolhas poéticas de Zé Ramalho se distanciam em muitos pontos das canções de protesto. A afinidade, portanto, restringe-se a esse elemento específico.

A letra começa em segunda pessoa e o discurso é muito direto. A referência aos problemas sociais brasileiros está presente em todas as estrofes e, diferente do que acontece na maioria das canções aqui analisadas, os versos estão dispostos de forma muito inteligível, em um discurso direto.

A essa letra que mistura intertextualidade do livro de um autor estrangeiro e recursos a símbolos tão comuns ao cotidiano da população, acrescenta-se uma música que também mantém um diálogo entre referências culturalmente distantes.

A introdução é iniciada pelo violão tocado pelo próprio Zé Ramalho. Poucos segundos depois, ouve-se o som do baixo eletrônico e, mais adiante, um arranjo orquestral com violinos e ainda a percussão cuja sonoridade está muito próxima a instrumentos percussivos usados em gêneros da cultura popular nordestina como o maracatu, que corresponde à “batida” do Manguebeat, importante elemento de fusão musical entre o “tradicional” e o eletrônico. A cultura popular nordestina também é ratificada na *performance* inicial de Zé Ramalho que reproduz o aboio, tipo de canto usado por vaqueiros para tanger o gado.

Além de “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu” e “Admirável Gado Novo”, foi gravada neste LP outra canção menos conhecida, mas que também contém forte crítica social chamada “Falas do Povo”. Porém, por não apresentar as características do processo de que nos ocupamos nesse trabalho, ou seja, da hibridação dos elementos poéticos e musicais, não foi incorporada à análise.

Gostaríamos de registrar, contudo, que “Falas do Povo” e outras canções excluídas deste trabalho por não interessarem diretamente ao tema desenvolvido aqui, confirmam a versatilidade de Zé Ramalho como compositor e também o nosso argumento de os limites de visões unívocas sobre a história da música popular brasileira. Zé Ramalho, mesmo não um compositor engajado, compôs essa canção permeada por citações que remetem às canções de protesto, como o uso de uma melodia próxima à da marcha e a citação direta da melodia de “Pra não dizer que não falei das flores”, canção de Geraldo Vandré que se tornou um símbolo da resistência à ditadura militar.

4.1.4 Entre o erudito, o massivo e o popular

“Beira-Mar” (Faixa 4 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

Entre as canções que Zé Ramalho compôs durante os primeiros anos em que foi definitivamente para o Rio de Janeiro tentar a carreira artística profissional, está Beira-Mar. Nela, estão marcadas algumas situações e impressões que o artista enfrentou nesse período.

O detalhe que nos interessa é o de que essa exposição das experiências do momento que ele estava vivendo, ou seja, a tentativa de sobreviver de sua arte em uma grande cidade, faz parte da letra de uma canção cuja poética remete à cultura popular nordestina, em um procedimento contrário ao que percebemos em canções como Avôhai, cuja temática é um processo de rememoração eivado de referências rurais, mas que, no entanto, a sonoridade escolhida está muito mais próxima ao *rock and roll*.

“Beira-Mar” está escrita rigorosamente no formato do galope à beira-mar, estilo da cantoria que segue o esquema ABBAACDDC, com onze sílabas poéticas, dez versos e a repetição da expressão “beira-mar” no final do último (AYALA, 1988, p.141). O efeito sonoro, que se assemelha ao som que o casco do cavalo faz no chão durante um galope, funciona como um reforço à escolha poética.

Nos versos, o mar é colocado como alegoria para as dificuldades e perigos enfrentados em uma grande cidade. Recorrer aos elementos da natureza para construir imagens poéticas é um dos traços da poesia de Zé Ramalho que Maria das Dores Alves identifica como semelhante à de Bob Dylan (ALVES, 2009, p.142).

O arranjo musical, diferente do que se podia esperar de uma canção cuja letra dialoga tão fortemente com a poesia popular nordestina, não contém instrumentos que remetam diretamente a um gênero da música popular dessa região. Apesar disso, o que se percebe é um arranjo orquestral, com a presença de violinos e instrumentos de sopro. Mas o acompanhamento melódico é realizado quase exclusivamente pelo violão. A viola não é utilizada nessa canção e em boa parte das outras do segundo LP, mesmo naquelas que trabalham tão fortemente com a musicalidade nordestina.

“Garoto de aluguel” (Faixa 5 – A Peleja do Diabo com o Dono do Céu, 1980)

É mais uma canção composta no período em que Zé Ramalho esteve no Rio de Janeiro tentando sobreviver como artistas.

Ela foi regravada por Zé Ramalho outras vezes, geralmente com uma sonoridade próxima ao *rock and roll*. No entanto, sua versão original nada tem de *rock*. O som dos instrumentos de cordas, sobretudo do violino, e do piano empresta à música um caráter orquestral muito forte.

Já foi observado na obra de Zé Ramalho o trânsito entre o erudito e o popular, no entanto, em nenhuma das canções até agora analisadas existe a presença tão marcante da música erudita como nessa.

A vertente erudita de Zé Ramalho, como já tivemos a oportunidade de explicitar, vem da influência armorial. A necessidade de identificar e reproduzir o que seria essencialmente popular, como era propósito do movimento Armorial, não existe em Zé Ramalho, porém é possível reconhecer muitos aspectos da musicalidade formatada por este movimento. A música barroca, identificada pelos armoriais como um dos elementos europeus que entraram na formação da cultura brasileira, é a informação erudita mais presente nas canções do artista.

As composições armoriais que trabalham com a informação erudita, sobretudo aquelas do Quinteto Armorial, são o resultado da mistura da música barroca ibérica e dos gêneros da cultura popular nordestina (MORAES, 1994, p.96). A escolha artística de Zé Ramalho nessa canção é outra. Ele se aproxima do erudito e da música barroca sem necessariamente fazer essa triagem cultural de forma tão deliberada.

Há que se considerar também que essa canção é o resultado de uma produção comercial cujas demandas mercadológicas são consideradas, em muitos casos, em primeiro lugar. Com isso estamos querendo dizer que Zé Ramalho não compôs essa canção especificamente para ganhar um arranjo orquestral. O formato que a gravação ganhou provavelmente é o resultado de negociações entre as diversas partes envolvidas, inclusive, e principalmente, o artista. Mas, só o fato de a canção comportar essa possibilidade, ou seja, de o arranjo se “harmonizar” com a letra, é o suficiente para apontar o quão complexo é pensar a música de Zé Ramalho através de sistemas de classificação fechados. Essa complexidade da canção, sintomática em objetos híbridos, fica ainda mais acentuada quando observamos a letra.

Na letra de “Garoto de Aluguel” o “eu poético”, ou seja, quem fala na canção, é alguém que se prostitui. Isto está explícito nas duas estrofes da canção.

A temática desenvolvida na letra remete a uma questão do cotidiano de cidades grandes como o Rio de Janeiro que Zé Ramalho encontrou nos anos 1970. Nesse sentido se aproxima do *rock and roll*, inclusive com a reinteração da expressão inglesa “baby” muito comum nas letras do gênero, e não tem, portanto, relação alguma com a proposta artística do Armorial, base erudita da obra do compositor.

Outro detalhe importante é que Zé Ramalho continua com a mesma *performance* apresentada nas canções anteriores: o canto quase falado, sem rebuscamento vocal. Ou seja, sua interpretação não é o que se espera de uma canção que possui um arranjo como o que foi elaborado para essa música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento dos capítulos seguiu a sequência das ideias que foram apresentadas ao longo da pesquisa. Tentamos no primeiro capítulo apontar e problematizar as questões mais gerais que envolvem a música popular brasileira, seu estudo e sua linguagem. A partir das noções de plano *histórico-formal* e *histórico-cultural* foram identificadas as peculiaridades da canção popular brasileira no que diz respeito à linguagem – o que abrange tanto a ideia desenvolvida por Luiz Tatit do cancionista como um articulador eficiente entre a letra e a melodia (ano), quanto as considerações de José Miguel Wisnik (ano) a respeito da “rede de recados” formada por ela, o que a transforma não apenas em uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil durante o século XX, mas também em um fato social que nos ajuda a compreender as características da cultura brasileira de uma forma geral, como a “tradição do encontro” enfatizada por Hermano Vianna (ano).

Funcionando como uma espécie de síntese das grandes questões socioculturais do país, em cada período da história do Brasil, a canção popular dialogou com o contexto político, social, econômico e cultural sem abrir mão de seu passado. Na década de 1970 não foi diferente. Além de lidar com as questões herdadas da década anterior, como o engajamento político e o nacional-popular, a canção popular brasileira também precisou se adaptar a uma nova fase da indústria fonográfica no país, que alcançou significativo crescimento no referido período. Mesmo com as mudanças trazidas por essa nova realidade, ao final da década, a canção popular brasileira ainda possuía a unidade sociológica expressa na proposta cultural que deu origem à sigla MPB: a formatação de uma expressão artística alicerçada na linguagem popular, da fala cotidiana como identifica Luiz Tatit (ano) e, ao mesmo tempo, relacionada ao que acreditava ser as demandas do povo, ao menos da ideia que se fazia dele, inserida em um espaço de realização cultural voltado para o consumo. A base sobre a qual se formatou o campo cultural a que chamamos MPB só veio a apresentar o desgaste definitivo ao longo da década de 1990.

Como síntese dos anos 1970, a canção popular também refletiu a valorização, nos diversos espaços artísticos, de temas ligados ao Nordeste: nos filmes de Glauber Rocha, no Movimento Armorial, bem como nas políticas culturais implantadas pelo governo militar. Mercado e tradição (ou o que se entendia por isso) são questões com as quais as canções de Zé Ramalho e dos cantores/compositores nordestinos de sua geração vão dialogar efetivamente.

As contradições existentes nesse projeto expressam a realidade constatada para a cultura brasileira de forma mais ampla. A complexidade que decorre dessa condição exige outro nível de interpretação que vem sendo apontado como mais coerente para a compreensão da cultura brasileira e da canção popular, especificamente.

A geração de artistas do Nordeste que fizeram o chamado “pop nordestino na década de 1970 inaugurou uma aproximação com a cultura popular da região nunca antes vista, mesmo na mistura tropicalista que já tinha realizado incursões poéticas e musicais nesse sentido. No trabalho de Zé Ramalho, a mistura que realizou entre os gêneros orais da poesia popular nordestina, o *rock and roll* e a música armorial resultou em processos de hibridação que já foram apresentados na análise das canções e serão retomados de forma sucinta nos tópicos a seguir.

- O deslocamento da função original dos instrumentos: Os instrumentos utilizados no arranjo das canções gravadas por Zé Ramalho nos seus primeiros trabalhos comerciais aparecem fora do contexto musical mais comum. A viola de doze e de dez cordas, instrumentos empregados nas cantorias de viola do Nordeste, aparecem compondo sonoridades mais próximas dos gêneros musicais internacionais, como o rock e o folk. O contrário também acontece. O tricórdio – a cítara marroquina – transfigura-se na musicalidade de canções como “Voa, voa”, ao se unir ao som dos pífanos.
- A introdução da importância da parte musical na cantoria: O repente ou cantoria é um gênero da poesia oral popular nordestina em que pouca importância tem a parte musical. O baião, nome da música produzida pelos violeiros no momento em que recitam seus versos, desempenha apenas a função de acompanhamento da poesia improvisada e, até mesmo, o canto do repentista não tem importância no julgamento de sua qualidade artística. Nas canções de Zé Ramalho, mesmo tendo sido influenciado de forma intensa pela tradição da poesia popular nordestina, a música não é relegada ao segundo plano. Zé Ramalho não elabora letras rebuscadas, a partir de critérios rigorosos de rima e métrica. Também não utiliza muitas figuras de linguagem. Todo o sentido que suas canções expressam está na habilidade do cancionista de produzir um perfeito entrosamento entre letra e música, o que nos remete à peculiaridade da linguagem da música popular brasileira defendida por Luiz Tatit (2004, p.229).
- A junção e harmonização de letras com temáticas essencialmente urbanas com sonoridade ligada a outras tradições culturais como a cultura popular e o erudito: Zé Ramalho casou arranjos e instrumentos eruditos e sonoridades da cultura popular para

comunicar ideias e situações comuns ao seu tempo, à sua geração e ao universo cultural em que ele mesmo estava inserido.

- A fusão de dois elementos de marginalidade em contextos diferentes: o *nonsense*, gênero da cantoria, e a marginalidade como alternativa criativa da geração de artistas dos anos 1970;
- Aproximação entre a poética de Bob Dylan e, por consequência, com a *folk music*, e a cantoria de viola: Zé Ramalho descobriu um ponto de intersecção entre dois gêneros musicais alicerçados em culturas totalmente distintas: a *folk music*, música urbana, ligada ao estilo de vida jovem e inserida na cultura de massa; e a cantoria ou repente, manifestação da cultura popular rural, não inserida na indústria cultural e baseada em tradições locais. Assim como Bob Dylan, Zé Ramalho usou as formas da poesia popular e os instrumentos musicais comuns à sua região para criar um estilo próprio de compor. Zé Ramalho dialoga com essa “tradição” que não se prende à rigidez dos cânones da música de tradição europeia.

FONTES REFERÊNCIAS E BIBLIOGRÁFICAS

Discografia

RAMALHO, Zé. **Zé Ramalho**. Jairo Pires. Rio de Janeiro: CBS – Sony Music, 1978.

RAMALHO, Zé. **A peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Rio de Janeiro: CBS – Sony Music, 1980.

Outras fontes

RAMALHO, Zé. Uma conversa com Zé Ramalho sobre a presença do rock na sua música. **Correio das Artes**, p.5-12, mar., 2010. Entrevista concedida a Sílvio Osias.

ZÉ RAMALHO: O herdeiro de Avôhai (documentário). Direção: Elinaldo Rodrigues, 2009. 1 DVD (126 min).

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**, 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, Maria das Dores Valentim. Tá tudo mudando: Um encontro poético. Transfigurações da poesia de Bob Dylan e Zé Ramalho. **Travessias**, Cascavel, PR, 5.ed, p.138-148, dez 2009.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p.41-52.

_____. O taumaturgo crazy do Nordeste. In: BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.279 - 281.

_____. Zé Ramalho faz a síntese do Nordeste. In: BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.283 - 289.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Lendo Música**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. **Banalogias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Média**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. Da jovem guarda a João Gilberto. In: _____. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.51-57.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel;

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, p.13-52, 1998.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.

ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador – Bahia. **Política cultural no Brasil**: do Estado ao mercado. Salvador – BA: UFBA, 2007.

ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH, 13, 2008, Rio de Janeiro. **Políticas culturais no governo militar**: o Conselho Federal de Cultura. Rio de Janeiro, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a *performance*? In: MATOS, Cláudia Neiva de Matos; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.15-43

GINSBURG, Carlos. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante**: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90. Recife. 2002. 128f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Ed.34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. (digit.), s/d.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblema da sagração armorial:** Momentos do Movimento Armorial em Pernambuco (1970-1976). São Paulo. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**. Uberlândia, v.10, n.16, p.83-97, jan.-jun. 2008.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais:** solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18, n.35, p.p.53-75. 1998.

_____.; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n.39, p.167-189. 2000.

_____. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001.

_____. **História & Música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**. Uberlândia, v.8, n.13, p.135-150, jul.-dez. 2006.

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

_____. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2008.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Revista Projeto História**. São Paulo, v.10, p.7-28, 1981.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: uma (in) disciplina? **Revista Comunicação e Espaço Público**. Brasília, Ano VI, n. 1 e 2, p.134-140, 2003.

RAMALHO, Zé. Uma conversa com Zé Ramalho sobre a presença do rock na sua música. **Correio das Artes**, João Pessoa, p.5-12, março 2010. Entrevista concedida a Sílvia Osias.

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

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. **Decantando a República, v.1**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2004.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas. São Paulo, 2001. 211f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. **R. Pernam. Devenv.**, Recife, 4 (1): 39-64, jan./jun. 1977.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TAVARES, Braulio. O baião é carioca. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, n. 35, agosto 2008, p. 26-31.

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

TREECE, David. Melodia, texto e o Cancionista de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira. **Teresa revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, n.4/5, 2003, p.332-350.

VALENÇA, Alceu. O taumaturgo crazy do nordeste. In: **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 279-281

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a indústria fonográfica brasileira, 1965-1999. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n.16, p.99-117, jan.-jun. 2008.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: Squeff, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 20-40.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES

LP: *Zé Ramalho (1978)*

Avôhai

letra e música - Zé Ramalho

Um velho cruza a soleira
De botas longas, de barbas longas, de ouro o brilho do seu colar
Na laje fria onde coarava sua camisa e seu alforje de caçador
Oh meu velho e invisível Avôhai
Oh meu velho e indivisível Avôhai
Neblina turva e brilhante em meu cérebro, coágulos de sol
Amanita matutina e que transparente cortina ao meu redor
Se eu disser que é meio sabido você diz que é meio pior
É pior do que planeta quando perde o girassol
É o terço de brilhante nos dedos de minha avó
E nunca mais eu tive medo da porteira
Nem também da companheira que nunca dormia só, Avôhai

O brejo cruza a poeira
De fato existe um tom mais leve na palidez desse pessoal
Pares de olhos tão profundos que amargam as pessoas que fitar
Mas que bebem sua vida sua alma na altura que mandar
São os olhos, são as asas, cabelos de Avôhai
Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei
Voava de madrugada e na cratera condenada eu me calei
Se eu calei foi de tristeza, você cala por calar
E calado vai ficando só fala quando eu mandar
Rebuscando a consciência com medo de viajar
Até o meio da cabeça do cometa
Girando a carrapeta no jogo de improvisar
Entrecortando eu sigo dentro a linha reta
Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar
Avôhai, Avôhai, Avôhai

© Editora BMG Music Publishing Brasil Ltda.

Vila do Sossego

letra e música - Zé Ramalho

Oh, eu não sei se eram os antigos que diziam
Em seus papiros Papillon já me dizia
Que nas torturas toda carne se trai
E normalmente, comumente, fatalmente, felizmente,
Displícitemente o nervo se contrai
Ô, ô, ô, ô, com precisão!

Nos aviões que vomitavam pára-quedas
 Nas casamatas, casas vivas caso morras
 E nos delírios, meus grilos temer
 O casamento, o rompimento, o sacramento, o documento
 Como um passatempo quero mais te ver
 Ô, ô, ô, ô, com aflição!

Meu Treponema não é pálido nem viscoso
 Os meus gametas se agrupam no meu som
 E as querubinas meninas rever
 Um compromisso, submisso, rebuliço no cortiço
 Chame o Padre Ciço para me benzer
 Ô, ô, ô, ô, com devoção!

© SIGEM - Sistema Globo de Edições Musicais Ltda.

A noite preta

letra e música - Zé Ramalho

letra e música - Lula Côrtes

letra e música - Alceu Valença

E nesse ano a noite preta pega a porta
 E arremessa contra a massa da parede
 A ventania, canto, faca, tudo corta
 A sombra torta estranha como a rede

Cabeça cheia como um saco de confetes
 Pende dos ombros com serpentes e cabelos
 E essa louca cobra, loura reluzente
 Se enrosca no tronco do cotovelo

E refletidas no cubículo calado
 Pulsam dilatam-se cadeiras que se movem
 Brilham os ratos e bordados nos sapatos
 Brilham insetos alimentando sapos

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

A dança das borboletas

letra e música - Zé Ramalho

letra e música - Alceu Valença

As borboletas estão voando
 A dança louca das borboletas
 Quem vai voar não quer dançar
 Só quer voar
 Avoar!

As borboletas estão girando
 Estão virando a sua cabeça
 Quem vai girar não quer cair
 Só quer girar... Não caia!

As borboletas estão invadindo
 Os apartamentos, cinemas e bares
 Esgotos e rios e lagos e mares
 Em um rodopio de arrepiar

Derrubam janelas e portas de vidro
 Escadas rolantes e nas chaminés
 Se sentam e pousam em meio à fumaça
 De um arco-íris se sabe o que é....
 Se sabe o que é.... se sabe o que é!

© SIGEM - Sistema Globo de Edições Musicais Ltda.

Meninas de Albarã

letra e música - Zé Ramalho

Levantam-se bem cedo as meninas
 E banham-se no lago de Albarã
 Reflete nas bandejas cristalinas
 O rosto enrugado da manhã
 Um terço da população da terra
 Um resto de comida que sobrou
 Um preso que fugiu de madrugada
 As balas que perseguem o meu amor

De noite acendo a tocha do meu olho
 Farol do Cabo Branco secular
 Desato as correntes do meu grito
 E falo dos mistérios desse mar
 Escuto a gargalhada de Netuno
 Que no Atlântico me abrigou
 A correnteza louca dessa vida
 Me arrasta para bem longe do meu amor
 Me arrasta para bem longe do meu amor

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Voa, voa

letra e música - Zé Ramalho

Voa, voa, voa
 Para bem longe nos olhos do meu amor

Quem me quiser querendo

Vai ter que clarear
A noite todo dia
Para que a melodia da melancolia vá lhe aperrear

Voa, voa, voa
Para bem longe nos olhos do meu amor

É quando a boca bebe o líquido do mar
E fica embriagada, toda abandonada
Como se calada, rouca de falar

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

LP: *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*

A Peleja do Diabo Com o Dono do Céu

letra e música - Zé Ramalho

Com tanto dinheiro girando no mundo
Quem tem pede muito, quem não tem pede mais
Cobiçam a terra e toda a riqueza
Do reino dos homens e dos animais
Cobiçam até a planície dos sonhos
Lugares eternos para descansar
A terra do verde que foi prometido
Até que se canse de tanto esperar
Que eu não vim de longe para me enganar!
Que eu não vim de longe para me enganar!

O tempo do homem, a mulher, o filho,
O gado novilho urra no curral
Vaqueiros que tangem a humanidade
Em cada cidade e em cada capital
Em cada pessoa de procedimento
Em cada lamento palavras de sal
A nau que flutua no leito do rio
Conduz à velhice, conduz à moral
Assim como Deus, parabéns ao mal!
Assim como Deus, parabéns ao mal!

Já que tudo depende da boa vontade
É de caridade que eu quero falar
Daquela esmola da cuia tremendo
Ou mato ou me rendo, é a lei natural
Num muro de cal espirrado de sangue
De lama, de mangue, de rouge e batom
O tom da conversa que ouço me criva
De setas e facas e favos de mel
É a peleja do Diabo com o Dono do Céu!

É a peleja do Diabo com o Dono do Céu!

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Admirável Gado Novo

letra e música - Zé Ramalho

Vocês que fazem parte dessa massa
Que passa nos projetos do futuro
É duro tanto ter que caminhar
E dar muito mais do que receber
E ter que demonstrar sua coragem
À margem do que possa parecer
E ver que toda essa engrenagem
Já sente a ferrugem lhe comer
Êh, oô, vida de gado
Povo marcado
Êh, povo feliz!

Lá fora faz um tempo confortável
A vigilância cuida do normal
Os automóveis ouvem a notícia
Os homens a publicam no jornal
E correm através da madrugada
A única velhice que chegou
Demoram-se na beira da estrada
E passam a contar o que sobrou!
Êh, oô, vida de gado
Povo marcado
Êh, povo feliz!

O povo foge da ignorância
Apesar de viver tão perto dela
E sonham com melhores tempos idos
Contemplam esta vida numa cela
Esperam nova possibilidade
De verem esse mundo se acabar
A arca de Noé, o dirigível,
Não voam, nem se pode flutuar
Êh, oô, vida de gado
Povo marcado
Êh, povo feliz!

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Beira-Mar

letra e música - Zé Ramalho

Eu entendo a noite como um oceano
 Que banha de sombras o mundo de sol
 Aurora que luta por um arrebol
 De cores vibrantes e ar soberano
 Um olho que mira nunca o engano
 Durante o instante que vou contemplar
 Além, muito além, onde quero chegar
 Caindo a noite me lanço no mundo
 Além do limite do vale profundo
 Que sempre começa na beira do mar

Por dentro das águas há quadros e sonhos
 E coisas que sonham o mundo dos vivos
 Peixes milagrosos, insetos nocivos
 Paisagens abertas, desertos medonhos
 Léguas cansativas, caminhos tristonhos
 Que fazem o homem se enganar
 Há peixes que lutam para se salvar
 Daqueles que caçam em mar revoltoso
 Outros que devoram com gênio assombroso
 As vidas que caem na beira do mar

Até que a morte eu sinta chegando
 Prossigo cantando, beijando o espaço
 Além do cabelo que desembaraço
 Invoco as águas a vir inundando
 Pessoas e coisas que vão arrastando
 Do meu pensamento já podem lavar
 No peixe de asas eu quero voar
 Sair do oceano de tez poluída
 Cantar um galope fechando a ferida
 Que só cicatriza na beira-do-mar

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Garoto de aluguel (Taxi Boy)

letra e música - Zé Ramalho

Baby!
 Dê-me seu dinheiro que eu quero viver
 Dê-me seu relógio que eu quero saber
 Quanto tempo falta para lhe esquecer
 Quanto vale um homem para amar você
 Minha profissão é suja e vulgar
 Quero um pagamento para me deitar
 Junto com você estrangular meu riso
 Dê-me seu amor que dele não preciso!

Baby!

Nossa relação acaba-se assim
 Como um caramelo que chegasse ao fim
 Na boca vermelha de uma dama louca
 Pague meu dinheiro e vista sua roupa
 Deixe a porta aberta quando for saindo
 Você vai chorando e eu fico sorrindo
 Conte pras amigas que tudo foi mal
 Nada me preocupa; de um marginal!

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Mote das amplidões

letra e música - Zé Ramalho

Montado no meu cavalo
 Pégaso me leve além
 Daquilo que me convém
 Relançar pelo que falo
 Bebendo pelo gargalo
 Enchentes e ribeirões
 Na terra tem mil vulcões
 No tempo só tem espaço
 Nada digo e tudo faço
 Viajo nas amplidões

Por entre pedras e rios
 Planetas e hemisférios
 Há poderes e impérios
 Há sérios homens e fios
 Há beijos que são macios
 Há bocas e palavrões
 Há facas e cinturões
 Há dor e muito cansaço
 Nada digo e tudo faço
 Viajo nas amplidões

Bem no tempo do estio
 No inverno e no verão
 No eixo e na rotação
 No plano que lhe envio
 Nos deuses em quem confio
 No poder das orações
 No sangue desses canhões
 No cabelo e no cangaço
 Nada digo e tudo faço
 Viajo nas amplidões

Conheço tantos caminhos
 Retenho preso na mão
 As chaves da viração

Das aves que não têm ninhos
Das uvas que não dão vinhos
Dos erros das intenções
Do fogo desses dragões
Do pau, do ferro e do aço
Nada digo e tudo faço
Viajo nas amplidões

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

Jardim das Acácias

letra e música - Zé Ramalho

Nada vejo por essa cidade
Que não passe de um lugar comum
Mas o solo é de fertilidade
No jardim dos animais em jejum
Esperando alvorecer de novo
Esperando anoitecer pra ver
A clareza da oitava estrela
Esperando a madrugada vir
E eu não posso com a mão retê-la
E eu não passo de um rapaz comum
Como e corro, tráfego na rua
Fui graveto no bico do anum
Vez em quando sou dragão da lua
Momentâneo alienígena
A formiga em viva carne crua
Perecendo e naufragando no mar!

A papoula da Terra do Fogo
Sanguessuga sedenta de calor
Desemboco o canto nesse jogo
Como a cobra se contorce de dor
Renegando a honra da família
Venerando todo ser criador
No avesso de um espelho claro
No chicote da barriga do boi
No mugido de uma vaca mansa
Foragido como Judas em paz
A pessoa que você mais ama
No planeta vendo o mundo girar

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.