

Carinhoso Pixinguinha



Arte para
a nação brasileira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Reitor

José Jackson Coelho Sampaio

Vice-Reitor

Hidelbrando dos Santos Soares

Editora da UECE

Erasmo Miessa Ruiz

Conselho Editorial

Antônio Luciano Pontes
Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso
Francisco Horácio da Silva Frota
Francisco Josênio Camelo Parente
Gisafran Nazareno Mota Jucá
José Ferreira Nunes
Liduína Farias Almeida da Costa
Lucili Grangeiro Cortez
Luiz Cruz Lima
Manfredo Ramos
Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Marcony Silva Cunha
Maria do Socorro Ferreira Osterne
Maria Salete Bessa Jorge
Sílvia Maria Nóbrega-Therrien

Conselho Consultivo

Antônio Torres Montenegro (UFPE)
Eliane P. Zamith Brito (FGV)
Homero Santiago (USP)
Ieda Maria Alves (USP)
Manuel Domingos Neto (UFF)
Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)
Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)
Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)
Romeu Gomes (FIOCRUZ)
Túlio Batista Franco (UFF)

Manuel Domingos Neto
(organizador)

Arte para a nação brasileira



ARTE PARA A NAÇÃO BRASILEIRA

© 2012 *Copyright by* Manuel Domingos Neto

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Paranjana, 1700 – *Campus* do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60740-000 – Tel: (085) 3101-9893. FAX: (85) 3101-9893

Internet: www.uece.br – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



Coordenação Editorial

Erasmus Miessa Ruiz

Projeto Gráfico, Diagramação

Everton Viana – CE 01799 DG

Capa

Samuel dos Santos Rodrigues

Revisão de Texto

Natália Silvestre Domingos

Ficha Catalográfica

Francisco Welton Silva Rios – Bibliotecário CRB-3 / 919

A786 Arte para a nação brasileira / Manuel Domingos Neto, organizador. – Fortaleza : EdUECE, 2012.
232 p. ; 14 x 21 cm.

Inclui referências e notas nos capítulos I a VIII, com exceção do capítulo IX.

ISBN: 978-85-7826-131-3

1. Arte – Brasil. 2. Artistas – Brasil. 3. Nacionalismo – Brasil. I. Domingos Neto, Manuel.

CDD: 709.81

Sumário

Capítulo I

Niemeyer e as reminiscências do Barroco

Roberto Martins Castelo 17

Capítulo II

Lúcio Costa e a arquitetura da nação

Napoleão Ferreira 45

Capítulo III

Pixinguinha e a modernidade brasileira

Manuel Domingos Neto

Mateus Perdigão de Oliveira 65

Capítulo IV

Arranjos brasileiros de Radamés

Mateus Perdigão de Oliveira

Mônica Dias Martins..... 95

Capítulo V

Luiz Gonzaga: nação em ritmo de baião

Sulamita Vieira 119

Capítulo VI

Jakson do Pandeiro: estética na palma da mão

Derivaldo Santos

Regina Coele Queiroz Fraga 141

Capítulo VII

A gente de Chico

Manuel Domingos Neto

Fabiane Batista Pinto 163

Capítulo VIII

Caetano: só um jeito de corpo e um projeto Brasil

Priscila Gomes Correa 187

Capítulo IX

Nelson Pereira dos Santos: em busca do povo

Carlos Alberto Mattos 213

Introdução

Nacionalidade é uma condição jurídica e uma caracterização cultural-sentimental; tanto indica a subordinação a um Estado como a filiação a uma comunidade cujos membros revelam traços culturais comuns e estão unidos por laços afetivos.

A nacionalidade de que trata esse livro diz respeito à comunidade de sentimentos. Sua existência seria impensável sem remessas ao passado de sofrimentos e glórias compartilhadas, sem símbolos, efemérides e figuras paradigmáticas que despertem afetos e autoestima em seus integrantes. Uma comunidade desse tipo é necessariamente uma abstração, dado que é alimentada por pressupostos imaginados e promessas de igualdade entre seus membros.

A construção de nacionalidades seria impensável sem artistas. Suas obras, pela carga de valores e emoções que podem traduzir, despertar ou alimentar, integram a enigmática construção de afetos coletivos. Suas escolhas temáticas e opções estéticas sinalizam fenômenos e tendências constitutivas das comunidades de sentimentos.

A maioria dos que se embrenharam seriamente no debate teórico sobre a emergência deste tipo de comunidade viu a produção artística como reflexo de propensões sociais. A arte revelaria pulsões, humores e anseios de coletividades; à revelia das intenções de seus autores transmitiria de forma direta ou subliminar proposições de grande alcance e longa permanência. Captando e expondo de maneira especial dilemas e esperanças, absorvendo e reinventando técnicas, propondo conceitos inovadores, ofere-

cendo releituras do passado, os artistas operam sobre o devir de coletividades, refletindo ou não valores e convicções de segmentos sociais hegemônicos. Artistas são fundamentais na configuração daquilo que é designado usualmente como sentimento, vontade ou ainda consciência nacional e amor à pátria.

Não há definições de nação e de nacionalismo universalmente aceitas. Autores clássicos das ciências sociais evitaram substantivar esses termos, apesar de, na modernidade, ser impossível descrever processos históricos sem utilizá-los, assim como os seus numerosos derivados: nacional, nacionalismo, nacionalidade, internacionalismo, internacional, multinacional... Cientistas políticos e historiadores não dispensam expressões como ordem nacional, contexto nacional ou relações internacionais. Estudiosos da cultura e da arte não teriam como expor suas ideias eludindo noções tais como tradições nacionais, culturas nacionais e tendências internacionais. Enfim, na contemporaneidade, somos todos obrigados a empregar os derivados da comunidade que Benedict Anderson adjetivou imaginada.

Na concepção desse livro, partimos do entendimento de que a nação é uma sociedade que se reconhece, é reconhecida externamente e vive impulsionada pela perspectiva de futuro promissor. Essa sociedade é levada a arguir ancestralidade sempre tentando reduzir (ou esquecer, conforme Ernest Renan) seus desencontros domésticos mais explosivos como a servidão, a escravidão, os privilégios do berço e as profundas desigualdades sociais e as variadas manifestações de preconceitos.

Embora os embates sangrentos, internos ou externos, se destaquem na emergência deste tipo de sociedade, a coesão de seus integrantes é mantida sobretudo pela esperança de mudanças benéficas. Mais que um título de cidadania ou do que a submissão de indivíduos ao Estado, a comunidade nacional se cristaliza por laços afetivos. Os termos população e povo designam conjuntos

de pessoas, mas quando adjetivados por uma filiação nacional (população brasileira, povo francês), pressupõem uma coletividade sentimentalmente unida. Trata-se de um laço afetivo entranhado e forte o bastante para sobrepor-se a quaisquer outros tipos de solidariedade tais como a corporativa, a religiosa e a de classe. Mesmo (ou por que) abstrata, a rigor, a nação tornou-se a única entidade capaz de pedir e obter de forma legítima o sangue de seus filhos. O verso do imperador luso-brasileiro Pedro I, ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil, tem versões correntes em todos os vernáculos modernos, mas a banalidade não desqualifica a força do apelo.

O sentimento ou vontade nacional, tantas vezes apontado como algo arcaico, mesquinho e condenável, não dá mostras de perder sua natureza sacrossanta e sua utilidade no início do século XXI. Daí os esforços dos que exercem ou querem exercer o domínio político para se mostrarem autênticos porta-vozes da nacionalidade, como se constata facilmente nas campanhas eleitorais dos Estados Unidos, país que tornou-se paradigma de riqueza, modernidade e poder.

Não haverá, em horizonte histórico descortinável, forma mais poderosa de legitimação do poder que a pretensa tradução do sentimento nacional. Demonstração disso é o fato de os desaquecidos e sem direitos correrem em busca de integração nessa comunidade abstrata na perspectiva de encontrar melhoria de vida. Na construção das nacionalidades vale mais do que nunca a formulação aristotélica de que a política é movida pela esperança de um bem. A proclamação de sentimentos nacionais persiste animada pela expectativa de mudanças favorecedoras da coesão de seus integrantes.

Este livro reúne autores que admitem ser a nação o tipo de comunidade na qual se baseia a chamada civilização moderna. Assim, afastam o senso comum, que a percebe como resultante de

processos naturais irrecorríveis, de impulsos gregários manifestos desde tempos imemoriais ou ainda de sensibilidades desenvolvidas ao sabor de dinâmicas sociais aleatórias. Por nação, entendemos a comunidade estruturada para integrar o sistema global competitivo do capitalismo industrial. Trata-se da entidade que tanto legitima o Estado quanto a ordem designada internacional e cuja construção é inerente ao processo que Norbert Elias chamou de civilizador.

Não importando qual sejam as remessas a sua ancestralidade – todas as comunidades nacionais estarão sempre em busca de raízes remotas e se imaginando eternas - a entidade nacional dá seus primeiros sinais no século XVI, demonstra força política no século XIX ao romper domínios coloniais e se consolida no século XX, quando as trocas entre estruturas produtivas se intensificaram e exigiram uma ordem internacional. Esse longo processo foi acompanhado por intercâmbios culturais, pela disseminação das noções de direitos e deveres em relação ao Estado, pelo desenvolvimento de tecnologias que permitiram a comunicação de massa em escala e intensidade suficientes para atingir a larga maioria de possíveis integrantes da comunidade nacional e, sobretudo, por grandes enfrentamentos. Milhões mataram e morreram nas duas guerras mundiais em nome de suas pátrias.

Contrariando predições, a nação não revela perda de vitalidade e persiste sendo construída na perspectiva de compor um sistema global competitivo e crescentemente integrado; nutre-se da auto-percepção de seus membros e do reconhecimento externo obtido notadamente através de demonstrações de força. Por mais que discursos nacionalistas tentem se revelar avessos ao universalismo e ao internacionalismo; por mais que exibam xenofobismo e menosprezo uns aos outros, as nações resultam de trocas e interações globais.

A seleção dos artistas estudados neste livro é composta de arquitetos e músicos em virtude de suas singulares capacidades

de atingir emocionalmente grandes contingentes. Literatos e artistas visuais, por importantes e indispensáveis papéis que possam exercer na formação de sentimentos e na difusão de valores, não chegam tão fácil e duradouramente à maioria.

O valor simbólico de uma obra de arte é, certamente, alterado pela dinâmica social e pelas possibilidades de exposição ensejadas pelas novidades tecnológicas. Entretanto, as possibilidades de alteração são distintas em decorrência da apropriação inerentes a cada obra: se cabem incontáveis roupagens a música de Ernesto Nazareth, o mesmo não ocorre com um monumento de Niemeyer. Romances, poesias, peças de teatro, esculturas e pinturas podem atingir muitas gerações e influir poderosamente para a auto-percepção da comunidade nacional; um monumento arquitetônico pode exercer o mesmo papel, só que de forma ampliada, dada a sua visibilidade além de, por suas próprias características, transmitir sensações de permanência dificilmente obtidas pela música, texto escrito, peças teatrais, filmes ou obras da teledramaturgia.

O artista não se aparta da existência social, lembra Elias (1995), por maiores que sejam suas pretensões de autonomia; à revelia de suas convicções íntimas e intencionalidades, sua obra revela propensões coletivas na medida em que reage às expectativas de seus admiradores. A consagração do artista, notadamente daquele que vive da arte, impõe-lhe, tal como aos heróis do esporte, da ciência e da guerra, condicionamentos. Em outras palavras, relativiza sua autonomia.

Quanto à música, especificamente, nenhuma outra produção artística propicia mais facilmente demonstrações intensas e instantâneas de afetos individuais e coletivos. Devido aos meios eletrônicos de divulgação disponíveis no século XX, do rádio à internet, nenhuma outra linguagem teria maior capacidade de chegar à maioria. A música atinge desde os mais ricos aos menos favorecidos, letrados e iletrados. Apenas entre os músicos é pos-

sível encontrar expressivo número de artistas influentes provindos de segmentos sociais desfavorecidos e sem educação formal. A atenção aos músicos ajudará a elucidar uma das mais intrigantes questões do estudo das nacionalidades: a participação das classes subalternas, ou dos de baixo, em sua construção.

A seleção dos artistas estudados neste livro não obedeceu a critérios de importância ou de qualidade artística. Levou em conta a disponibilidade de autores com afinidades teóricas com o estudo da nacionalidade bem como sua familiaridade com o artista examinado. Cada capítulo enfoca especificamente um artista.

Obviamente, prestamos atenção às predileções temáticas, opções estilísticas, heranças e influências artísticas, formulações inovadoras, inserção em seu campo específico de atuação (parcerias e confrontações), processo de consagração (difusão da obra, recepção da crítica, estímulos recebidos) e visibilidade atual da obra dos artistas estudados.

Procuramos, o quanto possível, perceber o peso atribuído por cada artista aos aspectos sempre presentes entre os construtores das nacionalidades: as remessas ao legado colonial (escravismo, dependência econômica, domínio oligárquico, racismo etc), os registros das pretensas especificidades brasileiras (caracterizações da sociedade ou de segmentos sociais), as abordagens sobre problemas e mudanças sociais (emergência de valores e comportamentos coletivos), observações sobre a vida política (críticas às instituições, práticas da reprodução do poder), valorização da paisagem e do meio ambiente, relações cidade-campo, diferenciações regionais, avaliações da inserção internacional do Brasil e comparações com sociedades estrangeiras.

Conforme já sublinhado, a construção de identidades nacionais não é essencialmente fruto de processos endógenos, mas de confrontos e integração com outras comunidades, o que pressupõe intercâmbios variados, notadamente os de ordem cultural. Longe

de retirar substância à nacionalidade, é a integração ao mundo exterior que permite firmar a identidade própria. Os processos internacionais demandam a existência e emprestam sentido crescente à nação. A convergência do capitalismo e do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa possibilitou o desenvolvimento da imaginação de comunidades nacionais, oferecendo bases para uma consciência comunitária através da fixação das línguas vulgares e da propagação de imagens alimentadoras de pretensas ancestralidades.

Os pesquisadores reunidos neste livro adotaram os procedimentos metodológicos de suas predileções e manifestaram livremente as conclusões de suas pesquisas. Entretanto, o valor intrínseco e a unidade desta obra coletiva decorrem de uma preocupação comum: a de tomar os artistas como atores fundamentais na construção da nacionalidade brasileira.

Manuel Domingos Neto

Itapipoca (Ceará), novembro de 2012

Capítulo I
Oscar Niemeyer e as
reminiscências do Barroco

Oscar Niemeyer e as reminiscências do Barroco¹

Roberto Martins Castelo

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada (MARX, 1978, p. 329).

No começo a natureza compreendia todas as coisas, mas, ao longo do tempo, elas foram sendo gradativamente substituídas por objetos. Se as coisas resultam do livre jogo das forças naturais, o que exclui todo e qualquer propósito, os objetos necessariamente o pressupõe. Na origem, essa intervenção consubstancia-se na obtenção da coisa que incorpora necessariamente as propriedades requeridas para a efetivação do objeto. (GIANNOTTI, 1983). O trabalho constitui, por definição, essa atividade consciente e intencional que se impõe, ditada e conformada por sua existência em sociedade; entendida, desde logo, em um determinado grau de desenvolvimento de sua evolução histórica.

¹ Oscar Niemeyer Soares Filho nasceu no dia 15 de dezembro de 1907, na Rua Pereira Passos, em Laranjeiras. Aos 21 anos, casou-se com Annita Baldo, filha de imigrantes italianos da província de Pádua. Matriculou-se em 1929 na Escola Nacional de Belas Artes, formando-se arquiteto em 1934. Em 1945, conhecendo Luís Carlos Prestes, torna-se membro do Partido Comunista Brasileiro. Por motivos políticos é impedido de atender ao convite para lecionar arquitetura pelo período de um ano na Universidade de Yale. Em 1960 ingressa como coordenador do Curso de Arquitetura da Universidade de Brasília, assumindo a direção do Centro de Planejamento (CEPLAN) dessa Universidade, tornando o campus da Universidade no maior canteiro de obras de premodagem do país. Surpreendido pelo Golpe Militar de 1964, é, como quase todo o corpo docente da Universidade, sumariamente demitido. É continuamente assediado pelos órgãos de repressão do governo militar, decidindo-se voluntariamente pelo exílio. Abre seu escritório em Paris. Recebe a Legião de Honra da França do governo francês, é agraciado pela Academia de Arquitetura da França e torna-se membro do Comitê dos Conselheiros Artísticos da UNESCO. Retorna ao país em 1980 com o arrefecimento da ditadura. Em 1990, descontente com a política partidária, desliga-se do Partido Comunista, sem abdicar de suas convicções.

No processo de trabalho, o homem, ao desenvolver “as faculdades que nele se encontram latentes” (LANGE, 1986⁺, p. 14), agindo sobre os corpos materiais, neles inverte o selo de sua destinação, a finalidade a ser alcançada, a forma de uma ideia que só se efetiva pela atividade produtiva. É deste modo que o objeto resultante passa a absorver em si a realidade existencial do homem e a capacidade de intervir torna-se própria da ação transformadora. Todo trabalho é objetivação. “A objetivação [...] era e é um caminho forçoso para o homem, pois só assim [o homem poderia] transcender sua imediatividade natural, ou seja, transformar sua própria natureza e criar sua natureza humana” (VÁZQUES, 1968, p. 60).

O objeto, ao ser produzido como explicitação de um fim, de uma condição que se dá idealmente e se efetiva de modo a adequar o resultado ao início pressuposto, (GIANNOTTI, 1983) compreende a utilização de instrumentos e atividades que lhe são peculiares, sendo possível afirmar que a sua concretização resulta dos recursos materiais e intelectuais próprios da fase de desenvolvimento alcançada pela sociedade. Esses recursos (que intermedeiam a relação entre o homem e a natureza) terminaram por ser o resultado de uma elaboração sofisticada que “acabou por subverter as relações do homem com o meio, do homem com o homem e do homem com as coisas”. (SANTOS, 1997, p. 11) A produção de objetos é, pois, um fenômeno histórico: a cada época correspondem determinados objetos e diferentes maneiras de construí-los (SANTOS, 1996). Se a profusão de objetos decorre da contingência humana em adequar a natureza aos seus propósitos, o processo de produção deriva do grau de desenvolvimento alcançado pela sociedade. O suprimento é constante e diversificado e sua fonte é sempre a natureza; seja “por extração, transformação, deslocação no espaço ou conservação no tempo” (SANTOS, 1996, p. 53).

A atividade produtiva, que implica o processo de transformação da matéria em um objeto destinado à satisfação das necessidades humanas, pressupõe a construção do novo, isto é, do que antes não

existia formalmente e, portanto, não poderia ter utilização. A produção pressupõe o surgimento de algo material, algo que passa do não-ser ao ser, para cumprir sua destinação (PLATÃO, 2005). “Se a causa nada mais é do que ocasião para a presentificação da coisa [do objeto] todas elas ficam subordinadas a esta extração a partir da ausência” (GIANNOTTI, 1983, p. 81). Por decorrer de representações (do interno), a produção é sempre algo radicalmente novo, contraposto à natureza e circunscrito aos limites da razão. Por isso, o objeto passa a responder a princípios estruturais que lhe são próprios e “que lhe dão o estatuto de ser construído”, lembra Bosi (2002; p. 14).

Por outro lado, no curso do tempo, tornou-se evidente a capacidade humana de melhorar a conformação do objeto, sempre que se renovavam as necessidades e as aspirações do homem ou da sociedade. O homem melhorou seus conhecimentos e propriedade no trato com a matéria na consecução de seus objetivos. O objeto, a princípio tosco, passou a ser dotado de qualidades que ultrapassavam a sua utilidade material imediata, atingindo níveis cada vez mais sofisticados na busca incansável pela forma² almejada. A otimização funcional promoveu o gradativo deslocamento da visão crítica instrumental para as qualidades formais do objeto, revigoradas em demorado e largo processo. Deste modo surgiu e se desenvolveu uma relação nova entre o homem e o objeto: a relação estética. Para que a dimensão nova afluísse, a produção utilitária constituiu condição necessária e essencial. O objeto estético nasce e se desenvolve no cerne da produção material e, então, já não são mais duas coisas, mas uma só (VÁZQUES, 1989).

Como qualquer processo produtivo, o produto só atinge o seu objetivo no consumo. Em verdade, não apenas no consumo, mas no consumo adequado, aquele que corresponde à natureza do objeto produzido: a casa para ser habitada, a caneta para escrever, a

2 Percebemos o objeto pela forma, não há outro modo de percebê-lo. Pareyson (1993, p. 24) asseverou: “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir”. Ostrower (1987, p. 9): “criar é, basicamente, formar”.

faca para cortar. Portanto, é a unidade de produção e consumo que, além de cumprir a função predeterminada, desloca a atenção crítica para os aspectos formais do objeto. O objeto passa a interessar pela execução que testemunha, capaz de causar um prazer até então desconhecido, convertendo-se em objeto de contemplação. Como o objeto é uma realidade em que se plasmam finalidades inerentes à forma, é a capacidade de expressar o ser do homem que passa a interessar.

O deleite que advém da contemplação da forma é fruto da capacidade expressiva do homem, isto é, de sua dimensão espiritual. A expressividade passa a ter importância significativa a ponto de implicar processo produtivo próprio, inaugurando uma nova dimensão do objeto – a dimensão estética. Então, cria-se uma nova relação entre o homem e o objeto. A importância atribuída ao objeto está em atender não apenas a carência material, mas a necessidade que o homem tem de afirmar sua essência, humanizando o que toca, isto é, reconhecendo-se no mundo objetivo criado por ele. A consciência da forma é, portanto, “consciência da autonomia e especificidade do estético ou do objeto produzido como obra de arte” (VÁZQUES, 1989, p. 94). A decorrência natural desse modo novo de apreensão dos objetos será a produção destinada exclusivamente à contemplação, uma forma nova de apropriação das coisas e do mundo humanizado. Desse modo, o objeto artístico ou a obra de arte passa a ter uma existência em si, como uma realidade própria, na qual se integra o que ela expressa. Em verdade, a arte não apenas anuncia ou reflete o homem – torna-o presente. A obra de arte é, pois, uma criação superior do homem, uma forma peculiar da atividade produtiva, capaz de alargar a realidade já humanizada pelo trabalho. Em resumo, “A prática, enquanto fundamento do homem como ser histórico-social, capaz de transformar a natureza e criar assim um mundo à sua medida humana, é também o fundamento de sua relação estética com a realidade”. (VÁZQUES, 1968, p. 53).

A produção arquitetônica, como de resto toda produção, possui peculiaridades próprias. Nela, a transcendência do caráter funcional do objeto arquitetônico não pode ser feita em prejuízo de sua instrumentalidade. Ao contrário, rigorosamente a pressupõe. O objeto arquitetônico não pode prescindir de sua funcionalidade sem comprometer sua própria natureza – abrigar as atividades humanas. Entretanto, responder às necessidades para as quais foi criado não lhe assegura o *status* artístico ou estético; é indispensável, sem prejuízo dessa funcionalidade, transcendê-la, e só ao transcendê-la chegará à condição de arte.

A arquitetura é o processo de construção do espaço social nas dimensões do edifício e da cidade. No processo de sua realização, ela implica a programação das necessidades físicas e espirituais, a idealização mental do objeto arquitetônico, a sua representação por meios gráficos (geometria plana, analítica e projetiva) e modelos (virtuais ou concretos) e a construção, propriamente dita. Nesse sentido, a sua realização pressupõe o conhecimento dos materiais e das técnicas disponíveis, o domínio das estruturas e dos sistemas construtivos, assim como o universo da arte. Como o produto da arquitetura está social e economicamente inserido, ele responde por essas relações no universo capitalista. É, portanto, uma atividade complexa que envolve conhecimentos no âmbito das ciências, da tecnologia e da arte. Apreendê-la apenas em qualquer de seus aspectos constitui uma redução inaceitável. Por fim, cumpre advertir que, em face da arquitetura, todas as questões socioeconômicas, jurídicas, políticas e ideológicas perdem substantividade para serem resolvidas artisticamente no objeto arquitetônico.

Há uma clássica definição de Lúcio Costa sobre a arquitetura: “construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época e de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa” (COSTA, 1995, p. 246). Assim, a arquitetura é fruto de um

trabalho concreto, de um trabalho específico, peculiar e pessoal, cuja peculiaridade se encontra determinada pelo conteúdo a ser fixado no objeto – o espaço social – e pela forma particular que se deve imprimir a uma idéia para expressar e materializar esse conteúdo.

Ora, as ideologias próprias da arquitetura moderna inserem-se no contexto da ordem social que se desenvolveu a partir da revolução industrial, consolidando-se em formas coloniais ou imperiais de expansão. A nova ordem implicou o controle do tempo e propiciou que as transformações técnicas e metodológicas submetessem o espaço social a uma pressão transformadora permanente, estabelecendo a inovação como regra e o passado como etapa a refutar. Não se tratava de melhorar o construído, como nas sociedades tradicionais, mas de acelerar a mudança e intensificar a apropriação do espaço.

O modernismo é parte do arcabouço ideológico dessa racionalidade expansionista. Faz uma apreensão direta da realidade, independentemente de qualquer poética previamente construída, destinada a mediar, condicionar e orientar a relação do indivíduo com a realidade. Livre da visão hierárquica do universo, o modernismo subverte as formas heterônomas, desconstrói os sistemas estéticos da arte tradicional e implanta a primazia da subjetividade. Deste modo, a arquitetura passou a responder à nova lógica produtiva e ao seu ideário. As formas, à base de rupturas e descontinuidades, subvertem as sintaxes instituídas em sua obsessão pelo novo e, ao romper a continuidade temporal, obriga a inventar e reinventar continuamente o espaço social, em um processo de autodestruição criadora.

À margem do capitalismo, os modernistas brasileiros enveredam na contramão dos cânones europeus, engendrando as raízes da nova arquitetura em sua condição colonial³, aquela que “traz em si as formas concretas da existência interpessoal e subjetiva” (BOSI, 1992, p. 27). Vinculam-na às forças que as criaram em outro tempo,

3 Bosi (1992, p. 26, grifos do autor) explicita que o termo condição “atinge experiências mais difusas do que as regularidades da produção e do mercado. *Condição* toca em modos ou estilos de viver e sobreviver. Fala-se naturalmente em *condição humana*, não se diz jamais sistema humano”; este é o sentido que adotamos no texto. -

quando a criatividade do Setecentos evidenciava certa consciência artística, revelando-se autenticamente nossa, vindo a ser o “outrora-tornado-agora, e que sustem a sua identidade” (BOSI, 1992, p. 15), menos por questões tipológicas ou “uma determinação construtiva do que certa atitude diante da modernidade” (KATINSKY apud TELLES, 1989, p. 75), procurando assegurar a continuidade expressiva da arquitetura colonial, abruptamente interrompida em 1808.

À procura de uma expressividade própria, diversa daquela que naturalmente acompanharia a tecnologia importada, os modernistas partiram em busca das raízes arquitetônicas, encontrando na arquitetura luso-brasileira as referências possíveis. Ao contrário do que se poderia imaginar, as alusões não remetem aos desenhos ou aos elementos arquiteturais do passado colonial; elas apontam paradoxalmente para o presente como resultado do vivido. Isto é, ao estabelecer as ligações com a arquitetura setecentista, os modernistas tacitamente reconheceram o esforço progressivo de auto-identificação que alimentou a formação da arquitetura brasileira. Consideraram as dificuldades dos primeiros tempos, advindas da fixação da cultura portuguesa em território adverso, e o lento processo de aculturação pelo qual passou a arquitetura do colonizador, ao longo da colonização. Ao referenciar os valores da expressividade setecentista, recuperando-a para os novos tempos, assumia-se implicitamente o Barroco, a nossa “primeira expressão artística conatural e legítima” (AVERINI, 1997, p. 26), inscrevendo o passado colonial na dinâmica do modernismo. Desvelaram, através dessa prática poética, a procura por uma identidade própria, fundada na tradição, ao tempo em que deixavam evidente a impossibilidade de sua plena inclusão no projeto iluminista.

Deste modo, a arquitetura imaginada nasce contendo em seu cerne uma contradição insolúvel: a expressividade de suas formas vincula-se aos valores do passado, cuja natureza conduz às técnicas artesanais e, a um só tempo, liga-se à tecnologia moderna

de construção do espaço social, cuja natureza decorre da industrialização. Ora, cada modo de produção inaugura seus próprios meios expressivos ao manifestar os valores culturais da época, guardando severas restrições à permanência da linguagem do modo de produção anterior, que tende naturalmente à extinção. A dificuldade dessa convivência é ainda mais significativa porque, como nos lembra Marx, o mundo da produção cria não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. É sobre a artificial conjugação dessas expressividades que se estabelecerá a sintaxe da arquitetura nova.⁴ Ela resultará necessariamente ambígua, e essa ambigüidade responderá por sua distinção no universo modernista, distinguindo-a das produções hegemônicas.

Ao identificar no passado as referências necessárias à construção do presente, torna-se a nova arquitetura parte de um universo significativo que ainda perdura. Os valores arquitetônicos do passado passam a ser expressos na arquitetura nova mediante formas portadoras de “sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (BOSI, 2002, p. 120). Se no Setecentos a arquitetura luso-brasileira exprime anseios identitários, é no modernismo que assumirá postura definitivamente consciente, revelando o esforço em promover a continuidade desejada mediante a construção de sua identidade. Assim, ela se contrapõe à mera reprodução estilística européia, entrançando “os fios da memória com os da imaginação” (BOSI, 2002, p. 130), estabelecendo ao mesmo tempo certa resistência à introjeção de valores estranhos à cultura brasileira e viabilizando livre curso à autonomia criativa do Setecentos. Entretanto, a arquitetura nova não trabalhará somente com “a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável” (AVERINI, 1997, p.121), assegurado pelo exercício da fantasia e da memória.

⁴ O termo, muito utilizado por Lúcio Costa, refere-se à arquitetura moderna e à arquitetura moderna brasileira, conforme utilizamos.

Na época em que surge, a referência à arquitetura do passado não era novidade. A procura das origens, reduzida aos aspectos puramente formais, fora precedida pelo movimento neocolonial⁵, que implicava destacar indistintamente do contexto histórico, os elementos arquitetônicos luso-brasileiros, justapô-los e adequá-los aos novos programas. Em que pese o equívoco formalista, o neocolonial já evidenciava a vontade de uma expressividade brasileira. Era o viés de uma visão romântica e autoritária de povo e raça, associada à idéia de nacionalidade e evolucionismo, modo peculiar de apropriação formal da realidade que se contraporia aos estilos arquitetônicos importados. Restrita aos arranjos tipológicos, essa arquitetura sufocava qualquer visão prospectiva, qualquer presunção de futuro, embora José Mariano Filho (defensor incontestado do movimento) propugnasse por novas formas, “fiéis ao mesmo tempo ao espírito do passado e ao do presente”⁶. Ora,

“a arquitetura jamais foi e jamais será uma arte pela arte; ela está intimamente ligada às necessidades materiais da civilização que a faz nascer e da qual é um dos signos mais evidentes; ela não pode ignorar essas necessidades, sob pena de perder toda sua autenticidade e qualquer valor duradouro. Por conseguinte, o debate puramente formal que tinha sido instaurado era totalmente acadêmico, e não abria qualquer perspectiva nova”⁷. (BRUAND, 1981, p. 52).

Lúcio Costa, participante ativo do movimento colonial, irá subvertê-lo ao repensar as referências arquitetônicas para além do mero formalismo. Em viagem às Minas Gerais, patrocinada por José Mariano, teve a centelha do súbito descortino da condição colonial. O conhecimento do passado pressupunha a apropriação dos valores sociais como a lembrança de uma verdade, ainda que vaga ou imprecisa, à procura das “centelhas da esperança” (BENJAMIN, 1995,

⁵ Movimento arquitetônico de abrangência latino-americana voltado para a realização de uma arquitetura nos trópicos, partindo da síntese operativa entre razões contemporâneas e matrizes telúricas. Em verdade, tratava-se de reinventar a tradição arquitetônica luso-brasileira com ambições autonômicas, identitárias e nacionalistas.

⁶ Costa (1995, p. 165): “o neocolonial [é] fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araujo Viana, [...] teve como precursor Ricardo Severo e patrono José Mariano Filho”.

⁷ Ver Bruand (1981, p. 52).

p. 224) para a construção do presente. Tratava-se de reconstruir o feito mediante o esforço de colocar-se em situação, tomando para si a veracidade dos fatos, objetivando o lado cotidiano e não revelado da história. Tratava-se do “agora” do reconhecimento, o momento da graça que se opunha à opacidade da história oficial, tornando-o cúmplice daquele mundo artesanal. De imediato, o silêncio diria mais que as palavras: o equívoco do neocolonial estava na adoção indiscriminada dos elementos arquitetônicos do passado e dos arranjos tipológicos decorrentes, “quando teria sido tão fácil” (COSTA, 1995, p. 16) perceber a brasilidade na experiência artesanal dos mestres construtores. Ao retornar à Diamantina, asseverou:

lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava (COSTA, 1995, p. 27).

Em seguida, continua:

Pouca vegetação em torno, dando a impressão de que a área de mata nativa, verdadeiro oásis enclavado no duro chão de minério, fora toda transformada em casas, talha, igrejas, e que nada sobrara a não ser conjuntos maciços de jabuticabeiras, bem como roseiras debruçadas sobre a coberta telhada dos portões, nas casas mais afastadas do centro urbano (COSTA, 1995, p. 27).

Para Lúcio Costa, a cidade mineira emanava a densidade da vida colonial, expondo o caráter da vida brasileira do século XVIII. É o momento em que ocorre a apreensão intuitiva da realidade arquitetônica do passado, o momento peculiar em que o essencial dessa arquitetura é percebido, possibilitando-lhe estabelecer o vínculo poético entre passado e presente. São suas as palavras: “comecei aí

a perceber o equívoco do chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, “quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre” (COSTA, 1995, p. 16).

A apropriação que ele faz do universo barroco já estava imbuída da intenção de conferir brasilidade à produção arquitetônica do presente ao tempo em que depurava os bens culturais eivados pelas marcas da escravatura, sobre os quais não se poderia refletir sem horror – o casario, as ruas e vielas, chafarizes adornados com pedrasabão, igrejas e talhas. A sociedade do Setecentos era uma sociedade eminentemente visual e auditiva, cujo imaginário se fazia mediante sermões, festividades religiosas, celebrações civis e criações visuais como: afrescos, pinturas, talhas, esculturas, etc. Eram elementos indispensáveis à sua estruturação. Criações que, frequentemente, eram réplicas do próprio mundo colonial como é o caso da Nossa Senhora da Porciúncula e os anjos mestiços da pintura ilusionista de Manuel da Costa Athayde, em São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Tudo concorre para despertar-lhe a ideia de pertencimento. A apreensão avança para além da percepção instantânea da imagem espacial e interpreta a vida passada e seus valores. São as raízes da nova arquitetura que se mostram de modo inequívoco ainda que, de todo, não se aperceba de imediato a sua completa formulação. O passado vivido, mais que o abrangido pela história oficial, é o que lhe toca. Percebe a possibilidade de resgatar a arquitetura setecentista como um legado popular, não propriamente como fato artístico, mas pela percepção de mundo determinada pelas práticas sociais. Esse discernimento empírico é um apelo à fantasia. Súbito, o que lhe parecia distante torna-se perto, como se evocasse lembranças pessoais. Claro, outras referências, também necessárias à formação da situação colonial, alimentam sua reflexão – o modo de ser e as atividades de outrora, a rusticidade dos materiais e dos instrumentos

de trabalho, algo que antes não lhe parecera tão importante e que o contato direto, desta feita, revelara. É o momento em que reconhece brasilidade na antiga sociedade do Setecentos, que a idéia fundante da nova arquitetura se insinua.

Deste modo, Lúcio Costa resume e condensa o passado à procura da identidade perdida nos tempos do Império – quando a Corte refuta a paisagem barroca da Colônia –, alimentado por uma visão nacionalista de cunho eminentemente cultural, aquela que é capaz de organizar “o sentido que as pessoas têm de seu lugar no mundo” (CALHOUN, 2008, p. 37). A assimilação do passado nasce comprometida pelo viés ideológico do sentimento de brasilidade. Pressupõe a modernização do país como capaz de sobrepujar o atraso e as diferenças sociais, depositando no progresso tecnológico as possibilidades da transformação social. Esse ideário acompanhará a arquitetura moderna brasileira ao longo de sua existência. Aliás, desde as primeiras poéticas iluministas “a arte se propôs uma finalidade social precisa” (ARGAN, 2000, p. 131). De fato, a arquitetura nova nasce com esse comprometimento através de obras consideradas de interesse social, substituindo em importância as edificações religiosas – fruto da tradição artística do passado – por escolas, hospitais, habitações, etc. de nítidas aspirações político-sociais. Lúcio Costa elege a paisagem mineira como a imagem espacial por excelência para representar o passado colonial e fundar a arquitetura nova, repositando na “única faixa de liberdade possível [que] é a da cultura popular” (KATINSKY, 2003, p. 16). Não se trata de restaurar ou cultuar a tradição, como ocorreu no neocolonial, mas a possibilidade de refazer a memória oficial a contrapelo, reconhecendo no conjunto articulado das práticas, idéias e valores, o sentido global da realidade passada, o modo como os artífices a si mesmos se representam e uns aos outros, a experiência vivida, a visão de mundo dos que resistem sem prévia deliberação aos influxos externos da cultura dominante. A experiência, que emerge desse passado, permeia tudo que ficou, suprimindo as noções abstratas da história oficial pela história não

contada, que impregna as obras e testemunha quem sobre elas se debruçou. A atenção de Lúcio Costa repousará preferencialmente sobre os processos de trabalho⁸, conferindo-lhes a dignidade devida, e os reverencia porque neles encontra a essência das coisas construídas. Essa percepção decorre da empatia do arquiteto para com o mundo do artesanato porque alude à compreensão do cotidiano das pessoas, das práticas sociais em manter ou transformar o mundo construído. Os espaços urbanos das Minas Gerais, que guardam o sentido de lugar, expõem o processo produtivo – os artesãos, as relações de trabalho, as técnicas e os meios construtivos empregados. Eles são o testemunho vivo dessas realizações: símbolos (sinais vivos e palpáveis), feições peculiares que possibilitam reconstituir o tempo histórico. É o modo de fazer dos mestres-de-obras que o seduz, a rugosidade das coisas, a qualidade tátil da arquitetura vernacular. Deste modo, avigora-se o processo de construção de uma tradição, que será associada à ideia de nação, e concluirá pela identidade procurada. Deste modo, Lúcio Costa insere a arquitetura brasileira, até então à deriva, no processo de modernização do país. Delineia os princípios e efetiva a invenção⁹ da arquitetura nova, tornando-a parte significativa do imaginário da época. Esses valores deveriam ser incorporados às criações e associados à simplicidade e à objetividade da nova lógica produtiva. Entretanto, somente o conhecimento da obra lecorbusiana possibilitaria a vinculação poética da sobriedade e despojamento da arquitetura moderna à tradição popular da arquitetura luso-brasileira, “desataviada e pobre” (COSTA, 1995, p.

8 Em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, destacamos: “A técnica tradicional do artesanato, com os seus processos de fazer *manuais*, e, portanto impregnados de contribuição *peçoal*, pois não prescindiam no pormenor, da iniciativa, do engenho e da intervenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artífices especializados que a executavam – os artesãos – foi bruscamente substituída pela técnica da produção industrializada, onde o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original, não passando a legião dos que o produzem de autômatos, em perene jejum de participação artística, alheios como são à iniciativa criadora”. “Estabeleceu-se, deste modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o *povo artesão* era parte consciente na elaboração e evolução do *estilo* da época, o *povo proletário* perdeu contato com a arte”. (COSTA, 1995, p. 161, grifos do autor).

9 Para Eric Hobsbawm (apud SANTOS, 2007, p. 88), o “estudo das tradições (inventadas) esclarece bastante as relações humanas com o passado” ao valer-se da história como elemento legitimador e de coesão sócio-cultural.

458), conforme ele próprio expressou. Em verdade, tudo não passou de uma construção conceitual sintetizada por Manuel Bandeira em crônica datada de 1928: “o verdadeiro modernista é o artista que assimilou a boa tradição e, sentindo as necessidades de sua época, inventa novas formas em correspondência com a vida de seu tempo” (BANDEIRA, 2008, p. 279).

O edifício sede do Ministério da Educação e Cultura¹⁰ é a obra síntese do ideário costiano. A obra, quando acabada, resulta surpreendentemente madura, mal fazendo crer que o projeto arquitetônico resultava do trabalho de jovens arquitetos coordenados por Lúcio Costa. Na obra, não há qualquer citação explícita da arquitetura luso-brasileira, mas o exemplo saudável de seus valores. A arquitetura nova acolhe e ressalta a azulejaria, abre espaço à escultura e incorpora os jardins tropicais de Burle Max. Adota o emprego do *brise* lecorbusiano, desvincilhando-o do brutalismo original, abrasileirando-o nas dimensões e proporções para compor a fachada ensolada, enquanto a outra é conformada por revolucionária cortina de vidro. A adoção dos *pilotis* descaracteriza a apropriação privada do solo por meio da supressão do lote, franqueia as visuais e permite a passagem aos transeuntes. O esforço de síntese é realmente notável!

Contudo, a proposta arquitetônica parece ter enveredado por caminhos outros que os imaginados inicialmente por Lúcio Costa. Embora o projeto fosse certamente de seu agrado e para ele tenha efetivamente contribuído, é possível inferir nas entrelinhas certo desconforto e o apagamento de sua liderança no processo de elaboração, quando confessa a conveniência de retirar-se da equipe para não impedir o livre curso do projeto, sabendo dele se afastar quando percebeu que a sua “presença já pesava e tolhia a iniciativa dos demais” (COSTA, 1995, p. 119). Pelas obras que realizará, é possível intuir que o caminho preconizado por Lúcio Costa fosse outro, hipótese que não cumpre analisar aqui.

¹⁰ Atual Edifício Gustavo Capanema.

A partir do projeto do Ministério da Educação e Saúde tem início a trajetória única de Niemeyer. Lúcio Costa distingue-o dos demais arquitetos, provavelmente porque nele vê o melhor interprete de suas proposições. Esta suspeição apóia-se em alguns textos e depoimentos que marcam a trajetória de ambos. O fato é que Lúcio não esconde a predileção pelo trabalho de Niemeyer, como se pode verificar em sua resposta às críticas do suíço Max Bill no I Congresso Internacional de Artistas, patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO) em setembro de 1952. Ao referir-se à estocada de Max Bill ao caráter barroco da Capela de São Francisco de Assis, Costa (1995 apud XAVIER, 2003, p. 183) revida: “sem a Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual [...] não existiria. Foi ali que as suas características diferenciadoras se definiram”. Para Costa (1995 apud XAVIER, 2003, p. 183), a capela é

obra prima onde tudo é engenho e graça – o galbo da nave parabólica, o modo como se ilumina a capela-mor, o entrosamento da sacristia no corpo da igreja, a feliz articulação ascendente do pórtico ao campanário, a propriedade e perfeita integração dos azulejos na abside, da pintura no retábulo e da escultura no batistério –, foi, como era de prever, qualificada de barroca com a habitual intenção pejorativa. Ora graças, pois se trata, no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas

As observações do crítico e a defesa de Lúcio Costa parecem restritas aos aspectos formais da capela. Embora as observações do crítico, como as do arquiteto, não estejam equivocadas, é essencialmente na dramatização do espaço arquitetônico que reside o barroquismo. Ele penetra pelos poros – está na sutileza da ambiência, no desenho do piso, na escala intimista da nave que irrompe em luz sobre o presbitério, arrebatando o observador. O afresco de “São Francisco se despojando das vestes” domina o ponto de fuga e

assume importância insuspeitada – há algo de denúncia e persuasão no afresco expressionista de Portinari. Não se trata de ilusionismo barroco, a capela e o afresco não pretendem ser e não são efetivamente barrocos. Entretanto, algo paira no ar e permanece latente... São Francisco está inserido no mundo moderno em que a questão social avulta. A importância que Portinari atribui aos pés de andarilho, estampando no gesto do santo a indignação contida, confere similitudes entre São Francisco e os retirantes nordestinos. A obra desvela um mundo oculto e latente, e insinua a sua impertinência. A temática e o tratamento do afresco remetem aos painéis da “Série Retirantes”, cujos estudos datam da mesma época. Niemeyer e Portinari conspiram e realizam a teatralização do espaço. Arte e arquitetura estão em estado de perfeito equilíbrio. A relação entre a capela e o afresco não é mero recurso decorativo. Ambos interagem em mútua cumplicidade para conferir dramaticidade à atmosfera. Entretanto, a síntese arquitetônica em sua concisão e simplicidade estrutural não pretende inebriar o visitante, como faria o barroco. Ao contrário, impede o enlevo em demasia, prendendo ao solo os pés do observador. Deste modo, o projeto da Pampulha descola-se da linguagem estabelecida no trabalho do Ministério, sem subvertê-la. Ao contrário, serve-se dela para algo mais conseqüente e, sem dúvida, político. Mas algo difuso e indefinido permanece – a atmosfera barroca... Que, de resto, entranhada está na cultura brasileira. Reforça a análise, o modo como o arquiteto resolve o programa arquitetônico, destacando o campanário do corpo principal da Capela, à semelhança da Capelinha do Padre Faria, em Ouro Preto. Separa-o da nave para conferir-lhe caráter simbólico – nos tempos novos já não há mais lugar para os sinos... Como no edifício do Ministério, a Capela é enriquecida com painéis de Portinari, baixos-relevos em bronze de Ceschiatti e o paisagismo tropical de Burle Marx – a arquitetura se completa com as outras artes.

Será através dessa mediação simbólica que Niemeyer enraíza a sua experiência modernista, estabelecendo “o estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 15). A excepcionalidade da obra decorre da apreensão peculiar da condição colonial. A sua produção sobrepassa aos modernistas afeitos à mera aparência estilística e à citação.

O Ministério da Educação e Saúde, o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque e o conjunto arquitetônico da Pampulha são as obras emblemáticas do período inicial de sua vasta obra. Niemeyer continuará produzindo, mas nenhum outro trabalho terá igual importância. Viaja ao exterior e, quando volta, publica texto em que reavalia a sua produção passada. O texto é comovente e evidencia um novo Niemeyer, maduro e consequente como ele próprio se expressa:

As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura.

Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão de meu trabalho de arquiteto.

Realmente, depois que voltei da Europa, após haver – atento aos assuntos do ofício – viajado de Lisboa a Moscou, muito mudou a minha atitude profissional (NIEMEYER, 2003, p. 238).

Logo, em seguida, o autor considera a

atitude de descrença, que as contradições sociais ensejam com relação aos objetivos da profissão, levou-me por vezes a descuidar de certos problemas e a adotar uma tendência excessiva para a originalidade, no que era incentivado pelos próprios interessados, desejosos de dar a seus prédios maior repercussão e realce (NIEMEYER, 2003, p. 238).

De fato, as obras de Brasília caracterizarão o novo período, realizado em perfeita consonância com os princípios propostos por Lúcio Costa e que, sem qualquer dúvida, marcam o ápice de sua

obra. A monumentalidade inerente às modernas edificações públicas ajustar-se-á à teatralização barroca das obras. A percepção apurada permite-lhe intuir que alguns programas arquitetônicos do presente poderiam se remeter às edificações do passado. Projeta o Palácio da Alvorada lembrando as antigas casas de fazendas dos velhos engenhos com suas longas e acolhedoras varandas – “horizontais, escancaradas / onde se existe em extensão e a alma toda aberta se espraia”–, (MELO NETO, 1997, p. 75) que tinham sempre ao lado as capelas dos primeiros tempos. Niemeyer recria os apoios das varandas adoçando de modo admirável as colunas palacianas, tirando-lhes o peso, conferindo-lhes absoluta sobriedade e imponência, remetendo o observador às colunatas gregas, feito notável da arquitetura de todos os tempos. E tudo é realizado com extrema maestria e graça. Niemeyer, em seguida, irá retomar as colunas do Alvorada para conceber o Palácio do Planalto e o Palácio do Supremo Tribunal. As colunas são derivadas mediante a separação das curvas parabólicas e ganham alturas diferentes em relação ao solo. No Palácio do Planalto são altas e esbeltas, postas de topo; no Supremo são baixas e menos solenes, mas prazerosas de se ver, acolhedoras. A harmonia do conjunto é fruto do equilíbrio entre o sentimento e a razão.

No Congresso Nacional, Niemeyer estabelece o jogo lúdico das cúpulas, côncava e convexa, em que a segunda recusa de modo desconcertante a sua relação tectônica com a superfície da laje superior da edificação, cuja tangente resultou da competência e sensibilidade de Joaquim Cardoso, calculista notável e não menos notável poeta. No conjunto da obra: a supressão da simetria, a horizontalidade das massas, a subversão do tectônico, o espelhamento das superfícies, a dramatização e a infinitude dos espaços e a monumentalidade afeita ao movimento e à delicadeza no trato da arquitetura, cujo paralelo somente é possível encontrar na obra de Antônio Francisco Lisboa.¹¹

11 Aleijadinho.

Na Catedral de Brasília, a conformação do espaço é obtida pela rotação em torno de um eixo de uma única peça estrutural. No conjunto de sua disposição reside a força simbólica da edificação. Nada mais racional, embora a conformação espacial seja insólita, como é insólito o campanário que, somado ao batistério, configura o conjunto arquitetônico. O recurso evoca antigas capelas mineiras, tendo a torre destacada do corpo.

O acesso à Catedral, antecipado pelos evangelistas, em evidente citação aos profetas de Congonhas, submete o observador à penumbra, forçando-lhe a acomodação visual que, logo em seguida, com as pupilas dilatadas, é ofuscado com a intensa luz vinda do alto. A vista reacomodada e passada a surpresa, o observador se depara com o céu; não mais o céu de Ataíde com a virgem morena e seus anjos, como em São Francisco de Assis de Ouro Preto, mas o céu mesmo, com os anjos de Ceschiatti em perspectiva forçada e o vitral de Marianne Peretti. Niemeyer, entretanto, não se contenta, rouba o chão ao observador, à semelhança dos fundos infinitos de que se utilizam os fotógrafos. Arqueia a superfície do piso, quando se preveria a intersecção dos planos, provocando a ilusão de sua continuação ao topo da edificação. De tudo restou um espaço sole-
ne, absolutamente dramático, genialmente concebido. A memória esgarçada pelos novos tempos é efetivamente capturada em sua essência e redimida arquitetonicamente no “outrora-tornado-agora” de Alfredo Bosi.

Entre outros, estes são os motivos marcantes pelos quais a razão iluminista penetra com extrema dificuldade o entendimento de sua arquitetura (SILVA, 1993). A nova arquitetura toma para si a racionalidade construtiva européia e confere à obra o incompleto e inacabado da nossa própria tradição (CHIAMPI, 1998). O trabalho de Niemeyer é a síntese magnífica desse universo contraditório.

Portanto, em Niemeyer o modernismo apresenta-se, desde o início, diferente daquele que se atrelou unicamente ao progresso

e à mera funcionalidade, mostrando-se apto à renovação e às experimentações artísticas em uma espécie de prolongamento crítico da modernidade estética. Neste sentido, os valores estéticos almejados e propostos por Niemeyer, mantendo relação íntima com a cultura brasileira, já continham a semente que se contraporía à funcionalidade excessiva da modernização. O espetáculo lúdico e lírico das formas e a audácia quase irreverente da plasticidade arquitetônica se opõe ao Barroco como a arte da propaganda contra-reformista, próprio da monarquia absolutista, para assumir o paradigma estético de irrisão do moderno. Niemeyer remete-nos à transgressão da ambicionada universalidade modernista, como se sua produção arquitetônica pudesse ser apreendida como o refúgio da singularidade e da não-racionalidade.

No conjunto da obra, o barroquismo aparece como recurso à continuidade histórica da arquitetura colonial, onde radica a tradição. Ao ser destituído de seus vínculos concretos, esse barroquismo assumiria ares atemporais, espécie de expressividade migrante e, como não é o caso, cumpre entendê-lo como de fato sempre foi – um atributo. Nesse caso, a sua presença na obra modernista poderia explicar os sintomas de mal-estar em face do desempenho excessivamente objetivo, pragmático, funcionalista da arquitetura. Assim, a presença barroca assumiria o papel de evidenciar a crise do moderno mediante a encruzilhada de novos significados e indicaria o pressentimento da renovação estilística. Deste modo, sua presença na obra do arquiteto responderia pela crise da modernidade em busca de seu próprio entendimento – o advento da pós-modernidade.

Ora, a arquitetura moderna decorre da notável transformação na arte de construir. Ela se afirma em razão das possibilidades oferecidas pela utilização do ferro e do concreto-armado que impunham a distribuição racional dos esforços estruturais. No caso brasileiro, as características artesanais do concreto-armado e a qualidade rudimentar da mão-de-obra requerida assentam-se como uma luva à

arquitetura nova do país e, ainda mais, a característica amorfa do concreto-armado propicia a criação de formas plásticas inusitadas, sobretudo as estruturais, fazendo com que a expressividade delas resulte diretamente. Deste modo, a estrutura torna-se um importante elemento de expressão e não mais o mero suporte de cargas, passando a definir e qualificar os espaços. A arquitetura de Niemeyer construirá espaços fazendo constantes experimentações plásticas, exercitando muitas vezes formas desafiadoras, mas nunca se colocará contra a natureza do concreto-armado ou violentará o entendimento racional da estrutura. Em verdade, a sua arquitetura implica total domínio das possibilidades racionais para transcender as limitações impostas pela gravitação. Inclusive, quando se contrapõe ao caráter tectônico o faz com absoluta consciência e domínio.

Por outro lado, essa mesma racionalidade e recursos foram postos a serviço das necessidades prementes de habitação, que objetivavam superar as condições de pobreza da população desassistida. Processo que implicaria a reavaliação de objetivos, a busca novas metodologias de trabalho, o repensar os sistemas construtivos, a procura por novos materiais. Foi o caso específico das primeiras experiências em pré-moldagem realizadas no Brasil, na Universidade de Brasília. A nova tecnologia foi empregada em fase de experimentação na construção dos galpões destinados aos serviços gerais e, logo depois, na construção do Instituto Central de Ciências. João Filgueiras Lima é filho dileto desse tempo. A sua obra, cuja excelência é unanimemente reconhecida no país e no exterior pela qualidade que ostenta, atinge hoje largo espectro social, como se imaginava muito tempo atrás. Ao contrário do que ocorreu com a experiência internacional, Niemeyer irá conceber essas obras com a mesma liberdade formal, refinando-as esteticamente, concretizando desta forma os postulados mais caros do modernismo. Custa a crer que a ideação de elementos arquitetônicos tão simples pudesse gerar espaços cuja excelência e inovação abrigaria as mais diversas

atividades. A irrupção dos militares no poder, além de representar o fim da política de conciliação ideológica pacientemente tecida por Juscelino Kubitschek, marcou o término dessas experiências. Os tempos adversos levaram-no ao exílio voluntário.

O seu retorno ao Brasil marcará nova etapa em seu trabalho. Aos poucos, e ainda no exterior, o arquiteto afasta-se dos preceitos anteriores e a sua obra dará sinais nítidos de tensão entre o arrojo estrutural e os valores estéticos a serem alcançados. A leveza da volumetria não é mais obtida por artifícios ilusionistas, mas pela virtuosidade estrutural.

Em muitos casos, não há razões plausíveis que justifiquem a excentricidade do risco, ainda que se recorra ao argumento de que ele propicia o desenvolvimento e o apuro do cálculo ou mesmo da engenharia nacional. A monumentalidade, a poética ou ainda a implantação de tais obras não impunham semelhante ousadia, como os prédios da Mondadori, Centro Cultural do Banco do Brasil, Procuradoria Geral da República, Palácio do Governador no Centro Administrativo de Minas Gerais, por exemplo. A inverossimilhança afastá-lo-á cada vez mais das soluções iniciais. Distancia-se das precauções necessárias no desvio da norma como substrato à originalidade e, para tanto, contribuem a concepção estrutural e a pretensa autonomia das obras. Envereda pelo caminho das possibilidades plásticas, certamente mais sedutor que a própria realidade. O mundo externo converte-se em motivo dessa atividade lúdica, tornando a vida um jogo da arbitrariedade poética.

Enfim, é possível distinguir uma linha evolutiva no projeto estético modernista e nele a peculiaridade da contribuição de Niemeyer. A sua vasta produção ao longo dos anos e a sutil diferença (o barroquismo) entre ela e a realização dos outros arquitetos brasileiros irá assegurar-lhe nítida relevância no vasto panorama nacional e internacional. Nessa trajetória, a obra completa alimenta-se do ideário costiano, aproximando-se ou dele se afastando. Em sua fase atual,

o distanciamento é nítido e a linguagem, auto-referente. Além do projeto estético, deve-se destacar o projeto ideológico: a produção modernista resultou de uma consciência de país, da procura incessante por uma expressão arquitetônica nacional. A experimentação estética é, em tudo, revolucionária: muda radicalmente a concepção e o fazer arquitetônico, voltados agora para atender ao clamor de uma sociedade que se urbaniza e deseja vincular-se à produção industrial – rapidez produtiva, novos materiais, novas técnicas e sistemas, racionalização da produção, economia, etc., procurando apropriar-se do conhecimento e da interpretação da realidade brasileira. De fato, é um projeto que, além de abalar a visão da arquitetura, estende-se à antevisão de país. Nesse ponto, o estético e o ideológico convergem. A linguagem da arquitetura nova rompe com os formalismos arquitetônicos existentes e ancora no passado arquitetônico luso-brasileiro a arquitetura dos novos tempos.

Temos sido induzidos a ver a obra de Niemeyer como mero exercício formal descolado da realidade social brasileira. A verdade é que suas obras transcendem em muito a apreensão de sua materialidade imediata, obrigando-nos a penetrar na tessitura de significados em que superfícies, volumes, texturas e tecnologia são veículos de uma totalidade semântica cuja significação é quase intraduzível. Compele-nos a dominar especificidades cujo acesso é restrito, porque a dimensão social que lhe é inerente perde substantividade ao ser resolvida arquitetonicamente, razão pela qual poucos são os que se aproximam da efetiva importância de sua obra.

Referências

- ARGAN, G. C. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- AVERINI, R. Tropicalidade do barroco. In: ÁVILA, A. (Org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BANDEIRA, M. **Crônicas inéditas (1920-1931)**. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e poética**. Tradução de Sérgio Paulo

- Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas, vol. 1).
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CALHOUN, G. O nacionalismo importa. In: PAMPLONA, M. A.; DOYLE, D. H. (Orgs.). **Em nacionalismo no novo mundo**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade** – ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- COSTA, L. **Lúcio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- GIANNOTTI, J.A. **Trabalho e reflexão** – ensaios para uma dialética da sociabilidade. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- KATINSK, J. Os aprendizes da liberdade. In: XAVIER, A. (Org.). **Depoimentos de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naife, 2003.
- LANGE, O. **Moderna economia política**. Tradução de Pedro Lisboa. São Paulo: Vértice, 1986.
- MARX, K. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. In: MANUSCRITOS econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. Seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MELO NETO, J. C. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NIEMEYER, O. Depoimento. In: XAVIER, A. (Org.). **Depoimento de uma geração** – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- OSTROWER, F.. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, L.. **Estética** – teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PLATÃO. São Paulo: Editora Abril, 2005.
- ROUANET, S. P. **Imaginário e dominação**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.; p. 12.
- SANTOS, C. M. dos. **A invenção do Brasil** – ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A natureza do espaço**. São Paulo Hucitec, 1996.

SILVA, J. T. "Literatura e história – La América barroca", in: **Historia y cultura en la conciencia brasileña**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

TELLES, S. Monumentalidade e intimismo. **Novos Estudos** – CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) , p. 75-94, 25 de outubro de 1989.

XAVIER, A. (Org.). **Depoimento de uma geração** – arquitetura moderna brasileira. São Paulo,: Cosac e Naify, 2003.

VÁZQUES, A. S. **As idéias estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1968.

Capítulo II
Lúcio Costa e a
arquitetura da nação

Lúcio Costa e a arquitetura da nação

Napoleão Ferreira

Autor do plano urbanístico de Brasília, Lúcio Costa é responsável por parte considerável do corpo conceitual e da pioneira arquitetura moderna no Brasil. Não por acaso, também será o principal mentor da sistematização do patrimônio histórico nacional edificado, ou seja, uma seleção de obras arquitetônicas, reunindo exemplares da arquitetura brasileira datados desde a época do descobrimento até edificações do século XX; todos considerados legalmente como monumentos nacionais.

A trajetória profissional de Lúcio Costa, um percurso de aproximadamente sessenta anos, pode ser segmentada em fases, tornando mais evidente a relevância de sua atuação:

1 – a formação familiar e acadêmica compreendendo sua adesão e posterior ruptura com o movimento neocolonial, manifestação eclética de caráter nacionalista;

2 – a nomeação em 1931, para a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, que ensejou uma tentativa de renovação modernista do ensino da instituição, tendo influenciado de forma decisiva a formação de futuros expoentes da arquitetura moderna, como Oscar Niemeyer e Roberto Burle-Marx;

3 – a participação em obras pioneiras da linguagem estilística arquitetônica denominada “moderna brasileira”, como a Sede do Ministério da Educação e Saúde (1936), o Pavilhão de Brasil na Exposição Mundial de Nova York (1939), o Museu das Missões (1937) e o Grande Hotel de Ouro Preto (1938);

4 – a atuação como dirigente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão federal responsável pela seleção dos monumentos nacionais;

5 – a construção de Brasília, espaço urbano síntese da monumentalidade brasileira, precedida de algumas de suas obras referenciais, o Park Hotel (1945), o Parque Guinle (1948) e a Sede do Jockey Club (1956).

A longeva atividade profissional de Lúcio Costa continuou ainda após Brasília, particularmente em alguns planos urbanísticos, como consultor do SPHAN e na produção de arquitetura residencial.

Se o conjunto de sua obra arquitetônica o credencia como talentoso criador de símbolos, Lúcio Costa também assumirá um importante papel para a afirmação da “brasilidade” através de sua produção textual e promoção de personalidades representativas do campo da arquitetura brasileira.

Lúcio Costa é autor de escritos que foram fundamentais para a consolidação do modernismo arquitetônico no País, tais como “Razões da Nova Arquitetura” (1934), “Considerações sobre a arte contemporânea” e “O arquiteto e a sociedade contemporânea”; ambos publicados em 1952.

Quanto à promoção feita pelo Arquiteto de personalidades que marcariam a produção arquitetônica no Brasil, é emblemática a defesa que ele faz de Niemeyer e Aleijadinho em “Depoimento” de 1948:

No mais foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: (COSTA, 1995, p. 199).

Continuidade mítica? O “gênio do barroco mineiro” de imprecisa existência histórica e o “genial” arquiteto contemporâneo incorporam a lendária narrativa de uma heróica trajetória: o destino nacional inelutável. Outro expoente profissional brasileiro que teve seu início de carreira definido pela atuação de Lúcio Costa foi o paisagista Roberto Burle-Marx, cujo primeiro jardim foi projetado para o terraço da Casa Schwartz, projeto de Costa datado de 1932.

Como é de se observar, o trabalho de Lúcio Costa em prol da construção de uma nacionalidade arquitetônica brasileira foi extenso, diversificado e profícuo. Foi em Brasília que esse trabalho atingiu o seu ápice e é a capital brasileira que torna mais patente a contribuição do Arquiteto para a construção da nacionalidade. Passados já cinquenta anos de sua inauguração, Brasília mantém a sua eficácia simbólica. A propagação de suas perspectivas monumentais em imagens ainda personifica o próprio Brasil-Nação.

Resultado de um concurso público de arquitetura, se havia uma prévia simpatia do júri pela vitória de Lúcio Costa, a mesma não pode ser creditada unicamente à sua inquestionável ascendência sobre Oscar Niemeyer. De fato, foi Costa o único concorrente a atender a demanda simbólica implícita às determinações do concurso, bem como, do ponto de vista objetivo, sua proposta fora a única a ser passível de realização no prazo estipulado de quatro anos.

A fim de estabelecer-se uma compreensão da intencionalidade contida no plano de Brasília, é válido realizar uma interpretação da “Memória Descritiva do Plano Piloto”, constante do projeto apresentado por Lúcio Costa. O documento revela os pressupostos conceituais que condicionaram o desenho, bem como, em uma descrição densa, cria percursos imaginários, em que um observador fictício percebe sensorialmente o cenário urbano em suas variantes.

Lúcio Costa inicia sua “memória” evocando a personalidade de José Bonifácio, que já em 1823 propunha, ou de fato mantinha, a ideia de transferência da capital para Goiás, e dá o nome da futura cidade: Brasília. Aqui, o apelo dramático do texto, ao estabelecer um senso de predestinação à construção da Capital na atitude do “patriarca da independência”, sugere o início da epopéia brasileira, sacramentada desde a origem como destino da trajetória nacional. Essa trajetória será o fio condutor da argumentação costeana ao longo da justificativa do plano.

Seguindo a sequência da narrativa, Lúcio Costa especifica a singularidade originária de sua proposta, como que uma revelação, como uma mensagem da qual o autor assume a função de veículo, o meio necessário à sua concretização; nesta condição, Costa sugere que a sua proposta, estando determinada por um destino (nacional) inelutável, não deveria estar submetida à competição, afirmando de uma forma modesta não deter o aparato instrumental tecnológico dos demais concorrentes:

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer já pronta. Compareço não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, [...] se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém (COSTA, 1995, p. 283).

Lançado assim o desafio à comissão julgadora, Lúcio Costa demarca claramente o caráter diferenciado de sua proposta: “Tra-ta-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (COSTA, 1995, p. 283). Esse apelo evocativo à memória coletiva nacional conduz o raciocínio de que o plano proposto por Lúcio Costa será uma continuidade no processo civilizatório brasileiro e redireciona o sentido apenas modernizador que nortearia a abordagem dos demais concorrentes.

A seguir, a “memória” estabelece a dimensão simbólica da cidade como capital do país. A capital exigiria, em seu surgimento, um criador especialmente destinado à tarefa, “imbuido de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental” (COSTA, 1995, p. 283). Fica claro até essa passagem que o ato de projetar a capital do país, segundo o apelo de Lúcio Costa, não pode

ser entendido senão como um processo ritualizado de continuidade histórica com o passado longínquo e com o devir da comunidade que se pretendia nacional: a construção simbólica de uma permanência material que, para a sua realização, demandaria do realizador a virtualidade do manto sacerdotal do detentor da profecia a ser traduzida para o espaço urbano do importante símbolo nacional.

A capital não poderia ser apenas um modelo de assentamento urbano. Deveria ser um espaço único, dramatizado como referencial de uma narrativa de trajetória da Nação. Esta concepção inscreve-se na tradição do planejamento barroco, que, resultante da dissolução do organismo medieval e seus claustros confinantes e intercomunicantes, propõe a expansão do espaço urbano a uma escala monumental condizente com a centralidade do poder barroco, no qual a corte absolutista reside no palácio – a exemplo de Versalhes –, que por sua vez centraliza a composição arregimentada artificialmente através do traçado rigoroso de suas avenidas, tornando a velha urbe medieval uma outra cidade, de nova natureza: a capital, topo da hierarquia política numa estrutura que polariza em ritmo crescente as demais cidades e todo o território tido como nacional. Com a histórica superação do absolutismo, o capitalismo mercantil, e depois o capitalismo industrial, darão continuidade à complexa hierarquia do espaço das capitais. Nos países originados de rupturas de pactos coloniais será recorrente nos processos de autonomização política a construção de novas capitais, como foi o caso de Washington, projetada em 1771 pelo francês Pierre-Charles L'Enfant e, na experiência brasileira, por Lúcio Costa.

A descrição de Lewis Mumford sobre a capital barroca, por sentido de tradição, adequa-se bem a uma imagem projetada, tanto da capital norte-americana quanto da brasileira:

A nova ordem era definitivamente extrovertida: caracterizada pela praça aberta ou cercada, com suas avenidas e ruas irradiantes, atravessando imparcialmente antigos emaranhados ou novas redes, movendo-se para o horizonte sem limite. Ali não havia espaço interior algum (MUMFORD, 1998, p. 421)

Definidos em sua “memória” os pressupostos da cidade-capital, o urbanista “imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção”, passa a descrever a origem estrutural do traçado urbano: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.” (COSTA, 1995, p. 284).

Há aqui uma definição ritualística, o gesto mitificador que consagra a naturalização da ideia, nascida como que ganhando vida a partir de um caos primordial preexistente. O gesto inaugural como uma perplexidade perante o absoluto, delimitando, na infinidade de um espaço de natureza ainda selvagem, o propósito demiurgo de implantar uma civilização. A força alegórica da descrição do gesto inaugural na proposta de Lúcio Costa provém de uma reminiscência tão arcaica quanto a origem remota do espaço urbano na milenar experiência da cidade como artefato de humanização da comunidade ancestral.

A isto nos remete a prospecção cultural expressa por Mumford (1998, p. 228-229) em “A cidade na história”:

Os romanos, segundo Varrão, realizavam ritos etruscos ao fundar novas cidades; não começavam simplesmente com um augúrio, para se certificar do fator dos deuses, mas o traçado dos contornos da cidade era feito por um sacerdote que guiava a charrua. [...] Mas além do seu traçado sagrado, a cidade romana era orientada no sentido de se harmonizar com a ordem cósmica. A marca típica que a distinguia das cidades helenísticas do mesmo caráter geral era o traçado de suas ruas principais, o *cardo*, que corria de norte para sul, e o *decumannus*, que corria de leste para oeste.

Segundo afirma Mumford (1998), este padrão ritualístico de iniciação da cidade tem origens ainda mais distantes no passado antigo, tendo sido detectado em prospecções arqueológicas às margens do Nilo, em ruínas da época da décima segunda dinastia no velho Egito.

A dimensão simbólica da origem do traçado urbano de Brasília, idealizado a partir de uma intenção consciente ou fruto de uma intuição espontânea, conferia à nova capital do Brasil um sentido originário de religiosidade necessária ao ato de fundação, como ato inaugural de uma nova etapa da civilização brasileira.

A narrativa contida na “memória” de Lúcio Costa, divulgada entre sucessivas gerações de intelectuais no Brasil, consolidou o mito incorporado à epopéia nacional. Ao mesmo tempo, os eficientes meios de comunicação de massas no contexto da modernidade brasileira propagaram a saga em torno do gesto fundador como alvorada do futuro no país que a ele pertenceria.

O cardo da composição de Lúcio Costa conteria o complexo residencial da cidade, o espaço de seus habitantes, dispostos em unidades de vizinhança que reproduziriam na forma de “superquadras residenciais” o padrão anteriormente adotado pelo Arquiteto no projeto do Parque Guinle: blocos de apartamentos articulados à arborização de jardins luxuriantes.

O eixo monumental, o espaço simbólico da nação, mais do que apenas um centro administrativo federal, correspondeu ao *decumannus* do conjunto. Aqui a hierarquia de extração barroca estabeleceu a visão panorâmica dos monumentos sínteses do poder nacional. No cruzamento central entre os dois eixos, a tradução brasileira do fórum romano; o centro comercial, de serviços e de atividades culturais necessárias à vida urbana de uma cidade, afinal, moderna. Este “fórum” fez-se centralizar pelo complexo viário do terminal de ônibus. Na descrição deste equipamento, a “memória” de Lúcio Costa descreve o provável domínio de percepção visual da totalidade compositiva que a posição do terminal rodoviário intencionalmente proporcionará:

O sistema de mão única obriga o ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, e que permite ao viajante uma última vista do

eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial, – despedida psicologicamente desejável (COSTA, 1995, p. 290).

Aqui se percebe a dramatização intencional do percurso. O viajante obriga-se a uma última reverência e a registrar em sua memória a imagem da cidade administrativa, o eixo monumental, como traço claro da estrutura do poder de Estado, composta pelo desfile hierárquico, encabeçado ao longe pela Praça dos Três Poderes, em seguida, após a seção transversal do cortejo provocada pela massa do Congresso Nacional, continuando pelo perfilamento, lindeiro do grande eixo de avenidas, do conjunto cadenciado dos ministérios. Esta será a imagem da “despedida”. O adeus que leva consigo a forte mensagem imagética nacional.

A vista de conjunto da capital, propiciada pela situação do terminal de ônibus, corresponde à condição de legibilidade urbana descrita por Kevin Lynch em “A Imagem da Cidade”:

Ainda que clareza ou legibilidade não seja, de modo algum, o único atributo importante de uma bela cidade, é algo que se reveste de uma importância especial quando consideramos os ambientes na escala urbana de dimensão, tempo e complexibilidade. [...] Um cenário físico, vivo e integrado, capaz de produzir uma imagem bem definida, desempenha também papel social. Pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e reminiscências coletivas da comunicação de grupo. [...] Potencialmente, a cidade é em si o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se bem organizada em termos visuais, ela também pode ter um significado expressivo (LYNCH, 1997, p. 4-5).

Na descrição da “memória” é perceptível a ênfase nas soluções rodoviárias. O sistema de tráfego, priorizando o automóvel como meio de transporte, pode ser entendido como subordinado ao projeto de incentivo federal à implantada indústria (dependente) de automóveis, ou mesmo à identificação pessoal do arquiteto com a empolgação automobilística dos anos 1950 no Brasil. O certo é que o traçado rodoviário, com suas soluções geométricas de contornos e cruzamentos, será uma marca da nova capital, e estará incluído sempre na construção imagética coletiva de progresso nacional.

A ênfase viária da proposta de Lúcio Costa é frisada na frase final da “memória” como síntese definidora da Capital: “Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca” (COSTA, 1995, p. 295).

Em outro texto, escrito em 1967, “O urbanista defende sua cidade”, Lúcio Costa voltará a enfatizar a importância atribuída ao automóvel com certo caráter anímico fetichista:

Ao passo que nas quadras o motorista, advertido pela própria modalidade restritiva do acesso, reduz inevitavelmente a marcha e o carro se incorpora com naturalidade – por assim dizer, “domesticado” – à vida familiar cotidiana (COSTA, 1995, p. 302).

A utopia nacional brasileira é colocada por Lúcio Costa a partir de sua preocupação conciliatória de evitar a “indevida e indesejável estratificação” social na distribuição da população nas quadras residenciais. Ao mesmo tempo, alerta a “memória descritiva do plano piloto” para uma ação eficiente do poder público inibindo possíveis desvirtuamentos subnormais, de assentamentos urbanos espontâneos, ao desenho proposto para a capital:

Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora” prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população (COSTA, 1995, p. 293).

Alguma reflexão cabe ainda sobre a forma cruciforme estruturante de Brasília. Os dois eixos reproduzem uma constante no pensamento estético de Lúcio Costa. Quanto à forma arquetípica dual da arquitetura, ele a considera a partir da existência de duas tradições, a orgânico-funcional, com origem no hemisfério nórdico-oriental, e a plástico-ideal, originada na outra parcela do globo mundial, o território mesopotamo-mediterrâneo. Esta mesma dualidade Lúcio Costa verifica na idéia de arte pura contraposta à de função social da arte e, numa última instância, constata no contraponto natural

entre o microcosmo e o macrocosmo no universo. O pensamento estético de Lúcio Costa tende a conciliar estes pares contraditórios em sínteses unitárias. Assim, a contradição formal entre as duas arcaicas tradições arquitetônicas estaria resolvida pela síntese da arquitetura moderna, por sua vez determinada pela evolução tecnológica. O contraponto referente à finalidade da arte seria superado pela utilização dos constructos artísticos individualistas da arte moderna como consumo diversional de massas.

O micro e os macrocosmos, que comporiam a dualidade do mundo material, estariam, para Lúcio Costa, conciliados por um ponto de interseção entre ambos, que seria o próprio ser humano e seu espírito racional, capaz de compreender essa dupla natureza universal. Esta mesma concepção conciliatória estaria expressa no traçado urbano de Brasília, o eixo cardinal contendo a escala da cidade dos homens e seus afazeres prosaicos do cotidiano moderno, e o eixo da trajetória do sol estruturando a escala monumental, a cidade sobre-humana, como *corpus* da nação. No primeiro, o somatório das individualidades; no segundo, a consciência nacional coletiva. Porém, do mesmo modo como Costa propõe a conciliação daquelas antinomias, também no cruzamento dos dois eixos de sua cidade estabelece-se o ponto onde há o domínio de visão do conjunto, onde, e somente onde, é possível, ao olhar em volta, compreender a totalidade, ou melhor, ler o espaço urbano e absorver o significado monumental da polis nacional simultaneamente. Voltando à “memória descritiva do plano piloto”, veremos a descrição que deste lugar, do terminal rodoviário, o “viajante” realiza a despedida visual, percorrendo com o olhar os dois eixos e suas respectivas composições arquitetônicas.

Do mesmo modo, uma última antinomia pode ser observada no conteúdo formal de Brasília, ao mesmo tempo símbolo da nação e centro administrativo do Estado. Essa contradição será conciliada através da expressão arquitetônica adequada, em escala monumental, porém com a suavidade intimista que não hostiliza a aproxima-

ção do cidadão comum; conforme o próprio Lúcio Costa explica na “Saudação aos críticos de arte”, em 1959:

Várias coisas me agradam nesta cidade que em dois anos apenas, se impôs no coração do Brasil: a singeleza da concepção e o seu caráter diferente, a um tempo rodoviário e urbano, a sua escala, digna do país e de nossa ambição, e o modo como essa escala humana das quadras residenciais, sem quebra da unidade do conjunto, e me comove particularmente o partido adotado de localizar a sede dos três poderes fundamentais não no centro do núcleo urbano mas na sua extremidade, sobre um terrapleno triangular como palma de mão que se abrisse além do braço estendido da esplanada, onde se alinham os ministérios, porque assim sobrelevados e tratados com dignidade e apuro arquitetônicos em contraste com a natureza agreste circunvizinha, eles se oferecem simbolicamente ao povo: votai que o poder é vosso. A dignidade de intenção que lhe presidiu o traçado, e tão fundo tocou a André Malraux, é palpável, está ao alcance de todos. A praça dos Três Poderes é o Versailles do povo (COSTA, 1995, p. 299).

O plano de Lúcio Costa, individualizando as edificações administrativas com o destaque de pontos focais e formando um conjunto emoldurado pela paisagem natural, permitia a execução posterior de seus respectivos projetos arquitetônicos, e aqui a parceria entre Costa e Niemeyer assemelhou-se às anteriores experiências da dupla profissional: a Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES); o Pavilhão de Nova York e o Grande Hotel de Ouro Preto. A suavidade das curvas dos palácios de Niemeyer seria o contraponto de conciliação nacional à arregimentação marcial, sóbria e austera do plano urbanístico do eixo monumental de Brasília.

A própria definição da origem da ideia do eixo monumental em Brasília, na forma como Lúcio Costa estabelece, reproduz a dualidade de seu ponto de vista sobre a arte e a arquitetura. Lúcio Costa indica a origem da criação daquele espaço ordenado a partir de uma elucubração pessoal que remeteria a imagens oníricas e reconstruções do universo de percepções do espaço urbano guardadas em sua memória desde a infância. Ao mesmo tempo, o autor expõe a

plena consciência de que aquele espaço monumental se impõe como símbolo de “brasilidade”, símbolo da memória coletiva como materialidade arquitetônica. Vista por este ângulo, a função do arquiteto ficaria limitada à de veículo, meio de realização da mensagem cívica.

Para explicitar melhor a posição dualista de Lúcio Costa sobre o arranjo, é interessante observar as seguintes passagens de “Eixo Monumental”, artigo em que defende e explica as origens de sua proposta:

O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si.

Ocorre que na elaboração do projeto inicial de Brasília tive nas mãos dois volumes de autoria de um fotógrafo alemão sobre arquitetura chinesa – de 1904, se não me engano. Eram fotos fabulosas, mostrando as extensas muralhas, os terraços e aquela arquitetura secular de beleza incrível, [...] É isto misturado com a amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII, XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, “clássico-barroca” e com os gramados ingleses da minha infância.

A despreocupação com os tabus e a indiferença aos “modismos” permitiram integrar essas referências – graças ao ordenamento verde das quadras e já que se tratava de uma capital – aos velhos princípios dos CIAM, do urbanismo aberto, da cidade-parque (COSTA, 1995, p. 304).

Da narrativa acima estabelecida induz-se que a ideia do espaço, urdida por seu criador como uma trama lúdica, partindo de referências personalíssimas, alça total autonomia na medida em que se materializa na concretude urbana, assumindo o caráter socialmente interpretado de símbolo nacional. Como na definição síntese desse processo constituída por Costa (1995, p. 331): “A cidade, que primeiro viveu dentro de minha cabeça, se soltou, já não me pertence, – pertence ao Brasil”.

A constituição de Brasília como símbolo de nacionalidade tem no processo de sua construção entendimento como ato heróico e predestinado, dando origem a narrativas lendárias, entre as quais

o planejamento urbano e a arquitetura da cidade se inseriram como realizações memoráveis; parcelas da epopeia heróica. Reforça a narrativa a institucionalização do espaço da Capital como monumento integrante do Patrimônio Cultural da Humanidade, conforme decisão da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO) em 1987, além do tombamento como patrimônio da cultura nacional realizado pelo IPHAN, com o parecer favorável de Lúcio Costa, emitido no primeiro dia do ano de 1990. Neste parecer, Costa reafirma a identificação da cidade como materialidade arquitetônica da idéia de nação brasileira:

O importante é que Brasília exista e tenha sido concebida e consolidada na escala do Brasil definitivo.

Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, expressando assim, ao vivo, as contradições da sociedade brasileira. E se lá o contraste avulta, isto decorre simplesmente da circunstância de a cidade ter nascido para ser capital do país, ou seja, para ter presença simbólica não apenas agora, mas amanhã e sempre, já que a vida das capitais conta-se por centúrias. [...]

Por todos os motivos, só mesmo o tombamento será capaz de assegurar às gerações futuras a oportunidade e o direito de conhecer Brasília tal como foi concebida. (COSTA apud PESSÔA, 1999, p. 291-292).

O tombamento de Brasília, no parecer, assume como pretensão eternizar seu desenho urbano, tornando-o imutável e silencioso espaço arqueológico das representações “ímorredouras” da própria Nação. Espaço “definitivo”, expressão material do ideário nacional como mensagem para o “não apenas agora, mas amanhã e sempre...”.

A narrativa heróica sobre a fundação de Brasília assumiu diversas versões: propaganda governamental mais direta, mensagens institucionais televisivas, filmes documentários, etc. Também reforça a versão lendária da realização de Brasília o discurso apologético encontrado na produção teórica sobre arquitetura no Brasil. O que se evidencia dessa produção acadêmica, na maioria dos casos, é que a argumentação se inicia pelo reconhecimento da qualidade

arquitetônica do plano urbanístico e das edificações monumentais da cidade, passando em seguida a valorizar positivamente a afirmação profissional que os arquitetos “brasileiros” obtiveram a partir do reconhecimento, pela crítica internacional, daquela qualidade arquitetural e, afinal, concluído com a celebração discursiva de que Brasília seria o grande marco de afirmação da arquitetura moderna “brasileira”.

A síntese apologética sobre Brasília tem como chave de sua lógica discursiva a existência inquestionável de um estilo brasileiro de arquitetura moderna. Tal estilo corresponderia a um modo de fazer nacional que estaria impregnado de uma maneira singular de ser e de perceber esteticamente o mundo; uma atitude peculiar à condição formativa de uma possível “cultura nacional” única e permanente em todas as nuances regionais, na extensão do vasto território brasileiro. O equívoco da posição apologética sobre Brasília, que de fato não se limita apenas à cidade como motivo estético, mas se expande a parte considerável da arquitetura modernista no Brasil, reside em interpretar o fenômeno sócio-cultural específico, a manifestação modernista fundada por Lúcio Costa, como o estilo “nacional”, um fato supra-histórico, conforme os mesmos parâmetros de discurso costeano, sem a necessária relativização desse discurso ao contexto sócio-histórico que o delimitou.

Sobretudo para os arquitetos, a negação do discurso apologético nas interpretações sobre a arquitetura de Brasília torna-se, muitas vezes, um imenso esforço intelectual, pois leva o pesquisador a ter que abrir mão de convicções existencialmente de muito apreço, como a de haver uma permanência eterna de sua comunidade social. Renunciar à memória coletiva que funda a Nação é, concretamente, excluir-se da comunidade imaginada, que, na acepção forjada por Benedict Anderson, tornou-se a forma de organização sócio-cultural típica do capitalismo moderno.

Alguns autores, no entanto, assumiram essa ousadia. É o caso de Sérgio Ferro, arquiteto e teórico da arquitetura, paulistano, que adotou uma posição crítica sobre a narrativa epopéica de Brasília. Em “Arquitetura e trabalho livre”, Ferro (2006, p. 306) aborda de maneira diferente da tradição apologética as contradições da arquitetura brasiliense:

Havia algo de esquisito na fundação do novo Brasil. [...] Para bem entender o período, é preciso entrelaçar pelo menos três fatores: 1) o desenho, a cidade clara, articulada, pássaro voando; os edifícios caracterizados, de geometria afirmada, operando como emblemas ou logotipos. Por baixo, uma lógica estacionada no entendimento, cujos limites Hegel descreveu; 2) a miséria, o sofrimento, a exploração desenfreada do candango; 3) os negócios ligados à construção sobre o fundo dos discursos de emancipação nacional.

A visão crítica de Sérgio Ferro levou-o a uma original abordagem sobre o plano urbanístico de Brasília. Partindo de uma análise que considera, tanto na contribuição de Lúcio Costa quanto na de Oscar Niemeyer, uma autonomia de decisão que tornou a solução arquitetônica impositiva e arbitrária diante do processo produtivo da construção, induz a uma singular releitura do desenho urbano brasileiro, conforme esta interessante passagem:

Este acréscimo de poder das decisões centralizadas, tanto no projeto urbano quanto no arquitetônico, estava, a meu ver, filiado ao clima geral de inchamento do poder. O populismo de Juscelino, casado com um jogo de concessões, nem precisava mais das reuniões de massa de Getúlio, ameaçadoras. Ilustração disto é a forma seca do cruzamento do eixo monumental, a sede dos poderes, com as asas da sociedade civil: corte abrupto pelo meio, sem outra interação que o nó da circulação viária, coração artificial da cidade (FERRO, 2006, p. 308).

Embora não concordando com a leitura acima estabelecida, mesmo porque o “coração artificial”, ou seja, o núcleo da escala

gregária de Brasília, comporta-se de fato como o “fórum” comercial e cultural da cidade viva – quanto a isto o próprio Lúcio Costa concordou ao entender a reapropriação popular do terminal rodoviário¹ –, não se pode deixar de considerar a atitude crítica do Arquiteto paulistano ao apontar a face política autoritária do projeto nacional. Autoritarismo que encerra as contradições entre a promessa de um futuro social melhor, que o discurso nacionalista utiliza como fator de mobilização das classes trabalhadoras, e os interesses de Estado, aparelho de controle político a serviço dos interesses econômicos das classes detentoras do capital.

Sob qualquer abordagem, seja a do tipo enaltecedora ou a de posicionamento crítico, é inegável que a arquitetura de Brasília visa representar simbolicamente a construção coletiva da nacionalidade brasileira. Sendo assim, a contribuição deste trabalho é a de tentar sistematizar um entendimento dos mecanismos sócio-históricos que condicionaram a construção da Capital Federal. O que se pode concluir do empreendimento é que a participação de Lúcio Costa foi decisiva para a materialidade simbólica de Brasília. Porém esta participação não pode ser compreendida como se dando ao acaso, a partir apenas da decisão do concurso que o escolheu para projetar a cidade. Lúcio Costa inevitavelmente seria o sujeito profissional do empreendimento urbanístico. Sua posição como principal formulador e legitimador de uma linguagem culturalmente diferenciada de arquitetura moderna vinculada imaginariamente à uma outra, mais antiga estabeleceu uma linhagem arquitetônica, composta em coleção de monumentos nacionais a partir de sua atuação no SPHAN, conferindo-lhe um capital simbólico que privilegiaria a escolha de sua proposta como a mais (senão a única) capaz de ser uma síntese do Estado-Nação à ser consolidado.

¹ Costa afirma sobre o Terminal em 1984: “Eu caí em cheio na realidade, e uma das realidades que me surpreenderam foi a Rodoviária, à noite. [...] Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente.” (COSTA; 1995, p. 311).

Esta síntese só poderia ser estabelecida se a cidade que a materializa permanecesse na memória coletiva de sucessivas gerações daqueles que se reconheceriam como nacionais. A duração eterna da imagem se torna condição obrigatória ao monumento. Esta preocupação com o perdurar da cidade é manifesta em 1974 por Lúcio Costa, no 1º Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília, no qual o arquiteto defende com veemência a necessária manutenção do seu projeto original:

Brasília nunca será uma cidade “velha”, e sim, depois de completada e com o correr dos anos, uma cidade antiga, o que é diferente, antiga mas permanentemente viva. O Brasil é grande, não faltarão aos novos arquitetos e urbanistas oportunidades de criar novas cidades. Deixe Brasília crescer tal como foi concebida, como deve ser, – derramada, serena, bela e única. (COSTA, 1995, p. 317).

Posteridade e destino são os rumos que o discurso de Lúcio Costa aponta como advertência contra possíveis desvirtuamentos do plano original. Como se ao mudar-se o plano urbanístico da cidade estar-se-ia comprometendo a própria trajetória prometéica dos destinos da Nação: ação reflexiva fetichizada, como a de um ritual vodu, em que as agressões físicas a alfinetes na representação figurativa, no “boneco”, corresponderiam a danos reais ao corpo da vítima representada.

A defesa enfática da imperativa preservação do risco original de Brasília será uma constante na atuação de Lúcio Costa. Esta defesa, no entanto, não deve ser compreendida como ação movida por teimosia simplória ou vaidade pessoal, mas sim orientada por uma intencionalidade racional imposta por suas convicções nacionalistas, que sempre o fizeram aquilatar como de suma importância para a propagação da credibilidade social da Nação e suas inspirações de esperança a figura perene tranqüilizadora da *cívitas* nacional com sua adequada monumentalidade duradoura.

A atividade de Lúcio Costa em projetos de urbanismo e arquitetura estendeu-se ainda até o início dos anos 1990. São trabalhos de caráter arquitetônico significativo em que se reproduz a linguagem estética formulada por sua trajetória profissional desde sua ruptura com o neocolonial, como variantes sobre um mesmo tema: o monumento à nacionalidade.

Referências

- COSTA, L. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa de Artes, 1995.
- FERRO, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LYNCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MUMFORD, L. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PESSÔA, J. **Lúcio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

Capítulo III
Pixinguinha e a
modernidade brasileira

Pixinguinha e a modernidade brasileira

Manuel Domingos Neto

Mateus Perdigão de Oliveira

Introdução

Atuando na nascente indústria de entretenimento, poderosa disseminadora de valores, comportamentos e predileções estéticas, Pixinguinha destacou-se no cenário musical brasileiro da primeira metade do século XX. Estreou no disco aos treze anos de idade e fez parte do primeiro conjunto não erudito a viajar para o exterior; compôs, interpretou e elaborou arranjos musicais contabilizando cerca de quatro mil peças; começou a tocar profissionalmente em casas de chope e teatros e, em 1919, fundou, com Donga, o grupo Os oito Batutas, o primeiro a fazer fama” no país, observaria -Cazes (1998).

Originado do conjunto “Caxangá”, que se apresentava no carnaval carioca, os Batutas irritavam os que não queriam negros executando maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques e cateretês em ambientes de elite. Mas intelectuais de prestígio e políticos importantes assistiam suas apresentações (CABRAL, 1997). A integração étnica estava na ordem do dia como um dos aspectos-chaves da criação das comunidades nacionais, consagradas na Primeira Guerra Mundial como irrecorríveis legitimadoras de poderes estatais. Por todo o ocidente espalhavam-se manifestações de afirmações de nacionalidades. A hedionda conflagração terminara, mas já se desenhavam novos e colossais banhos de sangue. Assim, não haveria discurso que arregimentasse mais homens para matar e morrer que os apelos nacionalistas.

No Brasil, esse tipo de apelo permitira a imposição do serviço militar obrigatório e universal, cuja implementação exigia o respeito aos negros e a extinção dos degradantes castigos corporais praticados no tempo da escravidão. Sinalizando a postura do Estado brasileiro em relação à inclusão de negros na cidadania e a busca de marcas distintivas da nacionalidade, em 1920, os Batutas foram convocados a se apresentar em acontecimento extraordinário: a recepção do rei Albert, da Bélgica. O então presidente Epitácio Pessoa e o prefeito do Rio de Janeiro, Carlos Sampaio, se empenharam em que os visitantes tivessem boa impressão do país e consideraram que os excepcionais artistas negros ajudariam nesse sentido. Na época, além de grandes reformas realizadas na capital do Brasil visando imprimir-lhe aspecto de centro civilizado, foram organizados e colocados em regime de prontidão serviços de segurança e limpeza urbana.

Em 1921, os Batutas se apresentariam no elegante Cabaré Assírio acompanhando os famosos dançarinos de maxixe Duque e Gaby. Duque era dono de uma escola de dança na França e o milionário brasileiro Arnaldo Guinle financiou uma viagem dos Batutas a Paris, o que provocou debate sobre sua legitimidade como representantes da sociedade nacional no exterior. Jornais saudosos da escravidão, especialmente os do Rio e Recife, argumentavam que o grupo de negros não executaria música digna de apresentação para estrangeiros; outros defendiam com ardor que os Batutas revelariam a música brasileira ainda não contaminada (CABRAL, 1997). A habilidade musical dos artistas negros, conjugada à necessidade de afirmação de uma comunidade nacional onde, teoricamente, todos estariam sentimentalmente irmanados, prevaleceu.

Pixinguinha e seus companheiros passaram cinco meses na efervescente Paris do pós-guerra. Artistas e intelectuais do mundo inteiro se concentravam na cidade que se pretendia paradigma da civilização. Retornando ao Brasil, os Batutas tocariam de forma diferente: a instrumentação, antes composta de flauta, cavaquinho,

violões, ganzá e pandeiro, passou a contar com bateria, saxofone, trompete e bandolas. Além disso, incluíam em seu repertório *fox-trots* popularizados graças às rádios, discos e partituras editadas. Essa nova formação sugeria o que alguns chamavam de contaminação da música brasileira pelo jazz. De fato, as novidades musicais norte-americanas já haviam penetrado na capital francesa.

Que elementos determinaram efetivamente a musicalidade de Pixinguinha? Quais as suas relações com a sociedade da época e a percepção da música nacional desenvolvidas a partir de seu trabalho?

Neste capítulo, contrariando opiniões correntes, sustentaremos que Pixinguinha, longe de simbolizar uma imaginada tradição musical, foi um renovador por excelência. Desde jovem, combinou criativamente aportes estrangeiros produzindo uma sonoridade que seria apresentada como tradicional pelos que tentavam de qualquer maneira exaltar expressões de brasilidade. Demonstraremos que, exatamente devido ao seu espírito aberto às sonoridades de fora, Pixinguinha foi um dos mais férteis construtores daquilo que, não sem relutâncias, chamaremos de identidade musical brasileira, ou seja, uma espécie de síntese musical de uma sociedade agrária, de mentalidade escravocrata, fragmentada em vários aspectos, mas cujos setores hegemônicos estavam empenhados em modernizar.

Ao incorporar sonoridades oriundas de lugares diferenciados e combiná-las aos elementos rítmicos de afrodescendentes, o compositor participou da construção de um novo gênero musical, o samba, quando se buscava traços identificadores da nação. Pixinguinha participou, ao seu modo, talvez sem plena consciência das dimensões de seu papel, da discussão sobre o que constituiria a cultura brasileira; ajudou a criar uma linguagem musical renovada através de suas composições, interpretações e numerosos arranjos orquestrais.

O estudo acadêmico sobre o papel de Pixinguinha na formação da música nacional é escasso se comparado à atenção dada

a Noel Rosa e Villa-Lobos. Por se tratar, essencialmente, de um instrumentista e compositor de música instrumental, não de um letrista ou cantor de sucesso, a compreensão de seu trabalho ficou restrita aos musicólogos. Além disso, os estudos se basearam quase sempre em conceito pouco elaborado da entidade nação, deixando escapar aspectos fundamentais seja das condições em que sua obra foi edificada seja de sua contribuição para a emergência de uma pressuposta afinidade de sentimentos e predileções.

Tratamos aqui de aspectos formais da produção musical de Pixinguinha sem negligenciar o contexto histórico no qual se inseria. Sua obra contém traços muitas vezes escondidos pela hegemonia da canção ou pela importância consignada à música erudita. Pixinguinha não teve formação musical escolar especializada e a ausência de letras em quase todas as suas músicas desfavorece sua posição entre os autores e intérpretes mais cultuados do país.

Outro ponto importante é o seu envelhecimento precoce. Esse emérito renovador foi definido como um depositário da memória nacional com trinta e poucos anos de idade. Como arranjador e maestro, seria substituído por músicos tidos como mais modernos, como Radamés Gnattali, e fortemente caracterizado como representante da Velha Guarda.

A importância de Pixinguinha

A literatura especializada define Pixinguinha como um expoente do choro. Na Enciclopédia da Música Brasileira, um dos maiores verbetes é o referente a Pixinguinha, juntamente com Chico Buarque e Noel Rosa. Pixinguinha foi multifacetário e Rangel (1962) afirmaria:

Em Alfredo Vianna, o Pixinguinha, devemos considerar o instrumentista, o compositor, o orquestrador e o chefe de orquestra. Poderíamos ainda acrescentar o cantor, se este não fosse tão pouco conhecido do público em geral. Em todas as manifestações de sua arte, Pixinguinha revela-se

admirável e sempre cem por cento brasileiro, o que nos leva a afirmar com toda serenidade, estarmos a frente ao maior músico popular que já tivemos em todas as épocas, mesmo considerando a grandeza de um Nazareth, de um Sinhô ou de um Noel Rosa.

O que seria um músico cem por cento brasileiro? A afirmação de Rangel era mais motivada pela vontade de exaltar a nacionalidade do que pela análise sistemática da imaginação da brasilidade.

Vasconcelos (1967) assim destacaria a importância do compositor:

Se você tem quinze volumes para falar de toda música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido: escreva depressa, Pixinguinha.

São corriqueiras as declarações de admiração e afeto a Pixinguinha por seus companheiros de profissão, pesquisadores ou simples apreciadores de música. Ricardo Camargos, que vasculhou e gravou parte da obra para piano de Pixinguinha, é mais atento ao afirmar que sua volumosa produção atravessa vários estilos e ritmos: valsas, polcas, lundus, sambas, marchinhas e, principalmente, choro (CAMARGOS, 1997). A importância de Pixinguinha cresceria após sua morte, em 1973. Até então, apenas um terço de seu trabalho era conhecido.

Os verbetes comumente encontrados em enciclopédias têm como base seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som (MIS), dos quais também nos valemos neste trabalho. À época de seu primeiro depoimento, em 1966, Pixinguinha convalescia de um edema pulmonar e talvez alguns fatos tenham sido narrados de forma confusa ou imprecisa. No segundo depoimento, em 1968, organizado por Jacob do Bandolim, duas passagens merecem destaque: o erro na data de seu nascimento e a origem do apelido, que lhe teria sido atribuído por uma suposta avó africana, corroborado pelo *site* Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2009).

Esses aspectos foram tratados mais cuidadosamente em estudos biográficos empreendidos na década de setenta e atualizados recentemente, como o de Marília Barboza e Arthur de Oliveira Filho e o de Sérgio Cabral. No primeiro, além de corrigidos alguns dados biográficos, é destacada a relação do compositor com Mário de Andrade, prócer do modernismo nacionalista. O segundo revela a verdadeira data de nascimento de Pixinguinha e reúne fotos, trechos de partituras manuscritas e documentos do compositor, além de apresentar um levantamento completo de sua obra e discografia até 1997.

Tendo como pano de fundo a relação entre cultura popular e identidade nacional, Vianna (2002) sublinhou o papel do samba como mediador social. A essência de seu argumento é que a invenção do samba teria envolvido diferentes e numerosos segmentos sociais, incluindo críticos e defensores apaixonados. Dessas disputas teria emergido o gênero musical a ser consagrado como símbolo da nação¹.

A difusão de uma música entre uma população numerosa e dispersa em vasto território seria impossível sem os meios adequados. Desde o início do século passado, a música foi se tornando disponível para a população em escala crescente graças à transmissão radiofônica. Hobsbawm (1990) destacou esse fenômeno. Analfabetos ou semialfabetizados passaram a se conectar através de ondas de rádio que falavam individualmente às pessoas: cada ouvinte era alcançado de forma particular pelas mensagens emitidas simultaneamente para milhões e poderia depois revelar sua percepção. As relações cotidianas foram afetadas e ocorreu uma mudança na própria sensação do passar do tempo: programas radiofônicos estabeleciam horários e temas que se impunham a todos.

A música, dentre as manifestações artísticas, foi a mais afetada pelo rádio, que reduziu restrições acústicas ou mecânicas do alcance dos sons e a tornou disponível para ouvintes dispersos. O

¹ A forma musical se refere à estruturação das seções de uma música: binária, ternária, rondó, etc.; o gênero musical engloba diversos aspectos, incluindo a instrumentação, o texto, a função, o lugar de execução e até a forma.

rádio popularizou a música; antes dele, seria impróprio se falar em música nacional. Assim, a compreensão do papel de Pixinguinha na formação do gosto musical brasileiro deve ser buscada tendo-se em conta, além de sua trajetória de vida, o rádio em particular.

O ambiente profissional do artista

Nas primeiras décadas do século XX, propagaram-se pelo Rio de Janeiro novas formas de entretenimento, associadas às tecnologias de reprodução da imagem e do som, ao crescimento da economia, da população e à modernização da cidade com as reformas realizadas no governo de Pereira Passos. Buscando recompor e embelezar o espaço urbano, além de reordenar o uso social do território (expulsando os mais pobres para os bairros periféricos) e reduzir a insalubridade e a mortalidade, as reformas realizadas aproximavam o Rio de Janeiro das capitais europeias transformando-a no grande centro de produção intelectual, diversão e turismo do país. Tratava-se de oferecer referenciais para uma população dispersa no território nacional de mais de oito milhões de quilômetros quadrados. Em que pese a rápida expansão de São Paulo, a Capital Federal deveria permanecer por muito tempo como o centro nevrálgico da complexa construção da comunidade nacional.

Pesquisando sobre o Rio, Sevcenko (1983) sublinhou as restrições aos hábitos e costumes salientando a negação da cultura popular. Na tentativa de erigir uma imagem de sociedade civilizada, os artistas oriundos de camadas desfavorecidas, em particular os músicos de rua, associados ao desregramento e à vadiagem, passaram a ser perseguidos. Pensões, restaurantes e confeitarias que antes favoreciam a produção de seresteiros e boêmios, foram penalizados pelo esforço civilizador. A música criada espontaneamente foi sendo substituída por criações para casas de espetáculos que cobravam entradas, diminuindo antigas formas de sociabilidade. A cultura popular

seria absorvida pelas casas de *shows* em processo parecido com o que ocorria em outros países. No Brasil, os bailes de teatro, cafés-cantantes, cafés-concerto, circos, casas de chope e revistas teatrais da segunda metade do século XIX somar-se-iam aos cinematógrafos, espetáculos de variedades, teatros populares e o fonógrafo. As salas de cinema alcançaram maior sucesso, inclusive por seu preço mais acessível. A primeira delas surgiu no Rio em 1897, dois anos depois de lançadas na Europa. Com a melhor distribuição de energia elétrica, o cinema seria um entretenimento popular, como a exibição de peças de museu de cera, mulheres barbadas e outras atrações para um público ávido por novidades (CABRAL, 1997).

A partir de 1902, seriam gravados os primeiros discos em grande escala, com rápida aceitação no mercado. A exibição de filmes mudos se tornou uma febre logo no início do século XX. No carnaval de 1908, houve protestos de teor moral contra os cinematógrafos: eles estariam na origem da decadência dos bons costumes. As críticas eram dirigidas à relativa interação social propiciada pelos novos divertimentos (CABRAL, 1997).

Vianna (2002) observou a relação entre os primeiros sambistas cariocas e os segmentos sociais do Rio desconstruindo a ideia de que esse gênero teria passado subitamente da condição de reprimido para símbolo da nacionalidade. Uma de suas ideias é de que a repressão conviveria com outros tipos de interação social. Desde o final do século XVIII se desenvolviam relações entre músicos populares e intelectuais que assinalavam a aceitação-negação da arte dos menos favorecidos, notadamente dos filhos e netos de escravos.

A propagação das salas de cinema ajudou a popularizar o teatro de revista através da exibição de peças antes dos filmes. Teatros como o São José, que apresentava revistas e peças burlescas, reforçavam o apelo popular com entrada a preços de baixo custo, se comparadas a outros locais. Já os teatros Carlos Gomes e São Pedro recebiam a elite, reproduzindo a hierarquia social. A segmentação se

refletia ainda nos próprios teatros, que ofereciam cadeiras a preços distintos, sejam elas nas galerias ou nos balcões nobres.

No período, surgiu um público de massa que se ampliaria após a Primeira Guerra alimentando um gosto comum entre diferentes segmentos sociais, fenômeno se estenderia paulatinamente a muitas cidades brasileiras. As trocas culturais entre os setores populares e as elites, na verdade, representavam tendência observável nas principais cidades do mundo. Tratava-se de um período de confrontos guerreiros e as guerras sempre ensejam intensas trocas culturais entre as sociedades e rápidas mudanças nos ordenamentos políticos (DOMINGOS NETO, 2005).

No caso do Rio, a participação de negros e mulatos oriundos de uma camada comprimida entre as elites e a classe média branca, e a grande quantidade de antigos escravos e imigrantes era inevitável: a música dos negros e mulatos ultrapassava espaços privados e comunitários de famílias tradicionais e políticos. Foi o que se verificou com as rodas de choro existentes desde o final século XIX ou com as festas, sendo as mais famosas as da casa da Tia Ciata (MOURA, 1983).

A criação de novas casas de espetáculo no Rio abriu possibilidades de trabalho e inserção do negro numa sociedade que, em busca de melhoria racial e civilidade, desde o século XIX, optara pelo imigrante europeu em detrimento da mão de obra afrodescendente. Um aspecto curioso na biografia de Pixinguinha é sua participação em grupos compostos só de pretos – seus empresários eram brancos – como Os Oito Batutas e a Companhia Negra de Teatro de Revista.

A incipiente indústria fonográfica se destacava como um dos novos espaços de atuação para o músico popular. Os primeiros cilindros e chapas comerciais foram produzidos no país em 1902 e logo se tornaram acessíveis à boa parte da população. Nessa fase, os fonógrafos podiam ser escutados através de um sistema acionado por uma moeda, dispostos em locais de ajuntamento público. As músicas gravadas também se popularizavam pois eram reproduzidas nas ruas,

praças, bares, teatros e cinemas, além das lojas especializadas em discos, gramofones e partituras.

Um dos estabelecimentos do Brasil que produzia cilindros e discos de cera em escala industrial era a Casa Edison. Seu primeiro catálogo, publicado em 1902, informa que, em pouco mais de um mês, foram gravados 225 cilindros, entre os quais 146 canções acompanhadas ao violão sob o rótulo de modinhas; 13 discursos e 66 músicas instrumentais. Nas chapas, foram gravadas 141 modinhas, 7 discursos e 62 músicas instrumentais com 9 valsas, 12 polcas, 4 *schottisches*, 2 mazurcas, 1 quadrilha, 8 tangos, 12 dobrados e 7 marchas.

Já naquela época, as canções predominavam sobre a música instrumental, quase sempre composta de gêneros dançantes derivados de salões europeus (valsas, dobrados, marchas, *schottisches*, mazurcas, quadrilhas e polcas), mas que ganhavam traços brasileiros sob as denominações de tango e maxixe. A difusão do disco também colocava a população em contato com gêneros de outros países, principalmente dos Estados Unidos: o *fox-trot* e suas variantes, o *black-bottom* e o *charleston*. Denunciando a “invasão” da música norte-americana, Tinhorão (1998) quantifica esse novo mercado: entre 1915 e 1927, seis gravadoras brasileiras lançariam juntas, 182 gravações de gêneros *yankees*².

Embora o contato entre as culturas urbanas de diferentes países ocorresse com a comercialização de partituras desde o século XIX, o disco aumentou as trocas culturais. Mas, como aponta Bessa (2005), a caracterização dos gêneros populares brasileiros ou estrangeiros não era nítida. A enorme variedade de ritmos devia-se mais à exigência comercial de oferecer rótulos atrativos e vinculados aos modismos do que a uma diferenciação efetiva entre os gêneros. A influência norte-americana, como afirma a autora, aconteceu mais na incorporação do que através da mera cópia, como imagina Tinhorão.

2 Entre 1902 e 1927, existiam cinco gravadoras no Brasil: a Casa Edison, a Casa Faulhaber, a Grand Record Brazil, a Fábrica Popular e a Columbia (CD: A CASA Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002).

A difusão do piano entre a classe média ajudou a comercialização da música popular. Weber (1995) aponta que a vulgarização da música teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se depois através desse instrumento doméstico burguês. Formaram-se legiões de instrumentistas que mesclavam improvisações criativas à técnica formal. Os tocadores de piano se tornam correntes nos festejos domésticos, estimulando as danças coletivas.

O piano ocupava espaços privados e as bandas militares o espaço público. Esses conjuntos massificavam novos gêneros ao final do século XIX. No Rio, destacava-se a banda do Corpo de Bombeiros, fundada e dirigida por Anacleto de Medeiros, a quem se atribui a criação de uma linguagem orquestral popular ao fundir o som das bandas ao das rodas de choro. A competição entre os conjuntos militares tais como a travada entre a banda do Corpo de Bombeiros e a da Polícia estimulava a qualidade musical, inclusive o virtuosismo, característica que desde cedo distinguiu Pixinguinha³.

Para a divulgação das novas composições, a imprensa especializada teve papel fundamental. No Rio, onde se concentravam grande parte das gravadoras e editoras, o número de publicações era maior. A Revista Musical começou a ser editada em 1923 divulgando novidades de autores nacionais e estrangeiros. Diversas colunas especializadas de jornais cotidianos chamavam atenção. Sinhô e Lamartine Babo, por exemplo, tinham nas revistas um meio garantido de divulgação de suas músicas.

As festividades tradicionais ajudavam na avaliação do sucesso de vendas de músicas e partituras, além de facilitar a produção, a divulgação e o consumo da música popular. É o caso da festa da Penha, surgida em 1870, com base na colônia portuguesa e depois ampliada por negros e mulatos. Rapidamente, transformou-se em oportunidade de exibição das habilidades musicais dos participantes e de divulgação de novas músicas. Na década de 1910, a festa

³ Artistas virtuosos se destacam por terem facilidade em executar passagens muito rápidas em andamento acelerado, realizar pequenos improvisos, sustentar notas longas em áreas difíceis do instrumento.

se tornou um espaço para lançamento de marchinhas de carnaval. E o que era sucesso no carnaval, era também na venda de discos e partituras. O carnaval se tornou a oportunidade de divulgação da música, sobretudo quando passou a contar com “boas famílias” nos corsos e sociedades carnavalescas.

Ainda que a criação musical popular aumentasse com a proximidade do carnaval, proliferavam as chamadas polcas carnavalescas, que não se diferenciavam das outras compostas no resto do ano. Apenas na segunda década do século apareceram melodias e letras específicas para o carnaval. A partir da década de 1930, as festas juninas também incentivaram a criação de canções temáticas, em geral marchas dançadas nas quadrilhas, fazendo parte das chamadas músicas de meio de ano, só perdendo em importância e visibilidade para o carnaval (FROTA, 2003).

Nesse contexto, caracterizado pelas transformações do espaço público, mudanças das formas de socialização entre as classes sociais e expansão da indústria cultural, Pixinguinha iniciou sua trajetória artística.

Pixinguinha e o surgimento do choro

Alfredo Vianna da Rocha Filho, o Pixinguinha, nasceu em 23 de abril de 1897, no Rio de Janeiro, filho de Alfredo Vianna da Rocha e Raimunda Maria da Conceição. Integrando a baixa classe média, seu pai trabalhava na usina de eletricidade da Repartição dos Telégrafos. Era, também, flautista amador e integrava um grupo de pequenos burocratas e funcionários públicos que, na virada para o século XX, ajudou a divulgar e sistematizar a linguagem do choro – termo que designava um modo de execução de gêneros dançantes, tocados em festas comunitárias ou familiares. Reunindo músicos profissionais que liam partituras e amadores que tocavam de ouvido, as primeiras rodas de choro agrupavam instrumentos variados e sem intenção sinfônica (ANDRADE, 1989).

Posteriormente, o conjunto passou a ser composto por um ou dois instrumentos solistas acompanhados de outros, com papel meramente rítmico-harmônico, conforme Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como Animal, no livro “O choro: reminiscências de chorões antigos”. Músico amador e carteiro de profissão, Animal registrou suas memórias sobre o mundo do choro carioca no início do século XX, dedicando algumas linhas a seu Vianna, pai de Pixinguinha, descrito como um melodioso flauta, que tocava de primeira vista, a princípio, na sua flauta amarela, de cinco chaves e ultimamente em uma do novo systema. Embora sem formação musical, o pai de Pixinguinha sabia ler e escrever partituras (PINTO, 1936).

Os primeiros contatos de Alfredo Vianna Filho com a música foram, portanto, em casa. Na primeira infância morou com a grande família (era o décimo segundo de quatorze irmãos) num casarão de oito quartos, quatro salas, e um quintal enorme, além de um quarto grande no fundo (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1979). O local, conhecido como Pensão Vianna porque seu pai hospedava amigos em apuros e abrigava rodas de choro nas quais se reuniam instrumentistas como Irineu de Almeida, Cândido Trombone, Viriato Ferreira, Neco e Quincas Laranjeiras, conforme depoimento de Pixinguinha ao MIS.

Ainda nesse período, o jovem Pixinguinha teve aulas com César Borges Leitão, colega de trabalho do pai. Iniciado em teoria musical, trocou o cavaquinho pela flauta, passando a estudar com o compositor e membro da banda do Corpo de Bombeiros, Irineu de Almeida (conhecido também como Irineu Batina), com quem aprendeu a leitura musical – um diferencial entre os músicos cariocas, cuja maioria tocava de ouvido. A educação musical formal de Pixinguinha parou aí. Aos 35 anos, ele obteria o diploma do curso de harmonia elementar do Instituto Nacional de Música, que lhe renderia apenas reconhecimento oficial de seus talentos, nada lhe acrescentaria na prática: sua formação, ele a obtivera em casa, nas

rodas de choro e nas ruas, onde se profissionalizou e desenvolveu seu estilo de compositor.

Ainda garoto, de calças curtas, com apenas 11 anos de idade, Pixinguinha acompanhava o pai em festas familiares ou bailes, tocando cavaquinho. Tais festas, realizadas em ambientes modestos, foram denominados pejorativamente de forrobodó, maxixe ou xinfirim, e rapidamente se popularizaram em bairros cariocas. Animal apresenta algumas descrições dessas festas em suas memórias sobre o mundo do choro:

Machadinho, como era conhecido, era um flautista de nomeada. Os choros organizados em sua residência eram fartos de excelentes iguarias e regados de bebidas finas; sendo um alto funcionário da Alfândega era financeiro, por isso fazia grandes economias para gastar em suas festas, onde reunia os músicos seus amigos.

As festas em casa do Machadinho, se prolongavam por muitos dias sempre na maior harmonia de intimidade e entusiasmo; eram dignos de grande admiração os conjuntos dos chorões que se sucediam de uns a outros, querendo cada qual mostrar as suas composições e o valor de suas agilidades mecânicas e sopro aprimorado (PINTO, 1936).

Por essa descrição, o baile em si era secundário nas reuniões; a música era o que importava. O baile oferecia oportunidade para a exibição de criações e habilidades técnicas. Mas, para a pesquisadora Virgínia Bessa, dois elementos desfazem essa impressão. O primeiro é o frontispício da edição original do livro, ilustrado com uma cena apontando a música e a dança como indissociáveis. A figura revela, bem em frente à roda de choro, três casais que dançam em pares, as damas com vestidos de chita, os cavalheiros com humildes paletós. Outro elemento que reforça a centralidade do baile são os gêneros musicais citados por Animal, entre os quais se destacam a polca (qualificada como a única dança que tem brasilidade) e a quadrilha, objeto de uma longa descrição.

Os grupos de choro, então conhecidos como pau-e-corda, em alusão aos instrumentos que o compunham (flauta, violão e cavaquinho, aos quais, por vezes, se somavam metais) foram, ao lado das bandas e da popularização do piano entre a classe média, os principais responsáveis pela proliferação da música de dança na Capital. Entre os gêneros de maior sucesso nos salões de dança no século XIX, a polca foi a que mais rapidamente se popularizou.

De acordo com Machado (2005), essa popularização fez com que o gênero se tornasse uma das primeiras expressões da música de massa. Além de ser apreciada por um público vasto e indeterminado, a polca forneceria a métrica musical sobre a qual a música popular de sucesso (ou *pop*) do século XX se estruturará, especialmente na forma canção. Ainda de acordo com Carlos Machado, a polca constituirá o primeiro sucesso musical de mídia brasileiro (MACHADO, 2005).

A polca seria hegemônica no mercado musical brasileiro, pelo menos como produto comercial, até a segunda década do século XX. Quando perguntado sobre qual seria o gênero de “Carinhoso”, composto em 1917, Pixinguinha respondeu:

Quando fiz a música, *Carinhoso* era uma polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca. O andamento era esse de hoje. Por isso, eu chamei de polca-lenta ou polca vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba.

O depoimento de Pixinguinha mostra a imprecisão entre os gêneros mais populares, o que não ocorria apenas no Brasil. Além de apresentarem características semelhantes entre si (duas ou três partes de 8 ou 16 compassos binários), variando apenas na célula rítmica de base, os gêneros musicais dançantes confundiam-se em sua origem, ficando difícil determinar a influência que uns exerceram uns sobre os outros.

Machado (2005) afirma que, no Brasil, em especial no Rio, os gêneros musicais dançantes exerceram a função de mediação, perpassando todas as classes sociais. As famílias tradicionais frequentavam os clubes e salões em que tais gêneros eram executados à moda europeia e dançados de acordo com rígidas normas e técnicas, definidas em manuais que ensinavam a dançar quadrilha francesa, valsa, polca e mazurca, dentre outros. Os mesmos gêneros eram consumidos em festas populares, no entanto, em outro contexto, como mostra o relato de Animal sobre a diferença entre a quadrilha dançada nos salões e a dançada nas gafieiras:

A quadrilha, era uma dansa figurada com cadencia de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escriptores foram o inesquecível Barata, o sempre lembrado Silveira, o saudoso Anacleto, o immortal maestro Mesquita e muitos outros. Esse estylo de dansa, traz saudades das marcações: "Traversê"! "Balance"! "Tour" "Anavancatre"! "Marcantes anavan"! "Caminhos da roça"! "Volta gente que está chovendo"!

Na quadrilha, era que o dansarino mostrava as suas habilidades e seu devotamento, a "Terpesychore". Havia uma grande diferença na "quadrilha" dansada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarépaguá. Os ricos, metidos na sua casaca, do fraque e as damas de vestidos decotados e com grandes caudas, observam rigorosamente a pronuncia franceza e a orquestra só parava quando o "marcante" dava o signal. Na roda do povo de "bongala-fumenga", o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentava a calça de bocca de sino, ou á bombacha e as damas que se apresentavam com os vestidos de merino, eram consideradas de "elite", porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita.

A marcação era "gosada" porque sendo feita num "francez macarronico",

tinha uns enxertos, conforme a festividade do marcante. No "caminho da roça", por exemplo, davam-se passagens de rir a bom rir, porque muitas vezes, percorria-se toda a casa, sahindo pela cosinha para entrar novamente pela sala de visitas. Ahi o marcante bradava:

- Aos "seus logares"! Era a hora do "fuzuê"...

Todos se atrapalhavam correndo daqui para acolá e cada cavalheiro era obrigado a figurar com a sua primitiva dama!

A quadrilha, sendo uma dança acelerada, cheia de movimentação, não se prestava aos derriços dos pares de namorados.

Após a agitação provocada pela quinta parte, havia, como espécie de prêmio de consolação, uma polka bem cadenciada e que compensava perfeitamente os esforços empregados na quadrilha.

De acordo com Bessa (2005), o trecho revela a maneira como os códigos das elites eram apropriados pelas classes populares, que transformavam o rigor em diversão. A mesma espécie de apropriação e ressignificação observada no desengonçar da quadrilha ocorria também com a polka: dançada arrastando os pés e dando às cadeiras um certo movimento de fado.

Além dos aspectos formais e da coreografia, esses gêneros forneceram à música brasileira as figuras rítmicas pontuadas que dariam origem à chamada sincopa característica. Dessas fusões surge o maxixe, de acordo com Mário de Andrade, primeiramente em forma de dança, mais tarde, como o gênero musical que precede o samba.

A execução de música dançante fornecerá aos artistas pobres possibilidades de melhor inserção social. Pixinguinha encontrará, nos bailes e no acompanhamento do maxixe seu espaço de profissionalização. Aos 14 anos trabalhava em cabarés; durante anos atuou como músico de orquestra de dança e foi como acompanhante de Duque e Gaby, os dois principais dançarinos de maxixe do Brasil que os Batutas foram à Paris.

Pixinguinha e a modernidade

Nas primeiras décadas do século XX e, particularmente, ao longo do Estado Novo, a defesa incondicional do que é nosso foi, em processo aparentemente contraditório, dando lugar à construção de uma música cada vez mais afastada de suas origens populares. Esse fenômeno pôde ser notado pela preterição, nas rádios e gravadoras,

dos músicos populares em favor dos compositores e intérpretes da classe média; pela substituição, nas letras de samba, de temáticas pertinentes à realidade social dos sambistas pelo discurso de valorização do trabalho ou pelo samba-exaltação, que, sob a ditadura de Getúlio Vargas, encontrou fértil terreno para sua produção e comercialização. O Estado Novo empenhara-se em construir uma nação a seu gosto.

Na difusão radiofônica e na comercialização dos discos, o choro e o samba foram perdendo espaço, sendo substituídos por processos mais elaborados de composição, interpretação e arranjo. Esse processo foi reforçado pela incorporação de gêneros ao repertório nacional, tais como as valsas e canções sentimentais, que disputavam a preferência dos ouvintes, sobretudo os mais abastados.

O que era típico foi sendo substituído pelo moderno, já não mais associado diretamente às tecnologias miraculosas e à contraposição entre o primitivo e a última moda, como nos anos 1920 (SEVCENKO, 1992), mas ao sofisticado, cosmopolita ou internacional. Essa passagem se consolidaria no final da ditadura Vargas e correspondeu a movimentos paralelos e interdependentes: no âmbito econômico-cultural, a racionalização empresarial das atividades de entretenimento de massa, que compreendia a profissionalização do meio radiofônico; na área artística, a sinfonização e a jazzificação dos gêneros populares, processos em que os arranjadores ocuparam papel de destaque e, finalmente, no campo ideológico, na construção de uma identidade da música popular brasileira associada a uma ideia de tradição.

Na vida de Pixinguinha, esse movimento se reflete num relativo afastamento do músico de suas atividades na indústria fonográfica e em seu aceitamento, em parte involuntário, da ideia de resgate e preservação de uma tradição perdida. Desde o início de sua carreira o músico figurava entre os símbolos da autenticidade popular, mas enquanto nas décadas de 1920 e 1930 essa característica do compo-

sitor tinha forte apelo comercial, a partir dos anos 1940, já não era de interesse da indústria de entretenimento.

Mesmo tendo atuado como orquestrador na gravadora Victor até o início dos anos 1940, Pixinguinha perdia espaço para profissionais de formação erudita como Leo Peracchi, Lyrio Panicali e, principalmente, Radamés Gnattali. Tais maestros e arranjadores começavam a trabalhar no rádio e eram identificados como modernos, termo então usado para distingui-los de músicos da antiga – entre os quais, Pixinguinha.

Os novos maestros seriam os responsáveis pela criação de uma nova estética na música popular por meio de sofisticadas orquestrações, criando um estilo que misturava sonoridades de *jazz*, timbres de orquestra sinfônica e características peculiares de grupos regionais.

No início dos anos 1940, a formação de *jazz band*, hegemônica desde a década de 1920, passou a ser substituída nos bailes pelas *big bands*, conjuntos formados por uma grande seção de metais, composta por trompetes e trombones, um coro de saxofones e clarinetas e uma seção rítmica (piano, guitarra, contrabaixo e percussão) voltadas a um novo estilo, o chamado *swing*. Nas rádios, os novos conjuntos teriam formação sinfônica, muitas vezes acrescentando instrumentos comumente utilizados no Brasil, como o acordeão, o cavaquinho, o pandeiro, o ganzá etc.

As orquestras de Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey, que faziam enorme sucesso nos Estados Unidos ao valorizarem orquestrações mais elaboradas eram as principais referências adotadas por esses novos arranjadores. Essa aproximação foi reforçada pela política da boa vizinhança entre Roosevelt e Vargas, que facilitou a entrada maciça da indústria norte-americana de entretenimento no Brasil. Não só os Estados Unidos influenciavam a música tocada nas rádios brasileiras, foi marcante, também, a difusão de boleros caribenhos, canções francesas e tangos argentinos.

O rádio foi o grande responsável pela divulgação dessas novidades, até mais do que o disco. Embora tenha atuado como instrumentista e regente em emissoras como a Mayrink Veiga e a Tupi, Pixinguinha não é considerado um artista do rádio nem tampouco que teve sua imagem associada ao veículo. Ao contrário, sua participação como maestro e flautista nos programas radiofônicos era cada vez mais associada ao passado musical brasileiro, ao repertório esquecido de nossos ancestrais, suplantado pela modernidade dos novos maestros. A construção da imagem de Pixinguinha como músico antigo parece atender a uma condição básica da construção da nacionalidade, ou seja, mostrar credenciais de ancestralidade. Sem remessas ao passado longínquo não haveria ideia sólida de herança cultural da nacionalidade. Pixinguinha foi então escolhido como ator deste papel referencial.

No final da década de 30, ao mesmo tempo em que foi iniciada a consagração de Pixinguinha, deu-se o seu afastamento das atividades na indústria fonográfica. Em 1937 foi registrado em disco o maior de todos os seus sucessos: o choro “Carinhoso”, registrado pelo cantor Orlando Silva. Uma versão instrumental dessa peça já havia sido gravada, nove anos antes, pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, com arranjo do próprio compositor, mas sem alcançar o êxito que obteria anos mais tarde. Uma das razões para o sucesso da versão cantada foi o arranjo dessa gravação (também de autoria de Pixinguinha), mais lento e adocicado. Ao substituir a instrumentação da primeira gravação, escrita para banda, pela formação de regional (flauta, dois clarinetes, violão, cavaquinho, bateria e contrabaixo), Pixinguinha deu um caráter mais singelo e sentimental à peça, tornando-a mais apropriada para a letra escrita por João de Barro.

Orlando Silva também foi fundamental para a nova fisionomia da composição. Em sua interpretação, já nos primeiros versos, executa com maior liberdade rítmica, estendendo ou encurtando a duração de algumas sílabas. Esse estilo pode ser mais facilmente

notado na segunda estrofe (“E os meus olhos/ ficam sorrindo...”), quando ele substitui a figura característica do maxixe presente na primeira versão, por um ritmo mais fluido, próximo do gênero canção.

A introdução, executada em solo de piano e flauta, provavelmente escrita para a gravação de Orlando Silva, foi outra novidade apresentada no arranjo de 1937. A introdução, um curto fragmento melódico composto sobre as notas da escala de ré bemol seguido de uma cadência em fá maior, se tornou tão conhecida que acabou agregada à composição, aparecendo em praticamente todas as partituras publicadas.

A gravação apresentava, em germe, aspectos que predomiriam na canção brasileira ao longo da década seguinte, como a valorização da temática sentimental e a incorporação de harmonias características do *jazz* nos arranjos das canções populares, justamente aqueles fatores que provocariam o afastamento do *antiquado* Pixinguinha do cenário artístico-musical da época que transpirava a modernidade.

A canção sentimental ocupou papel destacado, ao lado do *samba símbolo-nacional* mencionado pela literatura sobre a música popular, nos anos de 1930 e 1940,. O gênero mais gravado continuava sendo o samba, valorizado inclusive pelas orientações governamentais que passaram a influenciar concursos de carnaval e privilegiavam a música de exaltação do Brasil e dos brasileiros.

Outro grande sucesso do ano de 1937 foi “Lábios que beijei”, valsa de J. Cascata e Leonel Azevedo, também gravada por Orlando Silva. O arranjo dessa peça, feito por Radamés Gnattali, apresentava características que durariam vários anos no repertório romântico. Escrito para piano, clarinete, flauta, violinos, contrabaixo e bateria, diferenciava-se daqueles compostos na Victor por Pixinguinha, sobretudo pelo destaque dado aos violinos. Nas partes cantadas, tais arranjos apresentam um contracanto à linha melódica do cantor, alternando-se com a flauta e o clarinete; na parte instrumental, exe-

cutam a melodia principal com solo do primeiro violino. Bessa (2005) comenta que outros recursos pouco característicos da linguagem instrumental tradicional brasileira foram empregados nesse arranjo, como os trinados de flauta, além do uso do piano para o acompanhamento rítmico-harmônico, no lugar do violão e do cavaquinho. Radamés ressalta o caráter pioneiro desse tipo de arranjo:

Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional: dois violões, cavaquinho, pandeiro e flauta ou bandolim. Quando eu comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usava violinos nas músicas românticas e metais nos sambões. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que eu estava deturpando o samba com os violinos e que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho.

Um dos aspectos que mais chamam atenção na trajetória de Pixinguinha é sua identificação com o início da criação da música brasileira atribuída por muitos cronistas e memorialistas e sempre referendada por seus biógrafos. É curioso que isso tenha ocorrido num momento em que sua atividade profissional se reduzia drasticamente, ao menos em visibilidade e rendimento financeiro. Pixinguinha, inovador indiscutível, passou a condição de principal representante de um passado imaginado. Entendendo que a construção das nacionalidades demanda reelaborações de fatos, fenômenos e processos vividos, não há como escapar da ideia de que o jovem gênio negro foi usado para amparar o discurso nacionalista.

Na época em que Pixinguinha surgiu na cena musical, os intelectuais modernistas andavam à cata de raízes da nacionalidade e não hesitavam em buscá-las no interior do país, inclusive entre tribos indígenas. Villa-Lobos, cujas composições Pixinguinha respeitava pelos aspectos técnicos, mas que não compreendia, conforme sua deposição no Museu da Imagem e do Som, empenhou-se em recuperar sonoridades interioranas. Por sua vez, os idealizadores da preservação do patrimônio histórico nacional eram fascinados

pelo barroco colonial. Ocorre que Pixinguinha foi um artista de formação urbana, não adentrou sertões preservadores de arcaísmos, sempre viveu no centro cultural do país e esteve plenamente aberto às novidades do cenário musical internacional. A imagem de *pai da música* brasileira, tal como é difundida nas páginas eletrônicas da internet, deve, assim, ser compreendida como um artifício de imaginação para configurar uma ideia de nação na qual a negritude precisaria ser inserida.

Do ponto de vista pessoal, se o status de portador da memória nacional representava um reconhecimento de sua importância, também o induzia a seguir produzindo músicas que remetiam pretensamente aos tempos imemoriais. Na verdade, a trajetória de Pixinguinha terminou dividida em fases distintas: a das soluções criativas, em que soube se valer das brechas existentes no mercado musical brasileiro para difundir criações inovadoras, e o de guardião de uma tradição em que passou a ser valorizado por sua relação com um imaginado passado musical brasileiro que ele mesmo ajudara a inventar, mesmo involuntariamente, compondo músicas representativas daqueles tempos.

Pixinguinha foi capaz de incorporar diferentes sonoridades à sua obra, tanto em interpretações virtuosísticas, como o “Samba do urubu”, ou em composições inventivas, como “Um a zero. Participou ao mesmo tempo de grupos inovadores e brasileiros (autênticos), como Os Oito Batutas. Apropriou-se de *fox-trots* e temas folclóricos em suas criações, como se pode notar em composições como “Gavião Calçado” e em orquestrações produzidas para a indústria fonográfica. Como arranjador compôs uma trilha musical de marchinhas e sambas carnavalescos de enorme sucesso.

O Brasil do início do século XX era um país ávido de mudanças. Frente ao grande processo de urbanização, novos sons se anunciavam, fundiam-se, sobrepunham-se, criando uma paisagem sonora diferente de tudo que se ouvira até então. Somavam-se a

novos recursos técnicos a atuação de elites intelectuais, militares e políticas que protagonizavam os esforços de superação das estruturas escravocratas coloniais em favor da industrialização e de novas institucionalidades. As novas sonoridades combinavam com o empenho modernizador sendo continuamente apropriadas e reinterpretadas ao mesmo tempo por intelectuais reconhecidos e artistas populares.

Algumas noções como *típico*, *autêntico*, *negro* e *moderno* eram influenciadas por teóricos focados na busca das raízes do Brasil e no assentamento de projetos nacionais, além de serem incorporadas ou descartadas em função da receptividade do público e das demandas comerciais da indústria do entretenimento.

Essas injunções foram obscurecidas pelos que narraram a trajetória de Pixinguinha. Brasília Itiberê (1970), que o considerava, ao lado de Bach, um mestre do contraponto, enxergava no flautista a floração máxima da música brasileira, uma cristalização de beleza pura, inteiramente impermeável às más influências, nacionais ou estrangeiras. De acordo com Itiberê, não se enquadrando no âmbito da música erudita, Pixinguinha atingiria momentos de transcendência ou de transfiguração folclórica – com vigor e marca inconfundíveis de *autenticidade racial*.

Percepções como a de Itiberê começaram a prevalecer nas décadas de 1940 e 1950, reorientando a obra e o modo como o artista passou a ser percebido: mais como guardião de uma tradição esquecida do que como artista criador. Foi sob esse olhar que Pixinguinha regravou grandes choros de sua autoria, em dupla com Benedito Lacerda, e participou do programa de rádio idealizado por Almirante, o Pessoal da Velha Guarda (2009), assim como outras tantas iniciativas apresentadas como celebrações de um glorioso passado musical brasileiros. Outros grandes artistas inovadores figurariam ao seu lado nessas promoções. Antes de completar 60 anos de idade, Pixinguinha foi chamado a se apresentar em programas e festivais que reuniam a fina flor da velha, nobre e autêntica boêmia que os

duros tempos de hoje já não compreendem. Ao seu lado estariam J. Cascata, Dilermando Reis, Donga, Nozinho, João da Baiana e Alfredinho, todos identificados como “grandes figuras do passado de nossa música popular” (ÚLTIMA HORA, 1955). Os grupos que regia, ainda com relativo vigor físico e em plena capacidade produtiva, já não eram mais identificados como orquestras, título agora reservado às formações sinfônicas ou similares.

Na década de 1960, Pixinguinha compôs a trilha do filme de Alex Vianny, “Sol Sobre a Lama”, em parceria com Vinícius de Moraes. A identificação do músico com as raízes da música brasileira, foi definitiva para sua escolha, como conta o diretor do filme ao jornal “Última Hora”:

Só me interessaria fazer um filme genuinamente brasileiro. Portanto, vi desde logo que a música de Pixinguinha me seria tão indispensável quanto a história, os atores, a paisagem, a câmara e o filme virgem (CABRAL, 1997, p. 188).

A atuação do músico permaneceu vinculada ao repertório do passado percebido como distante. Mas seu percurso foi o de um inovador genial, construído através da capacidade de dialogar permanentemente com os processos dinâmicos de configuração da identidade nacional. A trajetória de Pixinguinha é um exemplo patente de como a nacionalidade nasce e se consagra em estreita relação com a internacionalidade.

Referências

- A CASA **Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- ANDRADE, M. de. **Dicionário musical brasileiro**. Organização de Oneyda de Alvarenga e Flávia Camargo Toni . Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1989.
- _____. “Ernesto Nazareth” (1926). In: **MÚSICA, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

BASTOS, R. J. de M.. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense.

Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 20, n. 58, jun. 2005.

BARROS, O. de. Pixinguinha contra os foros da civilização. In: MOTA, M. A. R.. **Pixinguinha**. Rio de Janeiro: UERJ, MIS-RJ, 1997. p. 27-38. (Série Depoimentos).

BESSA, V. de A. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. São Paulo: USP, 2005.

BRAGA, S. **O lendário Pixinguinha**. Niterói: Muiraquitã, 1995.

CABRAL, S. **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAMARGOS, R. Choros e muito mais. In: MOTA, M. A. R.. **Pixinguinha**. Rio de Janeiro: UERJ, MIS-RJ, 1997. p. 27-38. (Série Depoimentos).

CAZES, H.. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: dez. 2008, jul. 2009.

DOMINGOS NETO, M. O militar e a civilização. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 1. n. 1, 2005.

_____. , M.; MARTINS, M. D. Significados do nacionalismo e internacionalismo.

Tensões Mundiais, Fortaleza, v. 2, n. 1, 2006.

FRANCESCHI, H. M.. **A casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Petrobrás/Sarapuí/ Biscoito Fino, 2002.

FROTA, W. N. **Auxílio Luxuoso**: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

GIRON, L. A. Pixinguinha, quintessência da música popular brasileira“. **Revista do Instituto Histórico e Brasileiro**, São Paulo: , n. 42, 1997, p. 43-57.

GOMES, T. de M. **“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920**. Campinas: Unicamp, 2003.

HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>. Acesso em: mar./jul. 2009.

ITIBERÊ, B. **Pixinguinha, mestre do contraponto**. In: MONTMARTRE e outras favelas. Rio de Janeiro: São José, 1970.

MACHADO, C. **O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934)**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MORAES, J. G. V. de. **Cidade e cultura urbana na Primeira República**. São Paulo: Atual, 1994.

MOTA, M. A. R. **Pixinguinha**. Rio de Janeiro: UERJ/MIS-RJ, 1997. (Série depoimentos).

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena africano Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira** – cultura popular e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PESSOAL da Velha Guarda. Transcrição dos programas de Almirante na Rádio Tupi, por Alexandre Dias. Disponível em: <<http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>>. Acesso em: mar./jul. 2009.

PINTO, A. G. **O choro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1936. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=section_acervos_musica_institucional_obrasrarasdownload>. Acesso em 23 nov. 2008.

PIXINGUINHA. Transcrição dos depoimentos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 1966 e 1968. In: **Pixinguinha**. Rio de Janeiro: UERJ, MIS-RJ, 1997. p. 27-38. (Série Depoimentos).

RANGEL, L. **Sambistas e chorões**. Aspectos e figuras da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**. As transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo, sociedade e cultura dos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, M. T. B. ; OLIVEIRA FILHO, A de. **Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

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

_____. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, [199-].

ÚLTIMA HORA, 4 de maio de 1955.

VASCONCELOS, A. **Panorama da música popular brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1977. v. I.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2002.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: [s.n.], 1995.

WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQEFF, E.; WISNIK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – música**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 129-191.

_____. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Capítulo IV
Arranjos brasileiros
de Radamés

Arranjos brasileiros de Radamés

Mateus Perdigão de Oliveira

Mônica Dias Martins

Nesse trabalho, comentamos a obra do compositor, pianista, arranjador e regente de Radamés Gnattali destacando a confluência de ritmos populares e eruditos em suas músicas. Após sofrer influência norte-americana, os arranjos para composições brasileiras desse maestro passaram a ser executadas com uma base considerada tipicamente nacional. No programa “Um milhão de melodias”, Radamés teve suas primeiras experiências com as novas roupagens da música, especialmente com o samba.

Analizamos também o desempenho da Rádio Nacional, que se tornou uma das cinco maiores rádios do mundo e exerceu papel relevante na formação do gosto musical brasileiro. Mostramos como, durante o Estado Novo (1937-1945), essa emissora dedicou-se a criar um padrão radiofônico voltado para a integração da sensibilidade musical do país. Propomo-nos realçar uma temática pouco explorada pela literatura especializada: a dos arranjos musicais. Mas não pretendemos, exatamente, apresentar formulações de natureza musicológica.

Itinerário musical de Radamés

Dos cinco filhos de Alessandro Gnattali e Adélia Fossati, três receberam nomes que homenageavam o compositor de óperas Giuseppe Verdi: Aída, Ernani e Radamés. É num ambiente musical que vamos encontrar as origens do Radamés Gnattali. Sua mãe, pianista

gaúcha descendente de italianos, dava aulas de educação musical. O pai havia sido operário na Europa e, chegando ao Brasil, estudou piano, contrabaixo e fagote, exercendo carreira musical como fagotista de orquestra e maestro, além de participar da militância política simpatizando com o anarquismo. Líder classista, organizou à frente do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre uma greve da categoria, em 1921.

Nascido em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906, coincidentemente a data comemorativa dos 150 anos de Mozart, Radamés apresentou, desde muito cedo, ampla vocação musical. Aos seis anos iniciou o aprendizado de piano com a mãe, dedicando-se, também, ao violino com a prima Olga Fossati. Aos nove, recebeu condecorações do Cônsul italiano, ao reger uma orquestra infantil com arranjos melódicos de sua autoria. Empolgado com as modinhas populares, aprendeu a tocar cavaquinho e violão e, aos 14 anos, decidiu-se pelo estudo da música. Prestou exames no Conservatório de Porto Alegre entrando diretamente no quinto ano de piano, na classe do professor Guilherme Fontainha. No conservatório cursou, também, violino, teoria e solfejo. Mas, nas serestas e blocos carnavalescos, esses instrumentos eram trocados pelo violão ou pelo cavaquinho.

Radamés fazia parte do bloco “Os exagerados”, organizado por Sotero Cosme. Ainda adolescente atuava profissionalmente em orquestras de dança e em cinemas, como o Cine Colombo, onde executava canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas acompanhando a projeção dos filmes mudos. No entanto, ao se aprofundar no estudo do piano, começou a demonstrar sinais de talento para concertista.

Aos 18 anos, por incentivo de seu professor, Radamés foi ao Rio de Janeiro para se apresentar em recital no Instituto Nacional de Música. Sua interpretação das obras de Wilhelm Friedemann Bach, “Concerto para órgão”, em transcrição para piano, e de Franz Liszt, “Sonata em Si Menor, Condoliera e Rapsódia n.º. 9”, impressionou

os presentes, recebendo, não somente os aplausos de uma plateia lotada, mas críticas elogiosas em seis jornais cariocas.

Radamés concluiu seus estudos de piano e obteve a medalha de ouro em um concurso realizado no Conservatório de Porto Alegre. Com recursos escassos para seguir a carreira de concertista, permaneceu nesta cidade, ministrando aulas de piano e participando do Quarteto Henrique Oswald como violinista. Viajava ao Rio de Janeiro ou São Paulo apenas quando convidado a dar recitais.

Em seu primeiro concerto com acompanhamento de orquestra, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, executado em outubro de 1929, interpretou com grande êxito o “Concerto n.º. 1” de Tchaikovsky. Novamente a crítica se manifestou favorável. Contudo, o jovem pianista não teve a necessária atenção. Em Porto Alegre tentara, sem sucesso, uma bolsa de estudos para dedicar-se à música.

No Rio, outra frustração o aguardava ao se candidatar para o concurso público de “Lente Catédrico”. Getúlio Vargas havia anunciado uma reforma no ensino federal e Radamés alimentava a esperança de ser professor no Instituto Nacional de Música. Confiante, dirigiu-se pessoalmente ao gabinete do presidente com uma carta de apresentação de Raul Pilla, deputado gaúcho do Partido Libertador, que apesar de sua participação ativa na Revolução de 1930, pouco depois, rompera com Getúlio. Este assegurou a Radamés que o certame seria realizado e que ele se preparasse para garantir a sua vaga. Durante meses, o jovem compositor estudou com afinco, esperando o início das provas. Para sua decepção, o governo cancelou o concurso e nomeou 10 pessoas para lecionar no Instituto Nacional de Música. O sonho havia acabado; Vargas mudara sua vida. A cadeira de professor, ocupada por Luciano Gallet, propiciaria a Radamés a tranquilidade financeira e o tempo necessário para consagrar-se ao piano.

No Rio, no intervalo dos recitais ou concertos, tocava em bailes, cassinos, companhias de óperas e no Teatro Lírico, seja como pianista ou violinista, atividades que aceitava para sobreviver. Em uma dessas viagens, enquanto passeava perto do Cine Odeon conheceu um exímio pianista, Ernesto Nazareth, que se tornaria uma de suas maiores referências.

Depois do incidente com Getúlio, Radamés se sentiu estimulado a assumir a música popular e ingressou no mercado musical, fixando residência no Rio de Janeiro. Nesse período, fez arranjos para compositores como Pixinguinha, Lamartine Babo, Manuel da Conceição; conheceu pianistas como Nonô (o “Chopin do samba”), Bequinho, Costinha e Cardoso de Meneses, com os quais aprendeu a tocar música popular dançante.

Radamés passou a trabalhar nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti na condição de pianista, além da Rádio Transmissora, onde era arranjador. Na gravadora “Victor Talking Machine Co. of Brazil”, começou como pianista da Orquestra Típica Victor e das orquestras Diabos do Céu e Velha Guarda, tornando-se regente e arranjador de canções românticas, juntamente com Pixinguinha, mais dedicado ao repertório carnavalesco. Ainda na Victor, Radamés gravou várias de suas composições, entre elas os choros “Espiritado e Urbano”.

Mesmo sem seguir sua vocação de concertista, ao abraçar a música popular, Radamés Gnattali não abandonou suas raízes eruditas. Tendo estreado com duas peças para piano solo em Porto Alegre, no ano de 1930, foi se aperfeiçoando no exercício da composição e, por diversas vezes, as principais salas de concertos do Rio de Janeiro abriram-lhe as portas. Foi o caso do “Concerto n.º 1 para piano e orquestra”, cuja estreia ocorreu no Teatro Municipal. Em 1931, ao lado de compositores consagrados, como Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luiz Cosme, participou do IV Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música. A apresentação, neste evento, de “Rapsódia Brasileira” marca

definitivamente sua carreira de compositor. Estava com 25 anos e tinha planos de viver com a antiga namorada Vera, com quem se casou logo em seguida e teve dois filhos.

Seu talento o ajudaria a superar preconceitos e continuar atuando nas duas áreas da música, uma serviria para enriquecer a outra e vice-versa. A trajetória do compositor ganhou forte impulso com a inauguração da Rádio Nacional. Figurando entre os primeiros contratados para a orquestra PRE-8, em 1936, Radamés não demorou muito a assumir um importante papel naquela emissora sem, no entanto, ocupar cargo de chefia. O seu prestígio, também como arranjador, crescia.

Nas rádios, até então, a música brasileira era tocada exclusivamente pelos regionais.¹ Foi na Rádio Nacional que surgiram as experiências de arranjos de música brasileira para outras formações. Radamés Gnattali, maestro da casa, apresentou uma roupagem diferente às canções brasileiras, além daquela do regional. Começou a fazer arranjos de peças como toadas e choros para pequenos conjuntos, trios, quartetos, os quais eram executados, por vezes, pelo próprio maestro ao piano. Sua intenção era enriquecer a música brasileira com arranjos mais sofisticados. Gradativamente, ampliou as formações até chegar à orquestra. Orlando Silva, conhecido como o cantor das multidões, foi um dos primeiros a contar com esse novo estilo, como recorda Radamés:

Um dia, Orlando chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas (BARBOSA;DEVOS, 1984, p. 45).

¹ Conforme Cazes (1998), o regional era um conjunto que não necessitava de arranjos escritos e tinha agilidade para improvisação e capacidade para resolver problemas relacionados ao acompanhamento dos cantores. Os grupos eram constituídos geralmente por dois violonistas, um cavaquinista, um pandeirista e um flautista. O nome regional vem de grupos como “Turunas pernambucanos”, “Voz do sertão” e, até mesmo, “Os oito Batutas”, de Pixinguinha. Associavam a sonoridade dessas formações a um estilo de música regional.

Na Rádio Nacional, a orquestra não possuía muitos ritmistas. Luciano Perrone, baterista da orquestra, se esforçava em suprir o vazio causado pela falta de percussões e pediu ao maestro que transferisse a marcação rítmica para os instrumentos de sopro. Atendendo ao companheiro, a partir de 1937, Radamés começou a utilizar desenhos rítmicos da percussão nos demais grupos de instrumentos da orquestra. Luciano narra com detalhes a história:

Íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção à sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo 'diferente'. Radamés, com aquele jeito dele começou a perguntar: 'Diferente, como? O que é que você quer que eu faça?' Expliquei que, se escrevesse ritmo de samba para os instrumentos de sopro a minha vida ficaria mais fácil na bateria. Quando chegamos na sala do Almirante, havia uns papéis de música na escrivaninha. Radamés pegou e foi logo escrevendo. No dia seguinte, no ensaio da rádio, os pistons, trombones, etc. estavam tocando dentro do ritmo do samba. Nas gravações, porém, o primeiro arranjo desse jeito foi mesmo para 'Aquarela do Brasil' (CABRAL, 1993, p. 182).

Ao criar o arranjo da música "Aquarela do Brasil", em 1939, Radamés Ganttali mais uma vez revolucionou a concepção orquestral, provocando, dessa vez, grande impacto. Neste mesmo ano, teve uma de suas obras escolhida para representar o Brasil, na Feira Mundial de Nova Iorque, ao lado de músicas de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A próxima inovação introduzida por ele na orquestração aconteceu também na Rádio Nacional, quando, usando como base instrumentos tipicamente brasileiros, desenvolveu uma formação que passou a influenciar os orquestradores da época.

As bases das orquestras radiofônicas da época se enquadravam todas num mesmo padrão típico norte-americano: piano, bateria, baixo e guitarra. Para sua orquestra, Radamés pensou numa nova

formação com instrumentos tradicionais da música popular brasileira. O quadro da Rádio Nacional contava com instrumentistas excelentes e versáteis que tocavam violão, violão tenor, viola caipira, cavaquinho e bandolim. Zé Menezes, Garoto e Bola Sete passaram a integrar, ao lado da bateria de Luciano Perrone, da caixeta ou prato e faca de Heitor dos Prazeres, do contrabaixo de Pedro Vidal, do ganzá ² de Bide, do pandeiro de João da Baiana e, posteriormente, do acordeão de Chiquinho do Acordeom. Assim surgiu a “Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali”, com uma base tipicamente nacional.

O objetivo [da criação da orquestra] era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras [...] Era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo de país, mas ligada às fontes de nossa tradição musical (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61).

Estava inaugurada não só uma nova formação, mas também um novo estilo de produção na música brasileira. O arranjo era algo essencial para uma orquestra e refletia, bem como a prática do não-arranjo adotada pelos regionais, características musicais peculiares que, aos poucos, foram sendo estilizadas e relacionadas a um tipo de formação instrumental. Um traço marcante desse novo tipo de arranjo foi o fato de extrapolar a composição original. Em sua grande maioria, os arranjos eram construídos sobre canções populares nas quais só uma melodia e uma sequência harmônica haviam sido estabelecidas. Tornou-se comum no trabalho dos arranjadores a reformulação da composição original/ para enriquecê-la e/ou adaptá-la à instrumentação da orquestra. Segundo Barbosa e Devos (1984), a prática de criar introduções, melodias secundárias, modulações, variações nas estruturas formal e harmônica das peças passou a ser regra.

Contudo, esse novo estilo de produção causou polêmicas, principalmente entre os mais tradicionalistas. No dia seguinte ao

² Ganzá, instrumento de percussão muito utilizado no samba e outros gêneros, é uma espécie de chocalho feito geralmente de metal ou plástico em formato cilíndrico preenchido com grãos ou pequenas contas.

primeiro programa “Um milhão de melodias”, Radamés recebeu várias cartas, algumas elogiando, outras reclamando veementemente do tratamento musical dado às canções populares. Acusado de falta de brasilidade devido ao uso frequente do acorde de nona³, característico do *jazz*, defendia-se:

[Os ouvintes] Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no *jazz*, era porque os compositores de *jazz* ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade (BRESSION, 1979, p. 26).

A Rádio Nacional proporcionou condições suficientes para o maestro desenvolver sua criatividade. O programa “Um milhão de melodias” tinha o intuito de produzir arranjos orquestrais abrasilizados para canções estrangeiras, uma maneira de competir com orquestras famosas, como as de Glen Miller e Benny Goodman. De fato, ensejou mudanças profundas na produção musical brasileira. Radamés estabeleceu um novo padrão para a orquestração da música nacional.

O auge de sua carreira foi na década de 1950. Mesmo havendo ingressado na gravadora Columbia, a convite de João de Barro, e sido contratado pela Rádio Municipal de Buenos Aires para dirigir a “Hora do Brasil”, no início dos anos 1940, era em seu trabalho cotidiano na Rádio Nacional que o maestro encontrava uma fonte inesgotável de criação. Grande parte de suas composições foram escritas nesta época e tiveram sua primeira audição nos estúdios daquela emissora. São desse período as gravações dos choros “De mansinho”, “Pé ante

³ Acorde formado com três ou mais notas tocadas simultaneamente. A nota sobre a qual o acorde é formado é chamada de fundamental. As outras são chamadas pelo intervalo (terça, quinta, sétima, nona, por exemplo) que formam em relação à fundamental. Um acorde de nona é criado adicionando uma nona ao acorde de sétima.

pé” e “Amigo Pedro”; a orquestração da “Sinfonia do Rio de Janeiro” e a composição “Suíte de Dança Popular Brasileira” para violão elétrico e piano, dedicada ao violonista Laurindo de Almeida e executada por Garoto e Fritz Jank.

Radamés tinha o hábito de escrever música para os amigos. Sua admiração por instrumentistas como Garoto, Chiquinho do Acordeom, Zé Menezes, Laurindo de Almeida, Edu da Gaita e Jacob do Bandolim foi expressa através de obras a eles destinadas. Gostava de produzir peças direcionadas a um instrumentista que conhecesse bem, de modo a explorar as peculiaridades de cada intérprete. Por exemplo, se compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê Gomes Grosso tocar. Havia também o interesse do maestro em escrever para formações instrumentais não convencionais e para instrumentos que apresentavam pouca tradição escrita, como no caso do “Concerto para Acordeão e Orquestra” consagrada a Chiquinho do Acordeom ou do “Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra”, oferecida a Edu da Gaita. Em 1953, Garoto estreou a peça “Concertino para Violão e Orquestra” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local em que, até então, pouquíssimos violonistas se apresentavam.

Além das peças citadas, Radamés fez outras nesse mesmo sentido, combinando violoncelo, orquestra e dois atabaques; piano, conjunto regional e orquestra; quinteto elétrico e orquestra sinfônica; violão 7 cordas e orquestra; bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional; piano, contrabaixo elétrico e percussão; orquestra, voz e dez caixas de fósforos. Não raro, os próprios intérpretes pediam-lhe alguma peça para tocar. Grandes solistas eram limitados por um repertório de pouca exploração técnica e tradição escrita.

Sua primeira viagem à Europa ocorreu em 1960, onde se apresentou com o Sexteto Radamés, formado por ele e Laércio Freitas (piano), Chiquinho do Acordeom (Acordeão), José Meneses (guitarra), Luciano Perrone (bateria) e Pedro Vidal Ramos (contrabaixo). Em 1964, Radamés retornou à sua atividade de pianista em duo com o

violoncelista Iberê Gomes Grosso, com quem excursionou pelo Brasil e pelo exterior. Nesta época compôs a “Suíte Retratos” para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional, escrita especialmente para Jacob do Bandolim, na qual homenageia, em cada movimento, quatro dos maiores representantes da música brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Radamés ingressou na TV Globo, em junho de 1967, e permaneceu até o final da década de 1970. Afastado da Rádio Nacional e depois de trabalhar na TV Excelsior, assumiu a função de maestro arranjador da TV Globo colaborando com trilhas sonoras de telenovelas. Embora considerado uma das mais respeitadas personalidades da vida artística nacional, Radamés vivia um momento de escassa produção musical, resultante do regime ditatorial. O ambiente cultural do país se ressentia da severa repressão aos artistas e seu público, formado, sobretudo, por intelectuais e estudantes.

No início do processo de redemocratização, a música popular brasileira foi surpreendida com mais uma inovação: Radamés transcreveu para conjunto de choro a “Suíte Retratos”, acatando sugestão de Joel do Nascimento, que a executou acompanhado da Camerata Carioca. Nascia, assim, um novo estilo e uma nova orquestração para o choro. O maestro retornava com vigor ao cenário musical: gravou canções tradicionais com arranjos para piano solo, como “Chovendo na roseira”, “Ponteio” e “Cochicho”, além de discos com os parceiros e amigos Tom Jobim, Dorival Caymmi e Raphael Rabelo; compôs as trilhas sonoras dos filmes “Bonitinha, mas ordinária” e “Perdoa-me por me traíres”, de Brás Chediak, e “Eles não usam black-tie”, de Leon Hirszman.

Em agosto de 1983, foi indicado por unanimidade pelo júri do prêmio Shell de Música Brasileira, na categoria música erudita. No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na entrega do prêmio, seu “Concerto Seresteiro nº. 3”, para piano, orquestra e conjunto regional, foi executado pela Camerata Carioca.

Ao longo de sua vida, Radamés Gnattali conviveu com os grandes nomes da música e foi membro atuante da Academia Brasileira de Música e da Academia de Música Popular Brasileira. Aos 80 anos de idade, um derrame prejudicou o lado direito de seu corpo e o obrigou a um prolongado tratamento de saúde para voltar a tocar. Em 1987, um novo derrame ocasionou sua morte.

A Rádio Nacional sintonizando o Brasil

Divulgando desde os chorinhos de Pixinguinha ao baião de Luiz Gonzaga, a Rádio Nacional reuniu em sua programação diferentes estilos musicais, ajudou a modelar uma nova linguagem radiofônica e a firmar traços culturais comuns em uma sociedade em vias de industrialização e modernização; foi uma experiência de comunicação de massa que se tornou modelo do que o mercado consome hoje em dia.

Edgar Roquette Pinto, médico e antropólogo, e Henrique Morize, presidente da Academia Brasileira de Ciência, são considerados os pioneiros no lançamento do rádio no Brasil. Eles viam neste meio de comunicação a saída para o que chamavam de males culturais do país; acompanhados de intelectuais que iam às emissoras proferir palestras e conceder entrevistas, tentavam elevar o nível cultural do país. Essa emissora da década de 1920 terminava sendo ouvido pelo mesmo grupo que produzia a programação. Além de intelectualizada, o preço dos aparelhos era elevado.

O contexto político dos anos 1930 apresentava-se propício ao crescimento das emissoras populares. Acelerou-se o processo de industrialização, cresceram as camadas populares e entrou em cena o mercado publicitário. A legislação permitia uma maior estabilidade ao setor radiofônico: dez por cento da programação era destinada à publicidade, oportunizando um financiamento constante e a estruturação de programas mais duradouros. Desta forma, a emissora não

necessitava sobreviver de doações. No campo profissional, surgiam artistas formados pelo rádio; na parte técnica, os aperfeiçoamentos eram constantes.

À medida que se popularizava, o rádio sofria críticas por parte da intelectualidade, que queria mantê-lo como um veículo com fins educativos e divulgador da produção cultural erudita. Parte destas críticas era direcionada à programação musical, especialmente os sambas, as marchas e as canções, que começavam a dominar as emissoras populares. O rádio despertou intensos sentimentos de rejeição e fascínio. O meio radiofônico estava saturado de estereótipos: era o lugar da ascensão social e da fama, mas, ao mesmo tempo, proibido às pessoas de boa família.

Em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional fez sua primeira transmissão oficial. A Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional pertencia a um grupo jornalístico que editava o jornal “A Noite” e as revistas “Carioca”, “A noite” e “Vamos ler”. Além disso, o grupo era dono da S.A. Rio Editora, que fazia parte dos empreendimentos do empresário norte-americano Percival Farquhar.

Autoridades, artistas e outros convidados participaram da solenidade de inauguração, entre eles, o ministro da Educação, Gustavo Capanema, o presidente da Confederação Brasileira de Radiofusão, Nelson Dantas, o representante do prefeito do Rio de Janeiro, Lourival Fontes e o presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Herbert Moses. Nesta mesma noite, artistas famosos como Aracy de Almeida, Orlando Silva, Nuno Roland se apresentaram ao microfone.

A Rádio Nacional iniciou suas atividades com a pretensão de se tornar a maior emissora do país. Já na sua inauguração detinha um elenco de artistas exclusivos, composto por jovens que vinham atuando com sucesso nas rádios concorrentes. No grupo de cantores, figuravam Marília Batista, Aracy de Almeida e Orlando Silva. Ela também possuía várias orquestras e entre seus maestros se encontrava Radamés Gnattali.

Outras emissoras tinham perfil semelhante ao da Rádio Nacional, mas nenhuma foi tão inovadora. A maioria de seus artistas não tinha uma educação formal, o que permitia desenvolver uma arte mais espontânea e que refletia melhor a realidade social. A Rádio Nacional possibilitou a artistas de diferentes regiões do país expressar o seu cotidiano. Alguns deles, oriundos de camadas populares, ascenderam socialmente.

Haroldo Barbosa, Almirante, Pixinguinha e seu conjunto regional, Radamés Gnattali e mais alguns bons músicos estavam entre os pioneiros da Rádio Nacional. A emissora passou a ser o palco de heróis do cotidiano. Artistas regionais desconhecidos, passaram a brilhar ao se apresentarem na emissora. Muitos entraram para a história musical brasileira, como Herivelto Martins e Orlando Silva.

Havia, na época, uma espécie de corte imaginária com “Rainhas do Rádio” e “Reis da Voz”, sempre seguidos por súditos fiéis. Orlando Silva, de família muito pobre do bairro de Engenho de Dentro, sem ter estudado canto, desenvolveu o seu talento sozinho. Aperfeiçoou-se ainda pequeno em casa, quando Pixinguinha e outros se reuniam para cantar com seu pai. Trabalhava como trocador de ônibus e cantava nos pontos finais os grandes sucessos da época, o que agradava os passageiros. O “Rei da Voz” iniciou a carreira depois de ser apresentado a Francisco Alves no Café Nice (Centro do Rio), em 1934. Além dele, também ficaram famosos as cantoras Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Cauby Peixoto.

Quando a Rádio Nacional foi estatizada pelo Estado Novo, em 1940, já era bem estruturada. Um decreto-lei criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União e, dentre essas, estava a Nacional. Para sua direção foi nomeado Gilberto de Andrade, promotor do Tribunal de Segurança, ex-diretor das revistas “Sintonia” e “Voz do Rádio” e organizador da censura teatral. A estatização fortaleceu a programação popular do veículo, pois a política de Getúlio era valorizar as manifestações culturais brasileiras.

Na “era de ouro” do rádio, a Nacional permaneceu a emissora de maior penetração e audiência em todo o país. Em 1942, além do auditório de 486 lugares, foram inaugurados novos estúdios com os equipamentos mais modernos da época. A construção de uma estação de 50 quilowatts de potência e a instalação de oito antenas pela RCA Victor, sendo duas dirigidas para os Estados Unidos, duas para a Europa e uma para a Ásia, permitiu o início da transmissão através de ondas curtas. Diariamente havia transmissão em quatro idiomas, de modo a divulgar a imagem do país no exterior. Com essa estrutura, a Rádio Nacional se tornou a mais potente do Brasil e uma espécie de modelo seguido entre 1945 e 1955. Seu sucesso deveu-se basicamente ao fato de, embora parcialmente convertida em patrimônio público, continuar atuando como empreendimento privado e contar com publicidade radiofônica, inclusive de corporações estrangeiras. A linha de programação do veículo proporcionou novas manifestações na música, na dramatização, com adaptações radiofônicas de textos teatrais, no humor e no noticiário. Estas eram as quatro grandes vertentes de sua programação.

A música sempre desempenhou um papel fundamental no meio radiofônico. Durante as três primeiras décadas do rádio no Brasil, as emissoras trabalhavam com apresentações ao vivo. As de maior porte, como a Rádio Nacional, tinham duas ou mais orquestras, pequenos conjuntos regionais e maestros responsáveis pelos arranjos musicais da programação. Nesse setor, o grupo de maior destaque junto ao público era o dos cantores populares que faziam a maioria de suas apresentações em programas de auditório das emissoras. Uma prática comum foi o lançamento das músicas populares, como os sambas e as marchinhas carnavalescas. Cada composição podia ser testada, verificando-se sua aceitação pelo público.

Getúlio Vargas atuou de forma incisiva na área musical, visando atingir as massas, conquistá-las e fazê-las crer na existência de um governo preocupado com seus interesses e anseios: o objetivo

era a afirmação da identidade nacional, de um país promissor, futura potência econômica e cultural (HAUSSEN, 2001, p. 67). O nacionalismo varguista não pode ser entendido sem o trabalhismo. Como parte do projeto nacionalista, o Estado Novo incentivou a valorização do trabalho, numa época em que muitas composições exaltavam a malandragem. Alguns artistas foram, então, induzidos a escrever letras que faziam a apologia ao trabalho, sendo o caso mais polêmico o de Wilson Batista, típico malandro, que compôs com Ataulfo Alves o samba “Bonde de São Januário”.

Com a industrialização e uma estrutura de classes melhor delineada, o governo estimulou vários sambas-exaltação, com destaque para “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, utilizada por Walt Disney no filme “Alô, amigos”, de 1943. Essa iniciativa se enquadrava na política de boa-vizinhança dos Estados Unidos. “Aquarela do Brasil” passou a ser o paradigma do novo gênero do samba, tocado em rádios e aparecendo nos cinemas norte-americanos com interpretações que se aproximavam do *jazz*.

O programa de maior destaque da Rádio Nacional, “Um milhão de melodias”, foi transmitido pela primeira vez no dia 6 de janeiro de 1943. Patrocinado pela Coca-Cola e servindo para o lançamento e divulgação da empresa no Brasil, o programa era semanal, indo ao ar às quartas-feiras, no horário de 21h35 sob a direção de Radamés Gnattali. O esquema consistia em tocar duas músicas atuais, duas antigas e três estrangeiras de sucesso. Revezando-se nas apresentações do programa, Aurélio de Andrade, Reinaldo Costa e César Ladeira narravam as atrações da noite: desde canções folclóricas, marchinhas, sambas do morro até foxes, em versão nacional. Era uma mistura da forma importada com ritmos conhecidos pelos brasileiros.

Esse modelo tornou-se característico de uma nova tendência. “Um milhão de melodias” esteve no ar durante sete anos ininterruptos. Após uma interrupção, voltou ao ar em 1953. Na primeira fase, seus produtores foram Haroldo Barbosa e José Mauro; na sua segunda,

Paulo Tapajós e Lourival Marques. Radamés trabalhava em um ritmo bastante puxado, como ele mesmo conta:

Um milhão de melodias ficou treze anos no ar. Uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa - discotecário da rádio - que estava por dentro de tudo quanto era música de sucesso. Eu fazia nove arranjos por semana (BARBOSA;DEVOS, 1984, p. 54, grifo dos autores).

Algumas interpretações viraram marcas registradas do programa, principalmente as do “Trio Melodia”, “As três Marias” e o “Trio Madrigal”. O programa foi pioneiro em homenagens aos compositores Ernesto Nazareth (tocando quase toda a sua obra), Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu. Nele desfilaram os maiores artistas da emissora. A Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali dividia seus números entre os sucessos brasileiros e norte-americanos.

Muitas vezes, as composições estrangeiras apresentavam arranjos orquestrais de alta qualidade, o que aumentou o interesse das gravadoras nacionais em montar suas próprias orquestras. É a partir dessa demanda que surge um novo tipo de formação em programas de rádio: emissoras passaram a contar com orquestras de *jazz*, de tango e orquestras de salão, uma versão de orquestra sinfônica reduzida formada pelos naipes de corda e alguns sopros. Mas o repertório dessas orquestras limitava-se a trechos de óperas e de música sinfônica; os arranjos eram todos importados.

O êxito do programa decorreu, em boa parte, da confluência entre o mercado e a tecnologia de comunicação. A tentativa de popularização do rádio, mediante decretos governamentais que definiam a natureza do Código Brasileiro de Telecomunicações, fez com que a publicidade ganhasse força nesta área, levando grandes empresas estrangeiras a investir nos programas. Novas emissoras e gravadoras surgiam à medida que ficava clara a possibilidade de lucro. Com

uma legislação favorável, expandiu-se a indústria cultural. Ao tecer considerações sobre esse tema, Maria Barbosa opina:

Em um processo de sedução, convencimento e conquista, a indústria cultural vende ao público bens culturais. Mas para agradar ao público, não deve chocá-lo, fazê-lo pensar com informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que esse público já conhece. Nesse sentido, a indústria cultural não cria nada de novo. Ela se apropria de elementos da cultura popular e/ou de elite, banaliza-os, e devolve tudo isso ao público como algo novo (BARBOSA, 2004, p. 7).

Ora, a indústria cultural foi responsável pela transformação da música em objeto de consumo e pela aceitação de certos padrões musicais, especialmente o samba. Enquanto o estilo regional, não arranjado, era abafado, marginalizado, o novo modelo de apresentação da música brasileira - arranjada, orquestrada - se consolidava. Hermano Vianna percebeu que, dentre outros elementos, o rádio e o mercado de discos brasileiros contribuíram para elevar o samba do Rio de Janeiro a símbolo nacional:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam - isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem 'tudo' a seu dispor para se transformar em música nacional (VIANNA, 2002, p. 110).

Examinando as origens do nacionalismo, Anderson (2005) destaca a convergência entre o capitalismo e os meios de comunicação como decisiva na construção das nacionalidades. O desenvolvimento do que chamou de capitalismo editorial, que teve grande prosperidade na Europa entre 1500 e 1550, impulsionou vínculos de identificação comunitária, posteriormente caracterizada como sentimento nacional. Saturado o mercado inicial de livros, restrito às camadas

leitoras do latim, a indústria editorial voltou-se para as massas monoglotas. Assim, ela ajudou a disseminar, embora de forma lenta e geograficamente desigual, línguas vulgares específicas, tornando-as campos unificados de intercâmbio e instrumentos de centralização administrativa. Com vernáculos escritos, obras mecanicamente reproduzidas e amplamente difundidas atribuíram certa fixidez à língua, o que ajudou a consolidar a imagem de antiguidade, essencial à ideia de nação.⁴

Na América, os sangrentos conflitos das elites crioulas com os metropolitanos pela anteciparam a emergência do modelo ocidental de Estado-nação. O advento da imprensa teria estabelecido, conforme Anderson, um campo propício para que determinadas congregações de leitores acreditassem e agissem como comunidades imaginadas, ou seja, a se afirmar como nações.

No Brasil, ao longo das décadas de 1940 e 1950, o rádio reforçou essa comunidade imaginada, dando-lhe novo significado. O alcance da música ia além do permitido pelos livros. Por seu intermédio, o samba ganhou *status* de música brasileira, deixou de ser considerado um ritmo vulgar e adquiriu prestígio social. Entretanto, para que isso acontecesse, eram necessários uma estrutura e um contexto propícios. É aí que, além de outros fatores, se evidencia a influência da Rádio Nacional e dos arranjos musicais de Radamés Gnattali na configuração da nacionalidade brasileira.

Música e nação brasileira

Internacionalista convicto, o maestro Radamés criou em seu programa radiofônico os arranjos consagrados como nacionais e modificou a música brasileira. Patrocinada por empresas estrangeiras, a Rádio Nacional, emissora de maior alcance do país, modelou uma nova linguagem radiofônica e definiu padrões culturais, difundindo-os

⁴ -Anderson (2005, p. 25) define nação como uma “comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”.

no Brasil e no exterior. O principal sustentáculo ideológico do governo Vargas teve importante papel na integração do território brasileiro e na formação do sentimento de nacionalidade. Radamés e a Rádio Nacional são protagonistas de uma história cujo enredo não foi tão somente ditado pela ação do Estado.

É bem verdade que com a estatização da Rádio Nacional, Getúlio fortaleceu sua influência junto à sociedade, ao incentivar músicas apologeticas do trabalho, elaborar noticiários oficiais e valorizar manifestações culturais. Contudo, estes foram tempos de acirrada disputa pela hegemonia no Brasil. Seu governo foi marcado por confrontos entre distintos projetos. Enquanto a Aliança Nacional Libertadora e a Ação Integralista Brasileira buscavam alianças para conquistar o poder, Vargas modernizava o Estado com o propósito de fazê-lo coordenador dos interesses nacionais. Em meio a muitas iniciativas, ele realizou reformas padronizando a educação brasileira, adotou uma série de medidas econômicas nacionalistas e investiu em obras infraestruturais, tornando praticamente irreversível a industrialização do país.

O fato de, nesta época, o Brasil estar se urbanizando e se desenvolvendo, com um ensino e uma cultura estandardizados, graças a atuação do Estado, favoreceu a emergência do sentimento nacional. Estreitaram-se os laços afetivos que ligavam, culturalmente, umas pessoas às outras e estas passaram a se imaginar pertencendo a uma mesma comunidade nacional. Tamanha mudança somente ocorreria mediante a convergência do capitalismo com um meio de comunicação de massa; foi preciso a organização de um mercado musical com rádios, gravadoras e empresas estrangeiras para que o samba se impusesse como símbolo nacional brasileiro.

Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BARBOSA, M. G. **Algumas considerações acerca da indústria cultural**: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras. Revista Urutágua, n. 5, dez./jan./mar. 2004.
- BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. **Radamés Gnattali; o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- BRESSON, B. C. **Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 de março de 1979.
- CABRAL, S. **Nos tempos de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CALABRE, L. **A era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- CAZES, H. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDIER, A. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- ELIAS, N. **Os alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HAUSSEN, D. F. **Rádio e política**: tempos de Vargas e Perón. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- HOBSBAWM, E. J. **Nações e nacionalismos desde 1870**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914/1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LIMA, L.C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- PILETTI, Nelson. **História da educação no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- SILVA, H. **O pensamento político de Vargas**. Porto Alegre: L&PM, 1980. (Coleção Pensamento político brasileiro).
- VELLOSO, M. **Mário Iago**: boemia e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VIANNA, H. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2002.

WOODCOCK, G. (Org.). **Os grandes escritos anarquistas**. Rio Grande do Sul [Porto Alegre]: L&PM, 1981.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 384.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 390.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 2535.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 2612.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1949. 78 rpm. 779.

UM MILHÃO de melodias. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1948. 78 rpm. 1012.

Capítulo V
Luiz Gonzaga:
nação em ritmo de baião

Luiz Gonzaga: nação em ritmo de baião

Sulamita Vieira

Eu gostaria de ter um prefixo, assim como um aboio [...]; eu senti que Boiadeiro não marcava uma região; que era uma canção que podia ser cantada no Brasil inteiro como sendo sua; e eu então achei que Boiadeiro se prestava a isso e apliquei ali um aboio... (LUIZ GONZAGA, 1972).

No amanhecer do século XX, após mais de trezentos anos de vigência do trabalho escravo como sustentáculo da economia, ao mesmo tempo em que exibia uma estrutura social marcada pela concentração da riqueza nas mãos de poucos e acentuação da miséria nos segmentos da classe trabalhadora, a sociedade brasileira mostrava algumas alterações significativas: a abolição da escravatura, a Proclamação da República, a chegada – principalmente nas regiões Sul e Sudeste – de grandes contingentes de imigrantes europeus para os quais a América representava refúgio e esperança de vencer na vida, [a ausência de uma política educacional e mesmo inexistência de instituições de ensino que atendessem a uma demanda potencial], a configuração do trabalho livre, que alimentaria, mais tarde, a nascente industrialização, o crescimento demográfico da capital da República e de outras cidades, associado ao qual ocorria a ampliação do leque de ocupações/estratégias de sobrevivência, e o surgimento e expansão de manifestações culturais várias.

Além disso, nos anos 1920, a instalação das primeiras emissoras de rádio aos poucos imprimiria uma nova dinâmica aos processos de comunicação, alcançando diferentes setores da sociedade, com repercussões diretas notadamente em âmbitos da cultura e da política.

Em meio a este conjunto de variáveis, entre tantas outras, a construção da nação brasileira assumia novos contornos. Considerando a relevância da cultura em tal processo, explícito, a seguir, algumas anotações sobre a contribuição da música de Luiz Gonzaga nessa construção. Antes, porém, apresento o artista e a produção musical que o tem como figura central.

Sobre o artista

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu no ano 1912, na fazenda Caiçara, município de Exu, sertão de Pernambuco. Em uma série de nove, era o segundo filho do casal Januário dos Santos e Ana Batista de Jesus, esta, conhecida como Santana. Januário, além de trabalhar na agricultura, tocava sanfona de oito baixos e era afinador desse instrumento, para si e para outros tocadores que o procuravam; Santana se dividia entre os afazeres domésticos e os da roça.

Integrante de uma família de camponeses sem terra, ainda criança Luiz acompanhava o pai nas atividades do dia-a-dia, quer no roçado, quer no conserto e afinação de sanfonas ou ainda nas festas que Januário animava na região. Junto da mãe, o menino se aproximava do mundo da música, de um outro modo: seguia seus passos no comando de rezas e benditos, ocasiões em que o povo do lugar se juntava nos terços e nas novenas, eventos que assumem, até hoje, o tom festivo para muitos contingentes da população nordestina. Luiz Gonzaga, que nunca frequentou uma instituição escolar, teve naquele cenário suas primeiras aulas, às quais ele próprio, mais tarde atribuiria muita importância tanto para sua vida como para o estilo musical que ajudou a construir e do qual se tornou o intérprete maior.

Resumo, assim, o seu percurso em uma longa estrada nos seguintes termos: em 1930, antes de completar dezoito anos de idade, fugiu de casa, saindo de Exu para Crato, cidade localizada na chapada do Araripe (sul do Ceará); para conseguir algum dinheiro,

vendeu sua sanfona e tomou um trem para Fortaleza. Na capital, burlando a própria idade, ingressou no Exército como recruta e, nesta condição, percorreu várias unidades da Federação, até chegar à cidade de Ouro Fino, em Minas Gerais, ao final da mesma década. Durante nove anos, manteve-se longe da sanfona, uma vez frustrada a sua tentativa de integrar a banda do Quartel, conforme relatou em entrevista para a TV Cultura de São Paulo: “o maestro me mandou botar um sibemol maior e eu até hoje num sei o que é isso (risos); aí fui reprovado...”. Deixando a caserna em 1939, de passagem pela cidade de São Paulo, comprou uma sanfona e rumou para o Rio de Janeiro, onde aguardaria o navio para retornar à terra natal. Nesse ínterim, começou a tocar valsas, boleros e outros ritmos em voga na noite carioca, pelas calçadas do Mangue, tendo como público mais freqüente, segundo ele, prostitutas e marinheiros. Simultaneamente, passou a freqüentar o “mundo do rádio”, como calouro em programas de auditório.

No trânsito pelas margens da cidade e do universo musical, não demorou muito a encontrar uma porta para chegar ao centro, o que ocorreu certa noite, ainda no Mangue, ao se apresentar tocando “coisas do Norte”. Este parece ter sido um dos passos significativos na construção do caminho diferenciado pelo qual enveredou com a sua música e a sua arte de interpretar.

Por volta de 1946, Luiz Gonzaga iniciou parceria musical com Humberto Teixeira, acontecimento que assinala a direção que tomaria sua carreira: partindo da batida ritmada dada pelos repentistas nordestinos na viola, eles criaram o gênero Baião. Posteriormente, esta palavra passou a ser adotada pela imprensa para designar todo um conjunto de ritmos ou gêneros característicos de uma espécie de escola ou estilo que, dentre outros inclui, além do próprio baião, xote, marchinha, toada e xamego.

Em 1947, fruto de um trabalho de adaptação com o Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga lançou a toada “Asa Branca”. Contrariando

frontalmente os comentários pessimistas ouvidos no estúdio por ocasião de sua gravação, esta canção ecoou forte nos ouvidos dos brasileiros e funcionou como impulso significativo na projeção do artista e de seu estilo musical. No mesmo período, Gonzaga conheceu Zé Dantas e logo se inicia uma vasta produção artística, dada a sintonia entre ambos.

Com tais parcerias, em breve, o Baião se espalharia por todo o Brasil, mantendo-se entre os grandes sucessos do mercado por cerca de dez anos consecutivos, conforme pesquisa que realizei em periódicos de grande circulação à época e nos suplementos musicais de gravadoras (VIEIRA, 2000). Humberto Teixeira, advogado nascido no Ceará, e Zé Dantas, médico pernambucano, ambos radicados no Rio de Janeiro, constituíram seus dois grandes parceiros na produção musical entre as décadas de 1940 e 1950. Porém, ao longo do tempo, ampliaram-se largamente as parcerias e o repertório de Gonzaga.

A inserção desse artista no mundo da música, na cidade grande, se dá com experiências noturnas, tocando em bares e botecos, e com a execução das primeiras gravações, por volta de 1941, no Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga permaneceu vinculado, profissionalmente, à maior gravadora do País durante quase toda a sua vida. E, naquele contexto, embora nos primeiros anos tenha sido aceito apenas como sanfoneiro (e não, também, como cantor, conforme o seu desejo), não tardou a se tornar um dos contratados (exclusivos) da Rádio Nacional. Esta emissora, fundada em 1936 com apoio financeiro do Estado (SAROLDI et al., 2005) foi a mais importante do País, sobretudo após ser incorporada ao Patrimônio da União, em 1940, por um Decreto-lei assinado por Getúlio Vargas. Por ela passariam todos os grandes nomes da música veiculada no Brasil nas décadas que precederam o advento da televisão¹.

Sem dúvida, a oportunidade de palmilhar aquele chão e trilhar essas veredas, cruzando com outras figuras igualmente talentosas,

¹ A televisão chegou ao Brasil em 1950; instalada inicialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, somente em 1960 foram implantadas as primeiras emissoras em Salvador, Recife e Fortaleza.

algumas destas encantadas com sua música, foi relevante para o êxito da trajetória desse artista e do Baião². Imerso na dinâmica de um fluxo migratório que se desencadeava desde os finais do século XIX e se intensificara por volta dos anos 1940/50, aquele retirante (migrante) procedente do Norte exibia publicamente diferenciais na sua forma de inserção em um Brasil que se pretendia moderno, sendo paradoxalmente marcado por desigualdades sociais extremas. Em meio a contradições e antagonismos sociais diversos, desenhavam-se nas primeiras décadas do século XX esboços de afirmação da sociedade brasileira, processo no qual observam-se simultaneamente distintos movimentos constitutivos da construção da nacionalidade relacionadas as figuras artísticas e as músicas produzidas e veiculadas.

É desses lugares, social e geográfico, que Luiz Gonzaga, um retirante portador de uma bagagem diferenciada, começa a olhar o mundo e a construir suas imagens. Nesse sentido, é exemplar este trecho de “Pau de Arara”, canção de destaque em seu repertório, composta em parceria com Guio de Moraes, em 1952:

Quando eu vim do sertão
Seu moço, do meu Bodocó
A malota era um saco
E o cadeado era um nó
[...]
Trouxe um triângulo
No matulão
Trouxe um gonguê
No matulão
Trouxe um zabumba
Dentro do matulão
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe
No meu matulão...
(PAU-DE-ARARA, íntegra da letra em anexo).

² Para citar apenas dois exemplos, refiro-me ao fato de cantoras famosas – como Emilinha Borba e Marlene, que ocuparam, alternadamente, sucessivas vezes, o lugar de “rainha do rádio”, em concurso realizado, anualmente pela Rádio Nacional (cantoras que possuíam fã clubes organizados pelo Brasil inteiro) – haver aderido à sua música, cantando-a em vários palcos e gravando peças do seu repertório, acompanhadas por ele próprio ou por outros consagrados e ao fato de o Baião haver sido gravado, em diversos outros instrumentos (outras linguagens, inclusive por orquestras), alguns dos quais concebidos como “mais nobres” do que a sanfona (aos ouvidos de setores das classes médias e elites da sociedade).

Iniciam-se, ali, a edificação e a difusão de uma singular interpretação de sertão, de Nordeste e de Brasil através dessa música e da própria imagem artística daquele que se tornaria o personagem central desse processo, Luiz Gonzaga, que faleceu em 1989, antes de completar os 77 anos de idade.

Cantando e contando histórias

Começo lembrando a impossibilidade de tratar em separado o artista e a sua obra. Assim, chamo a atenção para o fato de Luiz Gonzaga chegar ao Rio de Janeiro, percorrendo os caminhos referidos e vivenciando uma série de situações e experiências particulares. Ou seja, assinalo as relações que podemos encontrar entre a sua biografia e determinados processos históricos realçando que o Brasil da música de Luiz Gonzaga expressa, dentre outros aspectos, a articulação entre diferentes tradições e vivências. Re-elaborados e re-significados, tais elementos vão compondo outros tecidos, outras peças de uma extensa produção musical que, vista como narrativa, veicula representações alusivas a uma multiplicidade de situações e contextos e, dessa maneira, vai ajudando a construir imagens do Brasil.

Assim, homenageando aspectos da realidade vivida por diferentes categorias sociais, em situações diversas, cantando a seca, o Nordeste ou evocando a pisada dos retirantes Brasil afora, atento a contornos culturais desse incessante movimento, o Baião parece ajudar na definição de uma nação plural, marcada pela diversidade, funcionando, quem sabe, como uma espécie de fio condutor de uma pretensa unidade nacional.

Sob essa perspectiva, guardando proximidade estreita com os movimentos migratórios, ao mesmo tempo em que veicula uma temática colada ao cotidiano e conta histórias que evocam imagens da seca, valores, costumes e modos de ser do sertão, celebra a na-

tureza e as riquezas do País, enaltece figuras e situações específicas associadas a lugares diversos, exalta a beleza, a sensualidade e a dignidade da mulher assim como a coragem e altivez do trabalhador e a grandeza do trabalho, para citar apenas alguns dos inúmeros temas explorados, o Baião termina por alcançar todo o Brasil. É como se fosse apanhando, na travessia do imenso território e das intrincadas redes de relações sociais que sobre ele se estendem, motes para suas narrações e, circulando pelos mais diferentes lugares sociais, ajudasse a compor um retrato da Nação.

A propósito, invoco o testemunho do próprio artista, através do trecho que serve de epígrafe a este texto, numa passagem em que ele se refere à toada Boiadeiro³, com a qual, a partir de 1950, iniciava e encerrava todas as suas apresentações em público, ou seja, música que adotou como uma espécie de cartão de identificação artística, que ele chamava de prefixo. Circulando com suas apresentações de Norte a Sul, do palco, ante a diversidade de públicos, o artista e a sua música pareciam conclamar os brasileiros para a construção de uma pretensa unidade nacional.

Ressalte-se que a emergência do Baião e a sua conquista gradativa de espaços, na voz de Luiz Gonzaga, se processam em um contexto no qual o samba, originalmente objeto de forte repressão e censura, seguindo caminhos particulares, alcançara o estatuto de música nacional⁴, convivendo com ritmos estrangeiros (polca, tango, bolero, foxtrote, valsa, etc.) que já haviam encontrado um lugar. Observe-se, ainda, que a presença de alguns desses ritmos era tomada, sobretudo por setores das elites urbanas, como indício de modernidade. Não por acaso, as versões parecem desempenharam

3 BOIADEIRO (Klécius Caldas / Armando Cavalcanti, toada, 1950): Vai boiadeiro que a noite já vem / Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem / De manhazinha quando eu sigo pela estrada / Minha boiada pra inverno eu vou levá / São dez cabeça é muito pouco é quase nada / Mas não tem outras mais bonitas no lugá / Vai boiadeiro que o dia já vem / Levo o teu gado e vai pensando no teu bem / De tardezinha quando eu venho pela estrada / A fiarada tá todinha a me esperá / São dez fiinho é muito pouco é quase nada / Mas não tem outros mais bonitos no lugá / Vai boiadeiro que a tarde já vem / Leva o teu gado e vai pensando no teu bem / E quando eu chego na cancela da morada / Minha Rosinha vem correndo me abraça / É pequenina é miudinha é quase nada / Mas não tem outra mais bonita no lugá / Vai boiadeiro que a noite já vem / Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem.

4 Sobre os caminhos percorridos pelo samba nesse sentido, leia-se Vianna (1995).

função destacada na afirmação de uma música brasileira nas primeiras décadas do século XX. A esse respeito, é ilustrativo este trecho de uma entrevista concedida por Haroldo Barbosa, em 1974, ao jornal “O Pasquim”, falando sobre seu trabalho de selecionar músicas para um programa veiculado pela Rádio Nacional, na década de 1940:

[...] O repertório brasileiro naquele tempo não era muito bom nem muito variado... eu tinha que dar música de caráter internacional, que agradasse todo o mundo. Às vezes eram italianas, às vezes eram francesas, alemãs... Eu conhecia inglês, francês, espanhol: ouvia o disco em casa e tacava letra [...]. Cheguei a fazer 600 versões (SAROLDI et al., 2005, p. 63).

Como se pode deduzir, processava-se aí um esforço de adaptação da música para supostos gostos brasileiros ou, em outras palavras, tratava-se de uma espécie de “abrasileiramento” daquilo que vinha do estrangeiro. A meu ver, isto pode se associar, de algum modo, a uma preocupação histórica mais ampla, que se expressa já nas primeiras décadas do século XX e que diz respeito à construção de uma identidade brasileira (embora não apareça com esta denominação), voltando-se, principalmente, para o campo da cultura⁵. Nessa busca de brasilidade, observa-se um apelo às raízes, ou seja, a afirmação do ser brasileiro estaria embasada também na ideia de enraizamento, daí a atenção especial à identificação das origens.

O caso em estudo, o programa “No mundo do baião”, veiculado pela Rádio Nacional no início dos anos 1950, fornece elementos interessantes para a análise desses aspectos (VIEIRA, 2000).

Produzido por Zé Dantas e Humberto Teixeira e, quase sempre, tendo a música de abertura e a de encerramento executadas por Luiz Gonzaga, o Programa pode ser visto como um espaço através do qual se difundia todo um conjunto de imagens e símbolos que,

⁵ Refiro-me, por exemplo, ao Movimento Modernista, 1922, e ao investimento intelectual de Gilberto Freyre, em busca de uma resposta para “quem somos?”, cuja sistematização primeira resultou em Casa-Grande e Senzala (1933).

re-apropriados e combinados de maneiras diversas, iam aos poucos, esculpindo um outro rosto do sertão nordestino, com características substancialmente diferentes das de outros, construídos e veiculados pelos meios de comunicação de massa, notadamente a imprensa. No exame desse material jornalístico, constata-se uma profusão de textos (nas formas escrita e fotográfica), evocando representações de flagelo, fome e pobreza, vinculadas, abstratamente ao homem do sertão ou ao nortista. E, mais do que isso, além de uma conotação fatalística atribuída ao destino desses homens, o mundo dos flagelados parecia se constituir numa realidade à parte: o sertão nordestino ou o Norte pareciam não integrar a nação⁶. Por outro lado, apoiada em Lévi-Strauss (1976) – para quem no estudo da cultura, mais importante do que se apreender um inventário de heranças é se compreender a maneira como tais heranças são incorporadas – percebo que, na dinâmica da sua produção, a música de Luiz Gonzaga se apropria de elementos de experiências e tradições diversas, reagrupando-os sob outros ângulos ou associando-os de tal modo na composição, que evocam outras imagens.

Assim, por exemplo, à seca podem associar-se a partida, como solução provisória; o amor homem-mulher e o sentimento de pertença à terra, e ainda a disposição para o trabalho como “variáveis seguras”, tudo isso como que fortalecido pela saudade e a possibilidade de retorno do trabalhador-retirante. As letras de “A volta da Asa Branca” e “Lá no meu pé de serra” exprimem bem estas associações⁷. Vista com o sentido de provisoriedade (SAYAD,

6 Em VOZES DA SECA (Zé Dantas / Luiz Gonzaga, toada, 1953), há uma espécie de súplica para que o sertão seja integrado à nação: Seu doutô os nordestino / têm muita gratidão / Pelo auxílio dos sulista / nesta seca do sertão / Mas doutô uma esmola / a um homem que é são / Ou lhe mata de vergonha / ou vicia o cidadão / É por isso que pidimo / proteção a vosmicê / Home por nós escuído / para as rédias do pudê / Pois doutô dos vinte estado / temos oito sem chovê / Veja bem, quase a metade / do Brasil tá sem cumê / Dê serviço a nosso povo / encha os rio de barrage / Dê cumida a preço bom / não esqueça a açudage / Livre assim nós da esmola / que no fim dessa estiage / Lhe pagamo inté os juro / sem gastar nossa corage / Se o doutô fizer assim / salva o povo do sertão / Quando um dia a chuva vim / que riqueza pra nação! / Nunca mais nós pensa em seca / vai dá tudo nesse chão / Como vê nosso destino / mercê tem na vossa mão.

7 NO MEU PÉ DE SERRA (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, xote, 1946): Lá no meu pé de serra / Deixei ficar meu coração / Ai, que saudades tenho / Eu vou voltar pro meu sertão / No meu roçado trabalhava todo dia / Mas no meu rancho tinha tudo o que queria / Lá se dançava quase toda quinta-feira / Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira / O xote é bom / De se dançar / A gente gruda

1997), conforme aparece em algumas canções, a chegada à cidade, que no primeiro momento evoca o caos, simultaneamente remete à esperança de um certo acolhimento (em anexo, a letra de “Baião de São Sebastião”) e pode até alimentar o sonho de volta.

Interpretando o Baião sob esta ótica, não estou afirmando que a veiculação de imagens positivas seja uma constante. Percebo frequentemente nessa produção artística um jogo de representações capaz de nos alertar quanto à complexidade das noções de mundo do sertão e de nação encaradas em suas dinamicidades históricas.

Em “No mundo do baião”, tomando-se, por exemplo, o discurso do locutor e dos artistas/atores, identifica-se, ali, um movimento permanente entre as dimensões nacional e local. O texto a seguir, reunindo trechos da fala do apresentador, traz referências valiosas para tal argumentação:

[o programa] ‘No Mundo do Baião’, vai focalizar costumes, melodias e ritmos sertanejos. Todos os ritmos originais do setentrião brasileiro...: o coco, a toada, o xote, o frevo, o maracatu! E, finalmente o baião, a cadência que protou da alma do sertanejo para enlevar o coração de todo o Brasil [...] Luiz Gonzaga, o sertanejo mais querido e simpático do rádio brasileiro, principal atração desse programa [...] os ritmos do Nordeste, formadores de uma música genuinamente brasileira [...] o ritmo da viola sertaneja, nada mais é que o verdadeiro e primitivo baião do Norte [...] O baião é tão antigo como o sertão nordestino que lhe deu o berço (No mundo do baião, diversas edições, grifos meus).

Aqui, o Baião passeia pelo espaço global da sociedade brasileira como legítimo representante de uma produção nacional; carrega consigo fortes apelos simbólicos. De acordo com o texto, os artistas trouxeram a sua música para os grandes centros. Ali ela foi exposta,

na caboca sem soltar / Um passo lá / Um outro cá / Enquanto o fole tá tocando / Tá gemendo, tá chorando / Tá fungando / Reclamando sem parar.

A VOLTA DA ASA BRANCA (Zé Dantas / Luiz Gonzaga, toada, 1950): Já faz três noites que pro norte relampeia / A asa branca ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas e voltou pro meu sertão / Ai, ai eu vou m'embora / Vou cuidar da prantação / A seca fez eu desertar da minha terra / Mas felizmente Deus agora se alembrou / De mandar chuva pr'esse sertão sofredor / Sertão das muié séria / Dos home trabalhador / Rios correndo as cachoeira tão zuando / Terra moiada mato verde, que riqueza / E a asa branca tarde canta, que beleza / Ai, ai, o povo alegre / Mais alegre a natureza / Sentindo a chuva eu me arrescordero de Rosinha / A linda flor do meu sertão pernambucano / E se a safra não atrapaiá meus prano / Que é que há, oh seu vigário / Vou casar no fim do ano.

difundida e pode ser reconhecida como fonte para a construção da verdadeira música popular brasileira. Luiz Gonzaga continua sertanejo, porém, não é mais somente do sertão. Simbolizada pelo vaqueiro/cangaceiro, a figura do intérprete é percebida como um autêntico homem do Nordeste, onde se enraíza o Brasil; nesse sentido, é também símbolo da Nação. Ele é o mais querido sanfoneiro-cantor dos brasileiros, conforme se repete no Programa. Em diversas edições, aparecem referências explícitas ao Baião como fenômeno nacional.

Kertzner (1988) ajuda-me a entender melhor essa dinâmica de relações numa passagem em que, analisando organizações políticas, afirma que a pertença de alguém a uma organização só pode ser expressa através do simbolismo (indumentária, corte do cabelo, um juramento, uma canção, etc.). Recorro, portanto, a esta noção para analisar a relação local-nacional. Os recursos simbólicos adotados por Luiz Gonzaga na divulgação do Baião, ao mesmo tempo em que evoca o sentimento do ser nosso (brasileiro), como que reativando uma espécie de nacionalismo esquecido, contribui com o processo de delimitação da região Nordeste e também para uma definição do sertanejo e do sertão. Vejo aí, igualmente, a construção de uma linguagem nova a partir de trajetórias que incluem experiências no mundo do sertão e no mundo da cidade. É analisando sob esse ângulo que encontro no Baião contribuições que nos ajudam a compreender as diversidades e, simultaneamente, uma suposta unidade nacional.

Na música de Luiz Gonzaga, na medida em que se constituem narrativas que agrupam de tal modo certas imagens, imprimindo-lhes o sentido de pertença ao lugar, algumas canções evocam, mais do que outras, a ideia de Nação, conforme procuro mostrar adiante. Por enquanto, enfatizo apenas que, no conjunto da obra interpretada por ele, ora encontramos embutida na narrativa uma ideia de pertencimento, ora esse sentido aparece explicitamente, através do uso do possessivo ou, de forma subliminar, na adoção da primeira pessoa do plural. Outras vezes, uma temática supostamente do

sertão, transportada para a cidade pode adquirir um sentido mais universal; novos significados lhe são atribuídos, processando-se o que chamamos de re-interpretação e a sua exibição, para o Brasil e para o mundo, como coisa nossa, surge como parte integrante da nossa diversidade, em que se misturam, por exemplo, o tradicional e o moderno, o sertão e cidade, como na letra de “Cintura fina”⁸.

Que Brasil?

Conforme assinalado em trabalho anterior (VIEIRA, 2000), Luiz Gonzaga, além de músico e instrumentista, revelou-se um astucioso e ousado ator: reagrupando artefatos e um conjunto de símbolos, imprimindo-lhes outros significados, foi sabiamente adaptando-os a novos contextos e criou um estilo, que incluía, dentre outros aspectos, uma fantasia, expressa na indumentária especial e no jeito próprio de interpretar as canções.

Observando-o no palco, tinha-se a imagem de um movimento harmônico, em que, junto com o canto, se abriam o riso e a sanfona sobre o peito, como se tudo fosse sendo comunicado ao mesmo tempo, numa fantástica interação com o público. Na construção da sua imagem artística, retirou o chapéu de couro da cabeça do vaqueiro e da cabeça do cangaceiro e, associando-o ao próprio riso, à sanfona e a um jeito singular de tocar e cantar, inventou uma terceira figura: o Rei do baião. E circulando pelo Brasil inteiro, em palcos os mais diversos, muitos dos quais criados ou adaptados (carroceria de caminhão, por exemplo), conquistando um vasto contingente populacional composto de ricos e pobres, consagrou-se majestade em plena República. Nesse sentido, é que a figura estilizada do vaqueiro-cangaceiro, por exemplo, pode evocar personagens que já

8 CINTURA FINA (Zé Dantas / Luiz Gonzaga, xote, 1950). Minha morena / venha pra cá / Pra dançar xote / se deita em meu cangote / E pode cochilar / Tu és mulher / pra homem nenhum / Botar defeito / por isso satisfeito / Com você vou dançar / Vem cá, cintura fina / cintura de pilão / Cintura de menina / vem cá, meu coração / Quando eu abarco essa cintura de pilão / Fico frio, arrepiado / quase morto de paixão / E fecho os olhos quando sinto o teu calor / Pois teu corpo só foi feito pros cochilos do amor.

não se associam apenas ao sertão ou ao Nordeste: o Rei e o Baião passam a ser vistos como emblemas nacionais, do Brasil.

Na sua trajetória, com uma aguçada sensibilidade poética e um sentimento ufanista, significativamente voltados ao telúrico, edificando sua imagem artística, Luiz Gonzaga imprime ao chapéu de couro um outro significado. Assim, na cabeça do sanfoneiro, coroando o Rei do baião, esse chapéu não pode ser tomado de forma simplificada, como tradução de uma suposta genuína cultura do sertão, nem tampouco é domínio do emergente contexto urbano-industrial. Produzido num determinado tempo e em certos espaços, dentro de determinados processos históricos, o Baião como que reinterpreta aspectos da saga de retirantes despejados, diariamente, à época, nos grandes centros urbanos do País. E, por esses caminhos, foi se construindo, também através da música, um outro Brasil.

Tomado muito frequentemente como música regional ou nordestina, o Baião, por um lado, se projeta a partir do Sudeste para o restante do País; por outro, as composições não se fecham no sertão ou no Nordeste. Ao contrário, na movimentada edificação de novas representações (do trabalho, do migrante, da mulher, do amor, do sertão etc.), se pode observar justamente uma hibridação de elementos (CANCLINI, 1998) compondo outras imagens. São representações que podem evocar, por exemplo, as especificidades do sertão, mas um sertão que não declara guerra à cidade, e, sim, tal como a cidade, constitui parte do Brasil como sugere a letra de “A dança da moda”⁹.

Assim, da cidade, homenageando o amor de Rosinha (que ficou à sua espera), remoendo a saudade e a decisão de voltar para a amada, o Baião parece semear também o sentimento de liberdade, embalando o retirante entre o sertão e a cidade. O retirante pode se

9 A DANÇA DA MODA (Luiz Gonzaga / Zé Dantas, baião, 1950). No Rio tá tudo mudado / Nas noites de São João / Em vez de polca e rancheira / O povo só pede e só dança o baião / No meio da rua / Inda é balão / Inda é fogueira / É fogo de vista / Mas dentro da pista / O povo só pede e só dança o baião / Ai, ai, ai, São João / Ai, ai, ai, São João / É a dança da moda / Pois em toda roda / Só pede baião.

locomover País afora: antevê a vontade de retornar ao Rio de Janeiro, que bota um visgo na gente e é terra boa pro caboco fariá com suas morenas dengosas, tal como está descrito “Adeus Rio de Janeiro”¹⁰.

Nessa perspectiva, é indispensável lembrar sempre que, narrando acontecimentos, reinterpretando lendas, veiculando representações de amor, crenças etc., o Baião vai acompanhando de certo modo transformações pelas quais passa a sociedade. Ao mesmo tempo em que está expressivamente voltada à temática das migrações, a música de Luiz Gonzaga veicula uma multiplicidade de representações e se constitui, também, como lugar de memória. Articula símbolos de diferentes contextos culturais e rompe simplificações do tipo sertão-cidade e nordeste-sul. Como se acompanhasse o movimento incessante dos retirantes, carregando a dor da partida e pedaços de sonhos, o Baião vai reagrupando valores tradicionalmente associados ao mundo do sertão, re-elaborando-os e ajudando a construir um Brasil.

Na música de Luiz Gonzaga, ao mesmo tempo em que há um apelo ao Baião como expressão sertaneja ou de regionalidade nordestina, ele é exibido como parte do que há de mais brasileiro, como aquilo que é legítimo, que está nas nossas raízes, uma espécie de começo de tudo. De uma forma muito rica – em termos de linguagem e arrumação ou articulação de imagens e símbolos –, essa música arrasta o migrante, como peregrino, do sertão para a cidade, ao mesmo tempo em que deixa nele a ideia fixa de retorno ao seu pé-de-serra, como um brasileiro, num vai-e-vem permanente em meio ao qual vai, ele próprio, se construindo e, simultaneamente, ajudando a edificar a nação (VIEIRA, 2000).

Impossível compreender, pois, isoladamente, ou como con-

10 ADEUS RIO DE JANEIRO (Zé Dantas / Luiz Gonzaga, xote, 1950). Rio de Janeiro bota um visgo na gente / É terra boa pro caboco fariá / Eu só não fico porque Rosa diz: “oxente, Será que Lula já deixou de me amar?” / E desse jeito pode ser que o diabo atente / E minha Rosa descontente / Bote outro em meu lugar. / Rio de Janeiro, oi Rio de Janeiro / Eu vou m’imbora / Mas pro ano eu volto cá. / Quando eu me alembro de deixar Copacabana / E as morenas que eu tenho visto por cá / Eu fico triste, sinto frio, sinto medo / E fico achando todo azedo e com vontade de chorá / Mas mesmo assim, adeus, ó morena dengosa / Me adiscurve, mais a Rosa tá em primeiro lugá.

ceitos absolutos, as ideias de local e nacional. Raciocinando sob o ponto de vista econômico, político ou cultural, o local está sempre aberto à invasão do nacional, ao mesmo tempo em que também pode nele interferir. É significativo nesses termos, por exemplo, o fato de “Luar do sertão” (Catulo da Paixão Cearense) haver sido a melodia adotada para identificar a Rádio Nacional – palco de alto relevo para a nacionalização do Baião –, por longos anos, desde a inauguração dessa emissora, em setembro de 1936. Encontro apoio para tal raciocínio na análise de Swartz et al. sobre os conceitos de política local e política nível-local, remetendo-nos a discussões em curso desde a década de 1950, envolvendo vários pensadores. Para Swartz et al. (1968), todo local tem dentro de si marcas do nacional e vice-versa. E quando menciona nível-local é como se fosse a forma peculiar como se manifesta em determinado espaço algo que é dali, mas que não está somente ali. E entre o local e o nacional se estabelecem redes de relações variáveis e múltiplas.

Numa perspectiva histórica, conforme referido em trabalho anterior (VIEIRA, 2000), é imprescindível lembrar ainda que, um pouco antes do surgimento do Baião, difundira-se deliberadamente por todo o País uma campanha nacionalista, “que visava ao caldeamento de todos os alienígenas em nome da unidade nacional, na qual o caboclo miscigenado aparecia como elemento de união, representativo da alma nacional” (SEYFERTH, 1997). Noções desse tipo, de um modo ou de outro, vinham sendo incorporadas esparsamente pela população brasileira. Assim, quando se difundia o Baião como algo verdadeiramente nosso, de alguma maneira isso podia ser associado ao tempo do Getúlio, quem sabe, traduzido, por expressivas camadas da população brasileira como tempo de bondade. Sob essa ótica, valorizar o que é nosso não se constituía propriamente numa novidade. Esta semente de nacionalismo, jogada um pouco antes, germinara e alguns grãos haviam salpicado fora da cova, brotando a esmo, no meio do mato, disseminando-se pelos campos.

Nessa perspectiva de coisa nossa, que vem das raízes, eu diria que, além de poder ser interpretado como mecanismo de resistência à presença de ritmos estrangeiros (FERRETTI, 1988), o Baião empresta sua contribuição a um processo de afirmação da brasilidade. Ou, como aparece na canção: com o baião, siridó, balanceio, que faz o meu Brasil dançar, conforme a letra de “Macapá”¹¹.

Como afirmei antes, algumas canções evocam a noção de nação mais claramente, como nesta composição em que o tom ufanístico é realçado:

PAULO AFONSO (1955)
Zé Dantas / Luiz Gonzaga

Delmiro deu a idéia
Apolônio aproveitou
Getúlio fez o decreto
E Dutra realizou
O presidente Café
A usina inaugurou
E graças a esse feito
De homens que têm valor
Meu Paulo Afonso foi sonho
Que já se concretizou

Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo o nosso engenheiro
Louvo o nosso cassaco
Caboclo bom verdadeiro
Pois vejo o Nordeste
Erguendo a bandeira
De ordem e progresso
À nação brasileira
Vejo a indústria
Gerando riqueza
Findando a seca
Salvando a pobreza
Ouço a usina
Feliz mensageira
Dizendo na força da cachoeira
O Brasil vai
O Brasil vai

11 MACAPÁ (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, baião, 1950). Eu não tinha nem dez anos / Minha mãe veio me falar q Me pôs calça de homem e me disse / Vai meu fio, vai trabaiá / Desde então que eu toco e canto / O meu fole a me ajudar... / Com o baião, siridó, balanceio / Fiz o meu Brasil dançar / Só faltava mostrar essa dança / Que eu vou apresentar: / Eita, seu mano, ai que bom, ai que bom / Que bom de dançar / Eita, seu mano, ai que bom, ai que bom / Que é o Macapá! (bis).

O Brasil vai
O Brasil vai
Vai, vai, vai, vai
Vai, vai, vai, vai.
[Extraído de “O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga”, Sinval Sá (1986)].

Como se observa, aqui representações de construção da nação se constituem como fios diferenciados que, articulados, terminam por compor o tecido cultural que embasa uma suposta unidade nacional.

Na primeira estrofe, a chamada é para o papel de homens que têm valor na construção da usina hidroelétrica. Não por acaso, eles têm nome. Aliás, nem é preciso sobrenome, um nome só já os identifica: cada um tornou-se conhecido ocupando um determinado lugar social. Em ação co-participada eles realizaram um sonho não apenas deles. Aquele que canta (eu lírico) pode falar por muitos.

Conforme a interpretação presente na canção, Paulo Afonso resulta de um processo no qual interagem brasileiros de diferentes lugares sociais, cada qual com a sua forma particular de contribuir. Ressaltem-se, também, as representações simbólicas mais fortes, associadas a algumas das figuras mencionadas. Lembro que, no contexto, embora não referido na letra, Delmiro (Gouveia), é a figura emblemática do homem cuja infância é marcada pela condição de bastardo, pobre, nascido no interior do Ceará e que, através da sua força de vontade, migrando para Pernambuco e, depois, Alagoas, trilha, com inteligência e muito trabalho um caminho vitorioso que o leva à condição de empresário. Passou à história pela sua ousadia, desafiando outras figuras do seu tempo, ao implantar a primeira experiência de usina hidroelétrica no Nordeste brasileiro, no início do século XX.

Nesta canção, aparece como mentor da construção da usina de Paulo Afonso, idéia incorporada por Apolônio Sales, Ministro da

Agricultura durante a ditadura de Getúlio Vargas. Este – que na narrativa não é mostrado e nem é visto como ditador – acolhera prontamente a proposta apresentada pelo ministro. Coube ao marechal Eurico Gaspar Dutra, sucessor eleito de Getúlio na Presidência da República, a construção da obra cuja inauguração se deu em 1954, comandada por Café Filho, que era vice-presidente de Vargas no seu segundo governo (desta feita, conduzido pelo voto popular ao poder central) e que assumiu a Presidência, após a morte do titular. Na canção, são estes os homens de valor para o Brasil.

Na segunda estrofe, o engenheiro é nosso e a ele rendemos nossa homenagem. O cassaco é igualmente nosso – caboco bom verdadeiro – que merece também ser louvado por nós. Um coletivo é tomado por uma designação comum: caboco bom, verdadeiro cuja contribuição tem sua força especial, como o tem o trabalho do engenheiro; a referência a ambos traz à nossa lembrança categorias sociais diferentes, socialmente hierarquizadas e aqui mostradas em um mesmo plano, ocupando um mesmo patamar, irmanados, ajudando a construir a (nossa) nação. Com eles, ou melhor, graças também a eles, se vislumbra um futuro glorioso para o Brasil (o Brasil vai, vai, vai, vai...).

Interpretando com outras palavras a letra desta canção, diria que encontro nela representações diferenciadas de brasileiros que aparecem como responsáveis pela realização de um grande feito para o Brasil, a construção da usina hidroelétrica.

A canção veicula representações de um mundo moderno, civilizado, grandioso... A esse mundo estão associadas noções de trabalho, amor à pátria, compromisso com o desenvolvimento da Nação (vista sempre esta como um todo homogêneo). A usina é interpretada como tendo o mesmo sentido para toda a população, para todos os que amam o Brasil, que querem vê-lo no rol das nações que alcançaram o progresso ou o mundo da civilização.

Assim, a Usina é exibida como a resposta adequada (espe-

rada); traduz-se como redenção do Nordeste, até então, uma região atrasada, à margem da Nação. A usina chega gerando riqueza, findando a seca, salvando a pobreza (que se deve à seca)... Enfim, Paulo Afonso tem a força de arrastar o Nordeste para o circuito de ordem e progresso, pondo-o no lugar dos civilizados, incluindo-o na nação brasileira.

Referências

- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CASCUDO, L. da C. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CHAMPAGNE, P. La structuration de l'espace villageois. **Actes de la Recherche**, Paris, n. 3, p. 43-67, 1975.
- CORDELIER, S. (coord.). **Nações e nacionalismos**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.
- DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DREYFUS, D. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FERRETTI, M. R. **Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga**. Recife: Massangana, 1988.
- GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HOBSBAWM, E. **A questão do nacionalismo: nações e nacionalismo desde 1780**. Lisboa: Terramar, 1998.
- KERTZER, D. I. **Ritual, politics and power**. London: Yale University Press, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- LUIZ Gonzaga: **entrevistas** (5). RS N. 42.847, n. I. São Paulo: Fundação Padre Anchieta.

LUIZ Gonzaga: **entrevistas**; Programa “Ensaio”; 40 anos de carreira. RS. N. 42. 847, n. 2. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, [194-].

PROGRAMA “No mundo do baião”. Produção Humberto Teixeira e Zé Dantas. Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Collector’s, edições de: 10, 17 e 31 de outubro de 1950; 7, 14 e 22 de novembro de 1950; 2, 9, 16 e 23 de janeiro de 1951; 26 de novembro de 1951 e 28 de julho de 1952.

SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do riacho da Brígida**: vida e andanças de Luiz Gonzaga – o Rei do Baião. Recife: FUNDARPE, 1986.

SAYAD, A. **L’immigration. Ou les paradoxes de l’altérité**. . Paris, Bruxelles: Boeck & Larcier, 1997.

SEYFERTH, G. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. **Revista Mana**, Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 95-131, abr. 1997.

SWARTZ, M. J. et al. (Eds.). **Political anthropology**. Chicago: Aldine, 1966.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, S. **O sertão em movimento**: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume, 2000.

Capítulo VI
Jackson do Pandeiro:
estética na palma da mão

Jackson do Pandeiro: estética na palma da mão

Derivaldo Santos

Regina Coele Queiroz Fraga

A proposta deste capítulo é oferecer elementos introdutórios ao estudo da obra de Jackson do Pandeiro (1919–1982). O legado estético deixado por esse artista nordestino atravessa gerações, ultrapassa gêneros e modismos musicais chegando ao ponto de se transformar, nos anos 1950-1960 em catarse para a classe trabalhadora brasileira, sobretudo, entre migrantes nordestinos que deixavam seus modos de vida e procuravam melhores condições de sobrevivência nas grandes cidades do Sudeste.

Usamos como material empírico a biografia e a discografia do músico, bem como algumas de suas falas e textos sobre sua obra. A musicalidade de Jackson do Pandeiro retrata a sua própria vida e revela os acontecimentos do dia a dia; reflete a alegria de viver e exemplifica o esforço para a superação das dores e prazeres da existência humana. Sentimos vontade de dançar sobre a vida com a consciência profana que ela encerra.

Como formula Lukács (1982), o comportamento cotidiano do homem é ao mesmo tempo o começo e o fim de toda a sua atividade. Se representarmos a vida cotidiana como um rio, as objetivações superiores de homens e mulheres como ciência e arte brotariam do cotidiano e se elevariam a um patamar superior de reflexão, retornando ao leito enriquecendo suas águas. A realidade influencia a produção do artista e marca a subjetividade inerente à ideia de nação brasileira. A música ajuda a dar visibilidade nacional a esta ideia; a individualidade posta em obra musical contribui para a compreen-

são dos elementos marcantes da vida precária das camadas sociais subalternas que vivem no Nordeste, ou o abandonam, em busca de melhores condições de existência. O drama dos nordestinos pobres corroboram as afirmações acerca das inconsistências renitentes que perfazem a construção da identidade nacional (DOMINGOS NETO; MARTINS, 2006).

Com inspiração na Estética lukacsiana, Agnes Heller nos explica como entende a ligação do indivíduo com a vida cotidiana.

A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, simultaneamente, ser particular e ser genérico. Considerado em sentido naturalista, isso não o distingue de nenhum outro ser vivo. Mas, no caso do homem, a particularidade expressa não apenas seu ser 'isolado', mas também seu ser 'individual' (HELLER, 2000, p. 20, grifo do autor).

Jackson do Pandeiro como homem/artista expressa de um modo particular, no conteúdo e forma, as circunstâncias em que nasce e vive, tornando-se objeto de reflexão sobre a condição de existência humana e da realidade vivida pelo povo brasileiro no período considerado como de desenvolvimento da cultura nacional. Impulsionado por uma burguesia em ascensão, a sociedade brasileira fincava ideias de superação de uma cultura transplantada e firmava a noção de uma cultura própria (ROMANELLI, 1978, SODRÉ, 1979).

O produto artístico, como entende Lukács (1982), rompe com a tendência de espontaneidade e pragmatismo do pensamento cotidiano; supera o imediatismo individual do cotidiano e evidencia suas contradições. Agnes Heller, seguindo essa linha de raciocínio, afirma que “a arte realiza tal processo porque, graças à sua essência, é autoconsciência e memória da humanidade. Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros” (HELLER, 2000, p. 26-7).

Para essa autora, os artistas possuem, como todos os outros homens, o seu particular-individual, porém quando se realizam em suas obras, deixam-se guiar por ela.

“O artista parece guiado por uma mão ‘invisível’, de tal modo que produz em sua obra algo diverso daquilo que se propunha produzir” (HELLER, 2000, p. 29).

Vejamos, em forma de cantiga, os elementos vividos cotidianamente por Jakson do Pandeiro. O dia a dia transmutado em canção interpreta o passado de homens e mulheres distantes de seus lares e embala sentimentos e lembranças diversas, indo além das particularidades sertanejas/brejeiras do interior do Nordeste brasileiro. A trivialidade do dia-a-dia se torna canção apreciada.

Quando Jackson do Pandeiro gravou ‘Cantiga do Sapo’, música em parceria com Buco do Pandeiro, na década de 1970, a inspiração partiu das lembranças infantis na terra natal: ‘É tão gostoso morar lá na roça/ Numa palhoça perto da beira do rio’. O coaxo da saparia – uma verdadeira ‘toada improvisada em dez pés’ – resultou no popular refrão: ‘Tião?/ Oi!/ Fosse?/ Fui!/ Comprasse?/ Comprei!/ Pagasse?/ Paguei!/ Me diz quanto foi?/ Foi quinhentos réis’ (MOURA; e-VICENTE, 2001, p. 26).

Reforçado por certas crenças que ajudam a manter um padrão genérico de comportamento, a musicalidade do pandeirista é o encontro do som de seu instrumento com os gritos e apelos nascidos da materialidade cotidiana. O artista, ao criar o seu campo homogêneo, como descreve Lukács (1982), eleva esse cotidiano acima da prática imediata, possibilitando uma manifestação de autoconsciência.

Como tem Zé na Paraíba: o Pandeiro como sobrenome

Batizado como José Gomes Filho, nascido na pequena cidade de Alagoa Grande (Engenho Tanques), numa região designada como Brejo Paraibano, em 31 de agosto de 1919, era filho de José Gomes, oleiro, e de Flora Maria da Conceição, conhecida como Flora Mourão, cantadora de coco. O futuro Jackson do Pandeiro vive parte da infância brincando e pescando nas lagoas e rios da redondeza, bem como trabalhando na feira-livre da cidade. Desde cedo, acostumou-

se com o som do coco, gênero musical preferido de sua mãe. Ainda com sete anos incompletos, tem sua primeira experiência como percussionista: substitui o zabumbeiro em uma apresentação de sua mãe. Por volta dos 10 anos de idade, assume definitivamente o pandeiro como instrumento e a música como ganha pão.

Após os afazeres da feira, frequentava regularmente o cinema, acabando por afeiçoar-se pelo ator Jack Perry, um ídolo dos filmes de faroeste. Nas brincadeiras com os outros meninos o José transformava-se em Jack: Zé Jack.

Nas palavras do artista, assim ocorre a mudança de seu nome:

No tempo do cinema mudo tinha muito artista com nome de Jack, Jacks, era uma imundice de Jack. Então, eu, moleque, brincando de artista escolhi um nome, eu era fã de um daqueles. Mas, depois o tempo vai passando e minha mãe quis dá pancada em mim, essa coisa toda, porque ela disse pra mim assim: “mas é danado mesmo, batizar um filho com o nome de José e ver trocar o nome para Jack [...]”. Eu sei que por causa disso andei levando umas tapinhas [...] pra ver se tirava, por causa da minha mãe, mas não consegui tirar. E dali comecei tocando bateria, tamborim, reco-reco, ganzá e pandeiro e a raça foi me chamando de Zé Jack, passei a ser chamado Zé Jack. E depois [diziam assim]: você conhece Zé Jack rapaz, Jackson do Pandeiro? [...] Quando cheguei em Recife [...] me colocaram mais um ‘S. O .N.’ para acabar de ajustar o negócio, então ficou Jackson, certo? (PANDEIRO, 1996).

Como músico, Jackson canta e dá forma rítmica ao costume local de complementar o nome das pessoas chamadas José. Em 1962, em “Como tem Zé na Paraíba”, composta por Manezinho Araujo e Catulo de Paula, um traço da cultura paraibana se revela de forma brincalhona, explicando o surgimento do nome com o qual foi consagrado. Caberia distinguir-se do vasto contingente designado como “Zé”:

Vige como tem Zé / Zé de baixo, Zé de riba / Desconjuro
com tanto Zé / Como tem Zé na Paraíba/ Lá na feira é só
Zé que faz fervura / Tem mais Zé do que Côco Catolé / Só
de Zé tem uns cem na prefeitura/ Outros cem no comércio

tem de Zé / Tanto Zé desse jeito é um estrago / Eu só sei que tem Zé de dar com o pé / Faz lembrar a gagueira de um gago que aqui se danou a dizer Zé / No forró que eu fui em Cajazeiras o cacete cantou e fez banzé, pois um bebo no meio da bebedeira falou mal e xingou a mãe dum Zé / Como tinha só Zé nesse zum-zum / houve logo um tamanho rapapé / mãe de Zé era a mãe de cada um no salão / brigou tudo que era Zé / É Zé João, Zé Pilão, é Zé Maleta, Zé Negão, Zé da Cota, Zé Quelé / Todo mundo só tem uma receita / Quando quer ter um filho só tem Zé / E com essa franqueza, que eu uso, eu respeito, e se zangue quem quiser / Tanto Zé desse jeito é um abuso, mas o diabo é que eu me chamo Zé.

Ritmista, filho de uma família pobre, esse Zé passou sua infância e adolescência enfrentando grandes dificuldades materiais. Ainda menino, queria ser sanfoneiro, mas sua mãe lhe deu de presente um pandeiro, mais barato que a sanfona. Por volta de 1930, com a morte do pai, acompanhou a mãe e os irmãos (a irmã, apelidada de Briba, de seis anos, e o irmão Geraldo, recém nascido)¹ na mudança para Campina Grande, cidade de certa projeção, onde começou a trabalhar como entregador na padaria São Joaquim. Para aumentar a renda, o menino engraxava sapatos e executava pequenos serviços nas cercanias.

Na feira, entre um mandado e outro, assistia aos emboladores de coco, cantadores de viola e repentistas, expressões artísticas que constituiriam a base de seu estilo como instrumentista, cantor e compositor.

Aos 17 anos, Jackson largou o trabalho na padaria para ser baterista em um reduto da boemia local, o Clube Ypiranga. Nessa época, era frequentador assíduo da zona conhecida como Madchúria, onde se reunia o baixo meretrício.

Em 1939, já formava dupla com José Lacerda (irmão mais velho de Genival Lacerda) e colecionava companhias como o sanfoneiro Geraldo Corrêa e o instrumentista Abdias. Por um curto intervalo de

¹ Especula-se, que embora Geraldo tenha sido registrado em nome de José Gomes, seja filho biológico de Zé Piroca. Esse menino passou a ser chamado de Cícero em homenagem ao Padre Cícero do Juazeiro do Norte (VANDERLEY; VIANA, 2010).

tempo, integrou a orquestra do Cassino Eldorado comandada pelo irmão de Capiba, uma das glórias musicais de Pernambuco. É nesta ocasião que tem contato com diversos ritmos: blues, jazz, chorinho, maxixe, rumba, tango e samba, entre outros. É também nessa ocasião que o menino Zé Jack tornou-se Jack do Pandeiro (TAVARES, 2003).

Campina Grande, que se destacava no cenário econômico estadual, passou a atrair trabalhadores rurais. A cidade inaugurou sua linha férrea seis anos após a cidade de Alagoa Grande, mas beneficiou-se mais que a cidade natal de José Gomes Filho em virtude de sua posição geográfica privilegiada: permitia com mais facilidade o escoamento de algodão do sertão e da região do Cariri paraibano para os centros exportadores.

Conhecida no passado como Vila Nova da Rainha, Campina Grande, ganhava traços cosmopolitas no vasto interior nordestino; firmando-se como polo econômico, seus habitantes apuram o gosto por poesias, cantorias e aventuras. A localização de Campina Grande, na serra da Borborema, fazia com que a cidade servisse de entreposto aos viajantes das áreas designadas como Seridó, Cariri, Caatingas e Brejo. A cidade ainda mantinha relações com o Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Os dois principais períodos de desenvolvimento de Campina Grande foram os da expansão da pecuária e da cultura algodoeira, que atingiu seu apogeu na década de 1930. Apelidada de “Princesinha da Borborema” pelos seus orgulhosos moradores, reunia comerciantes, tropeiros, boiadeiros, além de aventureiros, meretrizes, traficantes e, de modo especial, cordelistas e músicos. Enfim, além de centro comercial, destacava-se como polo de diversão e de cultura popular.

Ainda em Alagoa Grande, Jackson do Pandeiro, sofria com os poucos recursos que o pai conseguia na olaria e com o dinheiro ganho nas festas. A mãe, Flora Mourão, juntava também algum recurso tocando coco. Com a morte do pai, a família sofre duro golpe: passa a viver de mendicância na feira e nos sítios da vizinhança.

É fugindo dessa situação que a família migra para Campina Grande. José Gomes Filho vai se tornar o Zé Jack, encaixando-se “no novo ambiente como se ali tivesse nascido. Sentia-se assim e de certa forma foi. Em Campina Grande ele nasceria para o mundo urbano” (MOURA; VICENTE, 2001, p. 50). A feira de Campina passou a ser o mundo do menino; aí desenvolveria sua artesanaria particular: o toque no pandeiro, que de atividade ocasional tornou-se sua principal fonte de renda.

Como assinalado por Manuel Domingos e Mônica Martins, os Estados nacionais firmam-se tentando sacralizar seus territórios, o que implica em estimular o apego afetivo da população aos seus lugares de origem.

A variedade e a intensidade dos fluxos migratórios verificados antes e depois da emergência das nações mostram que a afeição à terra dos pais e dos avós não sobrepuja a vontade de viver melhor. Não por outro motivo, o lirismo do apego ao torrão natal aparece precisamente com o deslocamento geográfico, que propicia condições para a percepção das diferenças entre as culturas (DOMINGOS; MARTINS, 2006, p. 104-105).

Ao longo de sua obra, Jackson do Pandeiro revelará tanto seu carinho pela terra natal quanto pelo país que passou a conhecer na condição de migrante e artista profissional. Em “Xote em Copacabana”, composta em 1957, o cantor revela de forma jocosa o choque diante do que vê no Rio de Janeiro:

Eu vou voltar que não aguento / O Rio de Janeiro não
me sai do pensamento / Ainda me lembro que eu fui à
Copacabana/E passei mais de uma semana sem poder
me controlar / Com ar de doido que parecia estar vendo /
Aquelas moças correndo de maiô à beira-mar/As mulheres
na areia/Se deitam de todo o jeito / Que o coração do su-
jeito / Chega a mudar a pancada / E muitas delas vestem
/ Um tal de biquíni / Se o cabra não se previne / Dá uma
confusão danada.

Já na composição “Forró em Campina”, gravada em 1971, reconstrói de forma apaixonada a lembrança da cidade em que se criou. Não faltam remessas ao ambiente festivo, ao aprendizado da arte de tocar pandeiro e às figuras que povoaram sua adolescência:

Cantando meu forró vem a lembrança / O meu tempo de
criança que me faz chorar / Ó linda flor, linda morena /
Campina Grande, minha Borborema / Me lembro de Ma-
ria Pororoca, de Josefa Triburtino, e de Carminha Vilar /
Bondocongó, Alto Branco e Zé Pinheiro / Aprendi tocar
Pandeiro nos forró de lá.

A Segunda Guerra Mundial faz a cidade de Campina Grande abrigar um grande contingente militar composto por brasileiros e norte-americanos. Além de a Guerra revelar muitas novidades que afetam a vida cotidiana, o contato com estrangeiros repercutirá intensamente na obra de Jackson. É nessa ocasião que o artista se envolve numa confusão com um soldado estadunidense e, para fugir de possíveis consequências, muda-se para a capital, João Pessoa, onde, por intermédio do cantor e compositor Manezinho Araújo e do maestro Nozinho, tem acesso ao universo radiofônico. Ingressando na Rádio Tabajara, sua vida daria um salto substancial; trata-se de uma oportunidade de aprendizado intensivo sobre a carreira de artista (MOURA; VICENTE, 2001).

Em 1948, um ano após a morte de Flora Mourão, Jackson vai para Recife, onde assina contrato com a Rádio Jornal do Commercio. Nesse importante centro cultural, atinge o cume de suas apresentações na Revista Carnavalesca de 1953 trabalhando ao lado da teatrológica e dançarina Luísa de Oliveira. Quando apresenta o coco “Sebastiana”, de autoria de Rosil Cavalcanti, explode em notoriedade. A música reflete plena alegria de viver e exalta o jeito nordestino de se divertir:

Convidei a cumade Sebastiana pra cantar e xaxar na Para-
íba / Ela veio com uma dança diferente / E pulava que só
uma Guariba / E gritava A, E, I, O, U, ípsilon. / Já cansada
no meio da brincadeira / E dançando fora do compasso /
Segurei Sebastiana pelo braço e gritei não faça sujeira / O

xaxado esquentou na gafeira / Sebastiana não deu mais fracasso / E gritava A, E, I, O, U, ipsilone / Mas, gritava A, E, I, O, U, ipsilone.

Em entrevista concedida ao programa “Ensaio”, da TV Cultura de São Paulo, Jackson expressa o valor da parceria com Luísa de Oliveira e revela a mistura de ritmos e de influências recebidas de sua mãe, sem esquecer da improvisação cenográfica que compunha os programas de auditório das emissoras de rádio da época.

Mas quando eu deixei o A, E, I, O, U, Ypsilone pra ela, ela não se conteve. Ela era uma senhora de idade, mas caricata, meio gordinha e tal [...], que quando eu deixei o A, E, I... ela não se teve, foi no microfone dela e veio toda jeitosinha assim, me deu uma umbigada, uma mulherzinha pequena, toda entroncada, me deu uma umbigada. Aquilo o auditório explodiu tudo! Eu digo: “tá com a gota, assim não tem jeito”. Aí foi quando e eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco [...]. Eu digo: “deixa ela vir de volta que eu vou lascá-la na umbigada”. Que quando ela veio de lá, me preparei de cá, bati o pé no chão, castiguei a muié na umbigada, aí meu camarada, o negócio virou frege, viu. Todo santo dia, durante 29 dias de revista, nós cantávamos *Sebastiana*, três (3), quatro (4) vezes. Então foi de onde veio *Sebastiana*, coco *Sebastiana* [...] (PANDEIRO, 1996).

Após o estrondoso sucesso do coco “Sebastiana”, Jackson grava seu primeiro disco de 78 RPM (“Forró em Limoeiro”, de Edgar Ferreira, e “Sebastiana”, de Rosil Cavalcanti). Logo em seguida, ainda em 1954, já contratado pela gravadora Copacabana, viaja para a Cidade Maravilhosa acompanhado pela professora, radioatriz e rumbeira Almira Castilho.

O que essa mudança para o Rio significaria para a relação entre os gêneros musicais do Nordeste e do Sudeste? Em “A Ordem é Samba”, composta em parceria com Severino Ramos, no ano de 1966, o artista responde, mostrando que aceita o samba, mas ao seu modo:

É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles querem / Lá vai / É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles querem / E nada mais / É samba que eles querem / Eu tenho / É samba que eles querem / Lá vai /

É samba que eles querem / Eu canto / É samba que eles
querem / E nada mais / No Rio de Janeiro / Todo mundo
vai de samba / a pedida é sempre samba / E eu também
vou castigar / Lá vai / Lá vou eu de samba / Somente
samba / E nada mais.

Jackson, nordestino analfabeto, não só se envolve com o samba carioca com traços da cultura nordestina como também o modifica. Em “O samba e o pandeiro”, parceria com Ivo Martins, o paraibano sublinha essa imbricação, salientando que o velho pandeiro, instrumento dominado no tempo em que aprendia o coco, persistia como o seu tesouro:

Eu vou pro samba/ Mas não deixo de levar/ O meu pandeiro/
Ele vai, ele vem/ Ele vem ele vai comigo na frente
[...] / É com ele que eu faço / O samba quente / Maria,
traz aí minha sacola / Minha sacola de couro / Maria, traz
aí o meu pandeiro / Ele é o meu tesouro.

O Rio de Janeiro acolhe o futuro rei do ritmo² e a olindense Almira que, segundo Moura e Vicente (2001, p. 151), era ainda parceira, amiga, amante e empresária. Foi Almira, inclusive, quem o alfabetizou. A relação entre os dois durou 12 anos. Essa parceria ficou como marca dominante da discografia de Jackson do Pandeiro: um dois em um que abre as portas para a compreensão e apropriação da musicalidade sertaneja-brejeira pelo mundo musical brasileiro em franca transformação.

O trabalho no Rio possibilitou a Jackson a imbricação do samba com o que ele trazia em sua bagagem rítmica: coco, frevo, forró, rojão, entre outras influências sonoras. A gravação, em 1959, da canção “Forró na Gafieira”, de Rosil Cavalcanti, ilustra essa mistura musical ambientada no meio popular carioca. É quando, para o nordestino, que assumia orgulhosamente a condição de professor, a gafieira carioca virá forró:

2 Pouco tempo após sua morte, os especialistas sobre música, assim como os artistas em geral, passaram a denominá-lo como o “Rei do Ritmo”. Interessante ressaltar que um de seus mais prestigiados discos, gravado em 1956, intitula-se: Sua Majestade – o Rei do Ritmo. Entre os prêmios importantes que ganhou, destaca-se o Sharp de Música (em memória), homenagem especial recebida em 13 de maio de 1998. O conselho responsável pelo prêmio era composto por José Maurício Micheline, Gilberto Gil, Rita Lee, Julio Medaglia, Paulo Moura, Dorival Caymmi e Zuza Homem de Mello.

Eu fui ver uma gafeira / Que fica em Jacarepaguá / Gostei daquela brincadeira / E a semana inteira eu fiquei por lá / Um moreno disse: Venha cá entre na dança que a casa é minha / Eu peguei logo uma escurinha / E mandei passo de côco / Que foi um chuá / O dono da casa / Parou a orquestra / E vêi falar comigo em pleno salão / Dizendo assim: Olhe aqui pau de arara / Se a aula não for cara eu quero a lição / Peguei a escura e fiz um traçado / Dancei um trocado numa perna só / Falando assim parece brincadeira / Num instante a gafeira virou um forró.

A forma de divisão métrica operada pela voz de Jackson e a descrição cenográfica pareciam uma brincadeira. O artista se apropriava da palavra, da expressão, da frase melódica com tempo e marcação definidos e tudo transformava, adiantando e atrasando o compasso das canções sem, no entanto, destoar dos acordes da música. Essa capacidade o fez apreciado por muitos artistas.

Caberia registrar de passagem a importância que tem para o sertanejo o vocabulário curto, as afirmações diretas, sem rodeios, bem permeadas por períodos pequenos. A obra “A Bagaceira”, de José Américo de Almeida, nascido na cidade de Areia, vizinha de Alagoa Grande, é rica em demonstrar como os sertanejos e brejeiros utilizam suas expressões. Jackson do Pandeiro soube reproduzir esses elementos, disseminando-os em forma de crônicas cantadas.

A marca das letras que Jackson gravava, geralmente, eram carregadas de ecolalia ou de duplo sentido, permitindo que as interpretações ganhassem agilidade. São as expressões da feira, daqueles homens e mulheres que ao oferecer determinado produto conferem ritmo aos seus gritos ou o modo pelo qual o repentista tira da cena imediata a palavra de seu canto. A resultante dessas influências possibilitou a Jackson influenciar a música popular brasileira.

O conteúdo da marcante música “Chiclete com Banana”³ é revelador da abertura de Jackson às influências estrangeiras, sejam

3 A autoria de “Chiclete com banana” (gravada inicialmente em 1959), entre outras composições de Jackson, sempre intrigou críticos, estudiosos e apreciadores de sua obra. Moura e Vicente (2001, p. 268) publicaram entrevista feita com Almira que pode esclarecer essa polêmica: “os três [Jackson, Almira e Gordurinha] participaram diretamente, mas só dois podiam assinar. [...] a música foi feita assim, cada um construindo um pouquinho [...]”. Comumente se encontra a autoria desta música atribuída a Almira e Jackson, mas o pesquisador pode deparar-se com a autoria atribuída a Gordurinha e Jackson, ou, ainda, a Gordurinha e Almira. Moura e Vicente (2001, p. 358) consideram Gordurinha e José Gomes (nome de batismo de Jackson) os autores da música.

as mais antigas ou as que surgiam no contexto em que se firmou como artista. Essa composição revela uma pretensa disputa entre a música brasileira e a norte-americana, que após a Segunda Guerra passou a ser largamente difundida. Fingindo rejeitar o aporte estrangeiro, Jackson simplesmente o agrega a sua música ao tempo em que desafia o Tio Sam a tocar frigideira:

Eu só boto bi-bop no meu samba / Quando o tio Sam
tocar um tamburim / Quando ele pegar no pandeiro e no
zabumba / Quando ele aprender que o samba não é rumba
/ aí eu vou misturar Miami com Copacabana / Chiclete eu
misturo com banana / E o meu samba vai ficar assim / Eu
quero ver a confusão / Olha aí o samba-rock meu irmão
/ É, mas em compensação / Eu quero ver o bogui ugi de
pandeiro e violão / Eu quero ver o tio Sam de frigideira /
Numa batucada brasileira.

Há que se registrar a presença, nessa gravação, do debate sobre a língua, importante componente da relação nacionalismo-internacionalismo. Sobre essa questão, Domingos e Martins (2006, p. 104) argumentam:

Como bandeira nacionalista, a defesa da língua se revela inócua; o combate aos estrangeirismos no vernáculo não tem sido mais que um artifício usado por conservadores na disputa pela legenda patriótica; dessa forma, evitam embates mais sérios. Em qualquer processo de construção nacional, a língua que tende a se impor sobre as demais não é a língua dos contingentes mais numerosos ou mesmo a dos mais fortes do ponto de vista militar, mas a que exprime com maior precisão as novidades incorporadas à vida social.

Para uma música gravada em 1959, em pleno surto de desenvolvimento industrial do país, onde as influências estrangeiras eram muitas e de diversas ordens, o artista inova propondo a incorporação de elementos ditos regionais bem como criações inequivocamente estrangeiras. O paraibano, com sua bagagem musical, se aproveita dos fragmentos da vida cotidiana, funde os sons das feiras e dos

aboios de gado com os modismos da cidade grande, já impregnada pelo som do jazz; organiza a mistura que chega a seus ouvidos e de forma ritmada transforma a luta entre estrangeiros e nacionais em brincadeira que permite reflexão sobre um aspecto importante da construção da nacionalidade. Sobre o processo de criação desta música, Jackson assim se expressou: “Eu tinha consciência da sátira que Chiclete com Banana representava. Muita gente pensou que fosse uma loucura qualquer. Não era. A gente sabia o que estava fazendo”⁴.

Rodrigues (2001) lembra-nos que essa canção possibilitou a Gilberto Gil reverenciar Jackson, retirando-o do ostracismo em que se encontrava após sua separação de Almira. Para essa autora, “Chiclete com Banana” tinha ficado quase no esquecimento. Gilberto Gil a fez ressurgir no seu disco o “Expresso 2222”, de 1972. A regravação possibilitou uma espécie de reedição dos pressupostos da Semana de Arte Moderna de 1922: propunha “um novo olhar para a nossa identidade musical” (RODRIGUES, 2001, p. 4).

A trajetória artística de Jackson do Pandeiro mostra que suas canções e interpretações acabaram recebendo, principalmente após sua morte, o acolhimento da crítica e da intelectualidade. Sua obra influenciou movimentos estéticos como a Tropicália e o Manguebeat. Entre os artistas que reverenciaram o legado de Jackson estão Chico Buarque, Gilberto Gil, João Bosco e Lenine.

Chico Buarque, que incluído, em 1974, no disco “Sinal fechado”, a canção “Lágrima” de autoria de Jackson em parceria com José Garcia e Sebastião Nunes, registraria, em 1993, em “Para Todos”:

Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro.

Representantes da Tropicália como Tom Zé (2005) e Gilberto Gil concordam na influência que as fusões incorporadas por Jackson tiveram nesse movimento (MOURA; VICENTE, 2005). Já o Mangue-

⁴ Entrevista concedida em 1972, ao repórter Roberto Moura, de “O Jornal”, citada por (MOURA; VICENTE, 2001, p. 269).

beat, como argumenta Moíses Neto (2001), por seu caráter original, complexo e contraditório de propor uma mistura entre o rock, o maracatu e a música eletrônica, dentre outras tendências artísticas, mostrou-se claramente inspirado no “Rei do Ritmo”. Chico Science, um dos líderes desse movimento, declarou publicamente a importância de Jackson do Pandeiro sobre sua obra.

A canção “Sem Cabeça”, gravada por Jackson em 1960, composta em parceria com Monsueto Menezes, propôs uma reflexão sobre a inteligência dos caranguejos, cujos coletores integravam a camada mais desfavorecida da sociedade. Não por acaso, esse crustáceo foi considerado por Science o símbolo do Manguebeat. Apreciemos fragmentos da letra em questão:

Se caranguejo tivesse cabeça era inteligente demais / Olha ai ele sem cabeça faz o que a gente não faz / Ele é tão adiantado que olha pra frente / Mas anda de lado / Olha ai mora na lama difícil de ser pegado / Caranguejo têm sua carangueja / Caranguejo têm seu carangueijinho / Ai ai a moda não lhe incomoda / Ele não muda da água pro vinho / Ele vive no seco, ele vive no molhado / Caranguejo não tem cara / Mas é um bicho barbado.

O pernambucano Lenine (2005) conta que em sua época de universidade era um roqueiro convicto até o dia em que um colega colocou para tocar o disco “Sua majestade o rei do ritmo”. O jovem músico se descobriu então cantando todas as músicas na sequência. Lenine organizaria, em 1999, a coletânea “Jackson do Pandeiro: revisto e sampleado”. O CD traz interpretações do repertório de Jackson nas vozes de Fagner, Os Paralamas do Sucesso, Gal Costa, O Rappa, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Fernanda Abreu, Cascabulho, Geraldo Azevedo, Gabriel O Pensador, Zé Ramalho, Elba Ramalho, The Funk Fuckers, Renata Arruda, Sivuca, Dominguinhos e Marinês.

Alguns versos da canção “Jacksoubrasileiro”, composta por Lenine e gravada nesse CD, ilustra a admiração pelo artista paraibano, charme dessa nação, destacando suas qualidades como ritmista e seus truques de picadeiro.

Jack Soul Brasileiro / E que o som do pandeiro / É certo e tem direção / Já que subi nesse ringue / E o país do swing / É o país da contradição... / Eu canto pro rei da levada / Na lei da embolada / Na língua da percussão / A dança mugango dengo / A ginga do mamolengo / Charme dessa nação... / Jack Soul Brasileiro / Do tempero, do batuque / Do truque, do picadeiro / E do pandeiro, e do repique / Do pique do funk rock / Do toque da platinela / Do samba na passarela / Dessa alma brasileira / Eu despencando da ladeira / Na zueira da banguela.

Para Fernandes (2005), a obra do paraibano deixa clara a relação do compositor com o seu tempo e revela os elementos simbólicos que marcam a identidade nacional. A história cantada por Jackson do Pandeiro contribui para a construção da memória dos seus contemporâneos mais imediatos e oferece elementos para análise objetivas e subjetivas da realidade. O conteúdo estético de sua obra apresenta, como entendem seus biógrafos (MOURA; VICENTE, 2005) e os músicos João Bosco e Carlos Malta (ARQUIVO 'N', 2007), a possibilidade de fusão de ritmos e estilos abrindo caminhos para as mudanças na música popular brasileira.

Charme, swing e contradição

Ainda hoje é grande o contingente de famílias que migram pelo território brasileiro, apesar da reorientação geográfica dos deslocamentos em virtude da expansão da fronteira agrícola e das novas atividades econômicas. Nesses deslocamentos, além da busca de melhores condições de sobrevivência, se agregam outras necessidades, com destaque para as oportunidades de educação. A relação do conhecimento da língua com a alfabetização e as possibilidades de expressão afetiva está presente em Jackson do Pandeiro, que viveu no tempo dos papéis de cartas, da comunicação telegráfica, mas que não teve chance de ir à escola. No Nordeste, ainda durante a década de 1950, a taxa de analfabetismo entre pessoas com mais de 10 anos de idade girava em torno de 40%.

Nas décadas de 1950-1960, as cidades mais procuradas eram as do Sudeste, sobretudo, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, mas Brasília atraía igualmente grande contingente de trabalhadores. Entre os migrantes, predominavam os nordestinos, que constituíam público privilegiado de Jackson. O artista sabia falar-lhes; compartilhava seus destinos, entendia o cotidiano dos moradores das favelas que proliferam nas grandes cidades. A realidade que essas pessoas passaram a vivenciar era bem diferente daquela em que haviam sido criadas; o dia-a-dia era outro, os usos e costumes os chocavam. Além disso, eram obrigados a conviver com as chacotas sobre o tipo de alimentação, o sotaque e expressões que haviam aprendido na infância. A música de Jackson do Pandeiro, dando visibilidade a tais situações e comportamentos, alimentou a autoestima dos nordestinos.

Há nas canções gravadas por Jackson uma permanente preocupação com seus conterrâneos. A canção “Meu enxoval” composta em parceria com Gordurinha e gravada em 1958, brinca com as dificuldades enfrentadas pelos migrantes, ironizando notadamente a instabilidade na oferta de emprego:

Eu fui para São Paulo procurar trabalho / E não me dei com o frio / Tive que voltar outra vez para o Rio / Pois aqui no Distrito Federá o calor é de lascar / E veja o meu azar: Comprei o “Jornal do Brasil” / Emprego tinha mais de mil/E eu não arranjei um só... / Telegrafei para a vovó / Ela tem uma bodega em Recife, Pernambuco...

Na sequência, a narrativa lamenta a má condição de vida e faz trocadilho com os nomes dos jornais mais conhecidos: “Estou dormindo ao relento, valei-me Nossa Senhora! / O meu travesseiro é um “Diário da Noite” / E o resto do corpo fica na “Última Hora”.

Não obstante, o músico demonstra acreditar numa possível ascensão social com a permanência no Sudeste. A música reflete, sempre em tom brincalhão, a ânsia vencer na grande cidade e os problemas de um eventual retorno à terra natal sem as marcas de sucesso:

Mas se eu voltar, aquela turma lá do Norte me arrasa /
Principalmente o povo lá de casa / Que vai perguntar por
que é que eu fui embora. / Por isso eu vou ficando / Dor-
mindo aqui na porta do Municipal / Com quatro mil-réis
eu compro o enxoval: “Diário da Noite” e a “Última Hora”.

O drama das paixões e dos amores possíveis e impossíveis
vividos com intensidade está presente na canção “Rosa”, de Ruy de
Moraes e Silva, gravada em 1956. Além de retratar os desencontros
amorosos provocados pelo distanciamento geográfico e a passionali-
dade à flor da pele, também denuncia o analfabetismo. O compositor
põe-se no lugar dos seus conterrâneos degradados:

Rosa, Rosa, vem ô Rosa / Estou chamando por você / Eu
vivo lhe procurando / Você faz que não me vê / Eu vivo
lhe procurando / E nem sinal de você. / Rosa danada /
Minha morena faceira / Minha flor de quixabeira / Não
posso mais esperar. / Fique sabendo / Se casar com outro
homem / O tihoso me consome / Mas eu lhe meto o pu-
nhá. / Comprei um papel florado, um envelope pra mandar
dizer / Numa carta bem escrita / O que sinto por você / A
carta está demorando porque não sei escrever. / A gente
deita na rede / Maginando por que é / Com tantas no mei
do mundo / Só uma que a gente quer.

Jackson revela plena consciência do significado do analfabe-
tismo na configuração dos desencontros de perspectivas das regiões
brasileiras e que põem em questão a pretensa unidade nacional. Mas
não abdica de enaltecer as características positivas do nordestino. O
baião “A primeira lição”, de José Orlando, gravada em 1973, mostra
total engajamento no esforço de alfabetização desenvolvido pelos
governantes:

Avante / Nordeste norte / Gente que canta / Que é forte
/ Mas alguns não sabem ler / Quem souber pegue o que
sabe / Ensine para o seu irmão / Comece desta lição /
Não há forte sem saber / Para os que vão aprender / Vai
aqui nosso recado/ Um ABC musicado em cadencia de
baião / Pegue o livro escute o som / E acompanhe a lição
/ ABCD / FGH/IJL / MNOPQ / RS / TUVXZ / Separada as
consoantes / Vamos cantar as vogais / Adiante vem muito
mais / Vou até vogar com B / A E I O U / Um B com A BA

/ Um B com E BE / Um B com I BI / Um B com O BO / Um B com U BU / Cantando assim pra você vou encerra meu recado / Seja forte com o saber e aceite o nosso obrigado / Aproveita minha gente / Aprendam lê / Que no meu tempo não tinha isso não.

Sem amplo domínio da leitura a construção de nacionalidades fica comprometida. A obra de Jackson do Pandeiro constituiu uma narrativa eloquente da saga dos trabalhadores migrantes em busca da integração na comunidade nacional imaginada, destacando a exclusão dos iletrados. Sua arte é memória e elevação social dos sujeitos históricos que representa.

Registramos a capacidade que esse artista tem de transformar seu instrumento em particularidade estética ritmada, dançante, assim como o grito de alegria, a forte vontade de superar angústias e problemas de toda sorte. O ritmista traz para si os elementos imanentes à realidade de pessoas sofridas e os transforma em arte refinada.

Finalizamos assinalando como este cantor é contraditoriamente lembrado e esquecido pela sociedade. Nordestino, negro e pobre, Jackson se fez artista no dia a dia das ruas, principalmente nas feiras, utilizando sua voz, um pandeiro e muito talento. Ao realçar o seu legado, sublinhamos o papel da arte na construção da comunidade nacional; ao ignorá-lo ou esquece-lo, escondemos a narrativa dos sofrimentos dos filhos da nação que não adentraram no mundo esperançoso inerente a essa promessa de comunidade de iguais.

Referências

- ARQUIVO 'N'. Jackson do Pandeiro. Central Globo de Jornalismo, 2007.
- ALMEIDA, J. A. **A bagaceira**. São Paulo: José Olympio, 2006.
- DOMINGOS, M.; MARTINS, M. D. Significados do nacionalismo e do internacionalismo **Tensões Mundiais**: Revista do Observatório das Nacionalidades, v. 2, n. 1, jan./jul. 2006.

FERNANDES, A. **Forró**: música e dança de raiz? In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia.iaspmla.html>>. Acesso em: 30 maio 2005.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LENINE. Tudo começa e termina com ele. Globo on line. Disponível em: <http://goiasnet.globo.com/musica/cul_report.php>. Acesso em: 31 maio de 2005.

LUKÁCS, G. **Estética 1**: la peculiaridad do lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MOURA, F.; VICENTE, A. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

PANDEIRO, J. do. **A música brasileira deste século**: por seus autores e interpretes. São Paulo: SESC, 1996.

RODRIGUES, M. N. **Análise semiótica da música Jacksoulbrasileiro**. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

ROMANELLI, O. de O. **História da Educação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SODRÉ, N. W. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TAVARES, C. O pandeiro. Disponível em: <<http://www.digi.com.br/jacksondo-pandeiro/>>. Acesso em: 26 jul. 2003.

VANDERLEY, P.; VIANA, A. **Cronologia de vida e obra**. Disponível em: <http://www.jacksondopandeiro.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=32>. Acesso em: 18 out. 2010.

ZÉ, T. **Hoje à noite no MIS**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art9.htm>>. Acesso em: 30 maio 2005.

_____. In: CARDOSO, T. **O Estado de São Paulo**, em 11 de agosto de 1997. Disponível em: <<http://www.jacksondopandeiro.digi.com.br>, Acesso em: 22 fev. 2007.

Capítulo VII
A Gente de
Chico Buarque

A Gente de Chico Buarque

Manuel Domingos Neto

Fabiane Batista Pinto

A partir das letras de canções gravadas por Chico Buarque, refletimos sobre sua percepção acerca da sociedade brasileira. Nosso ponto de partida é a idéia de que o artista não deixa de captar sentimentos e anseios coletivos e que sua obra interfere na auto-imagem da sociedade. Como esse artista sentiu os conflitos, dilemas e esperanças dos brasileiros? Que leitura apresenta fez do passado e quais as perspectivas que deseja ou pressente para comunidades?¹

A melodia pode comover mais que o verso e sonoridades realçam ou anuviam a beleza e a força de uma letra. Quando um letrista escreve “por encomenda” da música, sua obra é diferente daquela do poeta que não imagina seu verso envolvido em melodia, harmonia e ritmo para difusão por meios eletrônicos. Chico, inclusive, sublinha seu estranhamento frente a análises de suas letras dissociadas da música.² Embora não explorando a inteireza do conjunto letra-música, ousamos algumas intuições pontuais sobre a roupagem sonora da obra do letrista.

Selecionamos canções que, tematizando situações ou personagens determinadas, sugerem caracterizações do povo brasileiro, tratado afetivamente por Chico Buarque como “minha gente”. Como cada um recebe a obra de arte segundo registros próprios e conforme a capacidade individual de estabelecer relações, a seleção do repertório analisado baseou-se em nossa própria sensibilidade e em elementos obtidos notadamente nas obras de Adélia Bezerra de Menezes (1982), Fernando Barros Silva (2004) e Wagner Homem (2009).

1 Uma primeira versão deste trabalho foi publicada em “Tensões Mundiais”, vol. 5, N 8, 2009.

2 Entrevista de Chico Buarque a Augusto Massi, Folha de São Paulo, 09.01.1994. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Informações sobre a vida e as opiniões de Chico Buarque usadas neste trabalho podem ser encontradas nesta página eletrônica.

Chico buscou permanentemente a renovação estilística, às vezes, inclusive, de forma audaciosa. Mas, tendo em conta que a relação do indivíduo com a nacionalidade se estabelece, sobretudo, nos primeiros anos de vida, neste trabalho, estivemos mais atentos às permanências que as experimentações do compositor.

O surgimento do artista

Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, Chico é o quarto dos sete filhos de Sérgio Buarque de Holanda com Maria Amélia Cesário Alvim. Ainda criança, morou em São Paulo e passou dois anos na Itália, onde o pai fora convidado a dar aulas. Quem anda por outras terras tende a observar com mais acuidade o seu torrão. A passagem pela Itália parece ter aguçado precocemente a percepção de Chico sobre seus conterrâneos.

O mesmo se pode dizer do ambiente familiar em que foi criado: o pai de Chico viveu mergulhado na reflexão sobre a “índole nacional” e cercado por intelectuais e músicos envolvidos na “interpretação do Brasil”. Ainda adolescente, Chico conheceu modernistas como João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Futuras composições como “A flor da idade” e “Até o fim” trariam marcas da poesia de Drummond. Chico encantou-se com Guimarães Rosa: “Durante muito tempo, queria escrever à lá Guimarães Rosa. Participei de diversos concursos na época, textos cheios de neologismos”.

O garoto cresceu ouvindo Noel Rosa, Ataulfo Alves, Pixinguinha e Caymmi; cedo apreciou Orestes Barbosa e Ary Barroso e, na adolescência, conheceu as canções que Vinicius de Moraes mostrava a seu pai. Aos dezoito anos, Chico ingressou na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, influenciado por outro amigo do pai, Oscar Niemeyer. Apesar de demonstrar inclinações para a arquitetura desde a infância, quando rabiscava cidades imaginárias e sonhava morar numa casa desenhada por Oscar, foi o impacto da

inauguração de Brasília e o espírito de renovação da época que lhe induziram a escolha da faculdade. O curso seria abandonado por conta do envolvimento com a música e da falta de aptidão para as disciplinas técnicas. Não obstante, a passagem pelo ambiente estudantil possibilitou conhecer os pontos em que a juventude paulistana ouvia a estrepante bossa-nova, que teria influência decisiva sobre o compositor. Num clima de efervescência política e de experimentações artísticas Chico mostrou suas primeiras canções e trocou ideias com outros músicos iniciantes.

O ambiente político-acadêmico mantinha a pauta da elite intelectual que, na primeira metade do século XX, buscava traços “nacionais” visando inserir a ex-colônia na “civilização”. A herança escravista persistia representando o principal obstáculo à formação de cidadãos sentimentalmente irmanados, o que desfavorecia a legitimidade do pacto político. Tendo em vista a inserção cidadã da maioria dos brasileiros, os termos “moreno” e “mulato” findaram alçados a condição de marcas nacionais.

Entre os responsáveis por tais formulações estava o próprio pai de Chico, um dos primeiros autores a valorizar os aspectos culturais inerentes ao processo histórico brasileiro. A mestiçagem e os sincretismos revelados na dança, na música, no artesanato e na culinária persistiriam enaltecidos pela intelectualidade da época em que Chico ensaiava sua aparição como artista. Darcy Ribeiro, por exemplo, que mantinha relações amigáveis com Chico, acreditava que os cruzamentos étnicos trouxeram mais “doçura aos costumes” e produziram um povo alegre, criativo, sensual e promissor; frente a elites “infecundas”, o mestiço representaria a promessa de futuro.

Evidência clara da importância atribuída por Chico a “mestiçagem” são os ensaios fotográficos produzidos para a capa de dois álbuns compostos em sua maturidade: “Paratodos” (1993) e “As cidades” (1998). No primeiro, envolvendo as fotografias do adolescente Chico Buarque - preso como “meliante” aos dezessete anos de idade

por roubar um carro para se divertir com um amigo - estão múltiplas fisionomias de pessoas simples, com semblantes sofridos e sérios ou alegres e descontraídos.

No capa do disco “As cidades”, lançado cinco anos depois, a mistura das feições do próprio artista com as do negro, branco e índio é uma chamativa reafirmação dos cruzamentos étnicos e da herança de um povo cujo traço marcante seria a plasticidade. Chico também incorpora ao brasileiro os imigrantes orientais e árabes, lembrados por seu pai como importantes na configuração do nacional.

A iniciação de Chico como compositor deu-se em dezembro de 1964, quando fez, sob encomenda, “Tem mais samba”, para substituir às pressas uma canção recusada pela direção do espetáculo “Balanço de Orfeu”, em São Paulo. Esta canção mesclava influências de Tom Jobim e elementos da poesia de Vinicius com o estilo Noel Rosa. O jovem estudante revelava seu encantamento pelo samba e reverenciava o trabalhador: “Tem mais samba no chão do que na lua / Tem mais samba no homem que trabalha / Tem mais samba no som que vem da rua”.

Aos 22 anos, Chico passou a tomar a atividade musical como ofício. É forte a presença do samba em seus primeiros discos, numa época em que o rock eletrônico e a “jovem guarda” atraíam a atenção da juventude. Chico admirou os Beatles, mas estava suficientemente impregnado de bossa nova para deixar-se influenciar.

Em sua consagração, ocorrida em 1966, com a apresentação de “A Banda”, Chico utiliza a expressão carinhosa “minha gente”, que se tornaria recorrente em suas canções. Sugerindo intimidade com seus conterrâneos, o letrista evitará designar a comunidade nacional pelo nome, como fizeram Noel Rosa e Ary Barroso; os termos “Brasil” e “brasileiro” serão quase sempre substituídos por metáforas de fácil alcance. Ao longo da carreira, mais que um cronista da vida em sociedade, como já foi apontado por diversos autores, o compositor se revelará um perscrutador sensível e culto da formação

de “sua gente”, plenamente envolvido com as “coisas do passado e do presente”, que, conforme Renan (1992), constituem o “princípio espiritual” que enseja as nações.

Cerca de quarenta anos após sua estreia como compositor, Chico Buarque resumiria em “Paratodos” sua irrestrita adesão à nacionalidade exibindo sua ascendência paulista, pernambucana, mineira e baiana ao tempo em que se refere a “tortuosas trilhas” onde percebeu, com vista enevoada, “inferno e maravilha”. Habilidade em muitos gêneros musicais, o compositor se apresenta como “artista brasileiro” no compasso e no ritmo do mundo dos vaqueiros nordestinos devidamente revestidos pela sofisticação harmônica de Tom Jobim; em sextilhas, métrica apreciada por cantadores de feira, associa o sertão à nacionalidade, recuperando lições dos modernistas. Enquanto os pré-modernos consideravam o longo e longínquo sertão pecuarista como espaço isolado, estranho, exótico - Euclides da Cunha, chegou inclusive a ver o sertanejo como refratário à civilização - Andrade (1962, p. 19) foi ao interior captar elementos que acreditava ser autenticamente brasileiros e classificou de “reverendíssima besta” o artista que buscasse modelos estrangeiros. Nessa canção, Chico não esquece de homenagear Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

Chico Buarque voltaria a interligar o sertão com a nacionalidade em “Assentamento” (1997), um baião cantado de forma dramática, quase como uma ladainha arrastada, que enfatiza a unidade nacional em risco devido às desigualdades. Nos versos, calcados em Guimarães Rosa, os rurais são figuras errantes, picados pelo barbeiro, zanzando “daqui pra acolá”, vivendo em periferias urbanas, buscando comida em fim de feira, cansados da cidade e da guerra permanente, sonhando com o retorno para morrer em casa, em seu chão generoso.

Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem

Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora

A desagregação social surge também de forma contundente em letras voltadas para os dramas urbanos, como em “Estação Deradeira” (1987): “Rio de ladeiras / Civilização encruzilhada / Cada ribanceira é uma nação / À sua maneira / Com ladrão / Lavadeiras, honra, tradição / Fronteiras, municação pesada”. Mas o acervo melódico do sertão nordestino, espaço supostamente preservador de coisas do passado, oferecerá sempre recursos ao letrista em suas referências às fraturas na comunhão nacional.

Trabalho e sofrimento

O brasileiro de Chico Buarque, além de miscigenado, provém de todos os lugares, nem sempre encontra guarida e labuta pesado para sobreviver. A relação trabalho-sofrimento é estabelecida desde sua estréia e a consagração inicial. “Tem mais samba” (1964) foi um consolo desconsolado e triste elogio ao homem que trabalha; “A Banda” (1966), um convite nostálgico à confraternização de brasileiros sofridos.

Vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira - junto com “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo Barros, esta, aliás, um convite escancarado à insubordinação, formatado na estética dos vaqueiros nordestinos - a marchinha “A Banda” atingiu amplas camadas sociais. Num país tensionado por uma ditadura militar e por intensivas mudanças estruturais, o compasso alegre contraditava a letra triste para remeter o ouvinte a um passado imaginariamente remoto, melhor e impregnado de afetividade. Na voz doce, sugestiva e

semi-tonada de Nara (e do próprio Chico), os versos falavam da “gente sofrida” que estava “à toa na vida” e que foi surpreendida por uma banda “cantando coisas do amor”. Descortina-se então um instante mágico, ninguém resiste ao som festivo: homens preocupados em ganhar dinheiro, contadores de vantagem, namoradas com cabeças nas estrelas, meninos agitados, velhos fragilizados, todos esquecem suas preocupações e tristezas indo à rua numa animada celebração coletiva. A generosa natureza tropical contribui para a festa: a lua cheia que vivia encoberta aparece para enfeitar a cidade. Cantando “coisas de amor”, a banda uniu instantânea e alegremente diversificados tipos sociais. Mas tudo é passageiro, fugaz como um sonho noturno. A alegria chega no rastro da banda e com ela vai embora; a “gente sofrida” volta a seu lugar e as suas dores.

Na época, Carlos Drummond de Andrade assim apresentou as sensações provocadas pela canção:

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo [...] Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução [...]. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente³.

Assumindo-se homem vivido, Drummond decreta: “tão simples, tão brasileira, tão antiga” e se refere a uma comunidade passível de coesão. Drummond sublinha que a música não chamaria para o confronto e sobrepor-se-ia a divergências menores. Mas, a simplicidade e a antiguidade da marchinha são tão discutíveis como a suposta unidade dos brasileiros. A descrição de um momento de

³ Crônica de Carlos Drummond de Andrade publicada no jornal Correio da Manhã em 14/10/1966.

felicidade coletiva em plena ditadura militar fingia antes como denúncia do que como apelo à paz. A juventude de esquerda entoou a música a plenos pulmões.

Chico não esconderá desigualdades destroçantes e exporá permanentemente a fragmentação do coletivo nacional. Se as nações são sociedades harmônicas, com direitos e dignidade prometidos para todos, o letrista relatará em cores fortes as agruras da maioria sem esperança e a insensibilidade da parcela melhor aquinhoadada.

Em seu primeiro disco, um “compacto” lançado em 1965, Chico apresentou uma de suas mais intrigantes canções, “Pedro Pedreiro”, iniciando uma alongada abordagem sobre a reprodução da pobreza na qual a precária condição social do trabalhador errático decretaria o destino de sua descendência. Apesar de trabalhar muito, o brasileiro pobre não tem motivos para acreditar que a vida possa melhorar: Pedro espera um filho para esperar também; espera a sorte, espera a morte, espera o dia de voltar ao Norte. Talvez Pedro espere uma coisa “mais linda que o mundo”, mas para que sonhar? O verbo “esperando” aparece 36 vezes na canção. Mas o trem não demora para levar Pedro ao batente; seu destino está selado desde tempos antigos. O sofrimento reservado à descendência do pobre aparece também na versão de “Gesù Bambino”, composição de Dalla e Palotino que seria intitulada “Minha História” (1970). O filho da prostituta terá ladrões e amantes como parceiros de destino; a mãe, sem lembrança de acalantos, ninava cantando músicas de cabaré e, não por ironia, chamaria o rebento pelo nome daquele que sofreu por todos.

Chico realçaria a antiguidade do sofrimento. Em “Olé Ola” (1965), diz que “a dor é tão velha que pode morrer” e, em “Ano novo” (1967), lembra que “há muito tempo / que essa minha gente / vai vivendo a muque / é o mesmo batente / é o mesmo batuque...”. Mas é em “Vai Passar” (1984) uma composição com jeito de samba-enredo muito elaborado (levou um ano para ficar pronta) que a antiguidade

de do sofrimento se revela em grande estilo. Na canção, fruto de parceria com Francis Hime, os paralelepípedos da velha cidade se arrempiariam, lembrando a página infeliz da história em que os filhos da adormecida e distraída pátria-mãe sangravam os pés carregando pedras feito penitentes.

Memórias nacionais são feitas de esquecimentos premeditados, assinalava Renan (1992) no final do século XIX. Sendo a memória coletiva resultado de uma complexa seleção de lembranças (HALBWACHS, 1990), a forma de registrar o passado torna-se decisiva na construção do imaginário nacional. Em “Vai Passar”, Chico pretende que a escravidão não fique desbotada na memória das novas gerações. Comentando esta canção, feita já no fim do período de repressão policial, Menezes (1982) assinalou a convergência estabelecida pelo autor com o pensamento de seu pai, um intelectual que reconheceu no povo iniciativa e criatividade política e admitiu pessoas simples como protagonistas da história.

Em “Construção” (1970), obra que Chico considera um marco de sua maturidade como compositor, o fio melódico repetitivo, o uso intensivo do condicional (“como se fosse”) e o jogo com as proparoxítonas salientam a condição do trabalhador condenado, sem escapatória, a uma rotina árdua, mesquinha e aniquiladora.

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música [...]
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...]
Morreu na contramão atrapalhando o público.

O brasileiro com emprego regular, notadamente o operário de fábrica, que “conhece a prensa, a brasa da fomalha, o guincho do esmeril / gente que carrega a tralha” (“Linha de montagem”, 1980), ocupa lugar relativamente secundário nas letras de Chico Buarque.

O mesmo se pode dizer do homem que vive no interior, apesar das freqüentes remessas ao mundo sertanejo e do impacto causado, ainda no início da carreira, por “Funeral de um Lavrador” (1965), um agressivo poema de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico e cantado de forma arrastada e grave, como requer o cortejo fúnebre. Apesar de o interiorano aparecer em momentos marcantes, como o da ladainha produzida com Edu Lobo (“A Permuta de Santos”), onde os “fiéis sem terra, sem trabalho e pão”, buscando amparo, procuram despertar a atenção divina, os laboriosos e tenazes que marcam maior presença na obra do compositor estão nas grandes cidades, vivem da economia informal, do trabalho irregular, do contrato precário; são retirantes, lavadeiras, pedreiros, biscateiros, guardas-noturnos, babás, atrizes, prostitutas, dançarinas, garçons, feirantes, malandros, ambulantes, pessoas consumidas na faina pesada, mal remunerada e incerta.

Estes brasileiros são errantes sem pouso seguro, ou mesmo sem vaga, na pátria amada. “A Violeira” (1983) é provavelmente a canção que expressa mais nitidamente o drama do sem-lugar. Os versos foram escritos para um xote simples, envolvente e malicioso (como precisam ser os xotes) composto por Tom Jobim, sempre atento ao som do “grotão”. A música, sem a letra, poderia ser tocada por um sanfoneiro de Campina Grande, na Paraíba, que ninguém desconfiaria ter sido composta por um requintado carioca. Chico relata a saga de uma jovem mulher saída de algum lugar como a Chapada do Araripe – entre o Ceará e o Rio Grande do Norte – para percorrer o país inteiro namorando homens que lhe agasalham sem maiores comprometimentos até chegar ao Rio de Janeiro com uma penca de filhos. A nordestina, caprichosa e decidida, fica deslumbrada diante da paisagem de cinema da Zona Sul carioca, mas, escorraçada pela “autoridade”, toma o caminho de volta para a terra natal morrendo de vergonha.

A dureza da vida é tanta que leva a perda do senso, como ocorreu com a mulher que continuou sambando depois do carnaval, quando todos já estavam “sofrendo normalmente” (“Ela desatinou”, 1968) ou a que (quarenta anos depois), andava sem roupa pela rua dando vivas à folia e imaginando que as buzinas dos carros eram sons de orquestras (“Dura na queda”, 2006). Em “Estação Derradeira” (1987), trocadilho com o nome da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, aparecem “cidadãos inteiramente loucos / com caradas de razão”. O carnaval, momento agendado para o extravasamento de pulsões reprimidas, surge em “Vai Passar” (1984) como o grito libertário se mistura à visão de condenados a insanidade:

Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade até o dia clarear
Ai que vida boa, ô lerê, ai que vida boa, ô Lara
O estandarte do sanatório geral vai passar
Ai que vida boa, ô lerê [...]

Nos processos formadores da nacionalidade, o sofrimento glorifica e une, desde que acompanhado de esperança. O que ocorre quando não há bons auspícios? A desesperança de tantos leva à insegurança de todos. E a desesperança será mais evidenciada em se tratando de crianças de rua nas grandes cidades. Para estas, Chico guardaria suas metáforas espetacularmente agressivas. As referências ao mundo infantil são mais persistentes a partir do final dos anos 1970, coincidindo com a adolescência das filhas do compositor. “Uma menina” (1977), “Pivete” (1978), “O Meu guri” (1981), “Brejo da Cruz” (1984) e, mais recentemente, “Ode aos ratos” (2006) são canções que Chico gostaria de “não cantar”: tratam de pequenos sem “playgrounds”, sem chances de ser criança, sem possibilidade de escolher o destino, sem vida para escolher, sujeitas a balas, como os sitiados na Faixa de Gaza.

“Uma menina” revela a dor pela morte de uma garota durante a invasão do morro do Tuiuti pela polícia carioca. Em “Pivete”, um

samba animado com surdos e tamborins, as expressões correntes entre a garotada sem casa dão conta da luta pela sobrevivência na esquina, onde não há distinção entre o ato de vender chiclete, pedir esmola, limpar o pára-brisa de um carro e assaltar com um canivete. Não ocorre, entre essameninada, a culpa dos “civilizados”; tudo se confunde com diversão e liberdade: praticar surf, subir o morro em busca de droga, namorar, roubar carro, dirigir alucinadamente na contramão são variações instantâneas e triviais do cotidiano.

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
Pinta na janela
E se chama Pelé [...]
Batalha algum trocado
Aponta canivete [...]
Meio se maloca
Agita numa boca [...]

São crianças negras, de perna torta, nascidas com cara de fome, que não teriam a sorte de Pelé. A tragédia, se relatada pela própria mãe e transformada em música, não pode dar outra coisa senão uma “absurda melodia”. Em “Meu guri”, a dureza da foto do filho morto no jornal se junta à suprema singeleza do amor materno. A mãe, sem carteira de identidade, acha que o filho defunto está lindo na página policial e carinhosamente lhe atribui grandes qualidades. O menino seria um lutador sagaz, laborioso, sempre em busca de realização:

Fui assim levando, ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá [...]
Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá

Um lenço e uma pena de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Em 1984, quando os efeitos sociais da modernização econômica promovida pela ditadura estavam sobremaneira escancarados, o compositor trata o Brasil como o “Brejo da Cruz”, um lugar onde meninos não têm o que comer, vivem drogados, eletrizados, cruzando os céus a esmo. Esta música antecedeu em cerca de dez anos o episódio conhecido como “Chacina da Candelária”, no qual oito crianças que dormiam na calçada da famosa igreja carioca, sem chance de defesa foram executados pela polícia.

No documentário “O país da delicadeza perdida” produzido para a TV Francesa em 1990, sob a direção de Walter Salles Jr. e Nelson Motta (lançado no Brasil em 2003), Chico comenta que um país que promete ser uma grande potência, mas que não educa e protege suas crianças, corre um sério risco de se tornar uma “nação perigosa”.

Nações, comunidades de iguais, agregam estreitamente seus membros para enfrentar agressões reais ou inventadas de estrangeiros perversos. A mágica da unidade nacional é a promessa de proteção para todos, como observaria, entre outros autores, Anderson (2009). Todavia, o perigo apontado por Chico vem de dentro. Os menores nascem no Brasil, mas não integram “nossa gente”; são estranhos disfarçados, sem passado, sem futuro, sem lembrança da existência de um Brejo da Cruz. “Nossa gente” nem pergunta “de onde essa gente vem”.

No álbum “Pelos Tabelas” (1984), em que gravou “Brejo da Cruz”, Chico apresenta “As cartas”, onde diz, “ilusão, ilusão, vejo as coisas como elas são”. A realidade é de tal forma inadmissível que não dá para distinguir o verdadeiro da imaginação desandada.

Quase vinte anos depois de “Brejo da Cruz”, o letrista, em parceria com Edu Lobo, apresenta “Ode aos ratos”, algo dificilmente superável como registro das condições em que vivem os “sobreviventes

à chacina e à lei do cão”. Chico registra o pavor e a repugnância causados pelas crianças de rua em “frenética proliferação”; sublinha o que parece inacreditável: tais figuras são humanas, “filho de Deus, meu irmão”.

Rato de rua
Irrequieta criatura
Tribo em frenética
Proliferação
Lúbrico, libidinoso
Transeunte
Boca de estômago
Atrás do seu quinhão
[...]
Saqueador
Da metrópole
Tenaz roedor
De toda esperança
Estuprador da ilusão
Ó meu semelhante
Filho de Deus, meu irmão...

A música é algo que se aproxima do baião. O sofisticado arranjo orquestral tem início com acordes de violeiros de feira do sertão, logo misturados a uma percussão profusa e a insistentes sonoridades sinistras, usuais em filmes de terror. Pela metade da música, aparece uma surpreendente “embolada” cujo jogo de palavras puxa a lembrança de Cego Aderaldo e Jackson do Pandeiro. Os versos acentuam o repulsivo “r” do rato roedor da roupa, do riso, do carro, da rua. A canção não parece endereçada a governantes, mas ao contingente que cursou a faculdade, vai de automóvel para o trabalho, mora no Leblon, almoça regularmente e tem plano de saúde.

Alegria, transgressão e esperança

Todavia, o sofrimento do brasileiro não elimina a alegria e o pendor para aproveitar as coisas boas da vida. Nas letras de Chico, o sofrimento é antigo, socialmente fabricado, imposto, enquanto o

prazer da existência se mostra um compromisso individual, imposter-gável e irreprimível. O gosto pelo prazer é como se fosse uma marca de origem. Foi com o pai que Chico soube do imaginário europeu durante a colonização? A idéia de que não existiria pecado “do lado de baixo do equador” é aproveitada numa parceria com Ruy Guerra, em 1972:

Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
Um riacho de amor
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
Que eu sou professor

Em “Partido alto” (1970), a descrição das condições de vida da população pobre é pontuada por traços comportamentais realçados pelos modernistas na primeira metade do século. Integrando a índole brasileira estariam a predisposição à preguiça e à melancolia aludida por Mário de Andrade (“Deus me deu muita saudade e muita preguiça”), a lhaneza no trato e a sensualidade (“Deus me deu mãos de veludo pra fazer carícia”), a esperteza e a malandragem como estratégias de sobrevivência (“Deus me deu pernas compridas e muita malícia / pra correr atrás de bola e fugir da polícia) e a busca constante de notoriedade (“Um dia ainda sou notícia”).

A preguiça não é entendida como algo negativo, mas como resistência benfazeja de um condenado ao sofrimento. Antes de compor “Partido alto”, Chico já mencionara essa “marca brasileira”. Em 1969, com “Samba e amor”, ao tempo em que faz o elogio do ócio prazeroso e da sensualidade, põe em dúvida o sentido da vontade de não se levantar da cama:

De madrugada a gente ainda se ama
E a fábrica começa a buzinar
O trânsito contorna a nossa cama, reclama
Do nosso eterno espreguiçar [...]
Não sei se preguiçoso ou se covarde
Debaixo do meu cobertor de lã
Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã

No conjunto da obra musical de Chico, o elogio da preguiça ocupa menos espaço que os registros dos ingentes esforços pela sobrevivência. Já o mesmo não ocorre com a alegria fácil, instantânea, espontânea, expressa na contumaz vontade de festejar. O brasileiro é um sofredor, sem oportunidades, sem escolaridade, aberto às lições da vida, já escrevia Chico em “Meu Refrão”, em 1967 (“tive que sair da escola, para aprender essa lição”), mas é também um ser provindo da África profunda e misturado além-mar, nos litorais longínquos e no sertão distante, profundamente musical, dançarino, criativo, improvisador da alegria geral e resistente aos padrões constrangedores.

A importância do carnaval mostra como a festa está na alma brasileira, assim como o futebol, que congrega multidões e, metaforizando a guerra, representa uma trégua no cotidiano árduo e penoso, marcado de conflitos reais. Já em 1965, em “Sonho de um carnaval”, um samba arrastado, de melodia tristonha, quase chorosa, Chico se reportava a fugacidade desta libertina confraternização popular: “Carnaval, desengano / Deixei a dor em casa me esperando / E brinquei e gritei e fui vestido de rei / Quarta-feira sempre desce o pano”. A música fala de um brasileiro que se une, dança, canta, se abraça, homenageia os que se foram e os que estão vivos, demonstra sua esperança de que todos, inclusive os tristes, possam dançar e ser felizes. “No carnaval, esperança / Que gente longe viva na lembrança / Que gente triste possa entrar na dança / Que gente grande possa ser criança”.

Mas nem só no carnaval, onde a transgressão é permitida, a alegria do brasileiro se revela. A rotina penosa pode ser interrompida facilmente pela pura vontade de coletivizar o contentamento, sem maiores justificativas. A banda aparece e a festa se instala. Em “Feijoada completa” (1977), a casa do brasileiro é aberta à confraternização: passo a passo, num ritual previsível, num cenário simples, instaura-se sem delongas o ambiente de prazer.

Em “Primeiro de Maio” (1977), música composta em parceria com Milton Nascimento, o feriado do dia do trabalhador não é ocasião para discurso político ou reivindicações trabalhistas, mas de festa íntima, de entrega plena à sensualidade e ao festejo da vida:

Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu
[...]
Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã

Sofredor e reprimido, notadamente se o tempo é de ditadura, o brasileiro de Chico está permanentemente convidado a transgredir. Já em 1966, no início da carreira, o seresteiro “Juca” fora preso como meliante porque a autoridade pública não entendia de amor. Para mostrar a indisposição congênita às regras, o letrista recupera Drummond em “Até o fim” (1978):

Eu já nem lembro “pronde” mesmo que eu vou
Mas vou até o fim
Como já disse era um anjo safado
O chato dum querubim
Que decretou que eu estava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

A angustiada falta de liberdade atinge um ponto alto em “Apesar de você” (1970), que teve sua divulgação proibida e logo entraria no rol dos hinos contra o poder ditatorial. “Hoje você é quem manda

/ Falou, tá falado / Não tem discussão / A minha gente hoje anda /
Falando de lado / E olhando pro chão, viu [...] Você que inventou o
pecado / Esqueceu-se de inventar / O perdão”. No auge da repressão
política, o compositor incita a resistência.

Dois anos depois, em “Partido Alto” (1972) a remessa ao
brasileiro indócil, disposto à refrega, é direta. Realçando a miséria
de forma irônica, pilhérica, no estilo de Noel - o mais cearense dos
cariocas moleques - o brasileiro é quase sem recheio, desdentado
e feio, pele osso simplesmente. Entretanto, que ninguém pense em
desrespeitá-lo! “Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio /
Dou pernada a três por quatro e nem me despeniteio”.

Em “Partido Alto”, a fé nos desígnios divinos certamente não
é posta em dúvida. Não caberia a Deus a responsabilidade pela situ-
ação de miséria. Permeada de trocadilhos, a insistente referência ao
Todo Poderoso conduz à responsabilização dos governantes sobre
a tragédia social. A época, os generais queriam legitimar o regime
apregoando o sucesso de iniciativas voltadas para a integração do
país, o aumento da industrialização e a aceleração do crescimento
econômico. Tratava-se de um modelo de desenvolvimento baseado
em investimentos externos, na concentração interna da renda e na
intensiva exploração dos recursos naturais e da mão de obra farta
e barata. A ditadura, de fato, ampliou rapidamente a infra-estrutu-
ra, impulsionou a pesquisa científica e o ensino superior, mas sua
vontade de construir a grande potência não rimava com o enfren-
tamento das disparidades sociais e regionais. O desenvolvimento
da indústria e do setor de serviços ocorria paralelamente ao êxodo
rural, à grilagem de terras, ao assassinato de trabalhadores humildes
e à concentração da população pobre em favelas na periferia das
grandes cidades. Enquanto a propaganda governamental realçava as
mudanças, Chico Buarque encontrava o brasileiro desvalido propenso
à revolta: “E se Deus negar, ô nega / Eu vou me indignar e chega /
Deus dará, Deus dará”.

O brasileiro de Chico integra uma comunidade sem esperança? Teria desaparecido de fato o rapaz que, em 1964 compusera ingenuamente “Marcha para um dia de sol” (1964), querendo ver um dia “o pobre e o rico dando a mão”?

Observando o conjunto das letras e refletindo sobre o oxímoro “inferno e maravilha”, não consideramos que o compositor tenha em algum momento duvidado que o bom prevalecerá sobre o mal, o feio sobre o bonito, o justo sobre o errado. Tal como um romântico do século XIX, Chico descreve sua terra natal como generosa, rica e bela; tal como um moderno do século XX, sua gente sofre a mais não poder, mas é lutadora resistente, amante fogosa da vida e tem lugar reservado no futuro.

A prova maior do talento brasileiro, acredita Chico, é a extraordinária criatividade musical, coisa que não se aprende na escola. De tão bela e poderosa, a música brasileira é capaz de curar todos os males. Em 1965, o letrista pediria que ninguém chorasse que ele tinha um violão (“Olé Olá”, 1965); dois anos depois, pondo fé absoluta na capacidade de mobilização coletiva pela música prometeu juntar seu canto a cada pranto, a cada choro, até que alguém lhe fizesse coro para cantar na rua (“Um chorinho”, 1967).

Quatro décadas depois, persistiria a crença nas propriedades excepcionais da musicalidade brasileira: em “Paratodos” (1993), a saída para as mazelas seria ouvir, cheirar, beber Pixinguinha, Tom Jobim, Caymmi, Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro... Chico parece ter lido Platão em tenra idade e guardado zelosamente a idéia de que a música teria o condão de mexer em todos os pilares da vida social e por em risco a ordem estabelecida.

Nações não existem sem boas promessas de futuro para todos. “Artista brasileiro”, Chico Buarque veria sua gente com esperança; apaixonado pela nacionalidade, descreveu o inferno sem tirar o olho do futuro maravilha. Em “Outros Sonhos” (2006), faixa que no álbum “Carioca” antecede a “Ode aos ratos”, Chico convida o ouvinte

a imaginar inversões radicais: doentes dançam felizes; guris estão inertes não por conta da fome, mas porque discutem astronomia; ladrão distribui relógios aos transeuntes e a policia não espanca. Trata-se de um lugar onde nem “a beleza fenece”.

Referências

ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins , 1962.

ALAMBERT, F. De Sérgio para Chico, de Chico para Sérgio. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, 2004.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, A. (Org.). **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 1998.

CHICO Buarque. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque. com.br](http://www.chicobuarque.com.br)>.

CHICO e as cidades. Direção José Henrique Fonseca, 2000.

CHICO ou o país da delicadeza perdida. Direção de Walter Salles Jr. e Nelson Motta, produzido para TV Francesa em 1990 e lançado em DVD em 2003.

DE MELLO, Z. H. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

DIAS, M. O. L. da S. **Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda**. In: SÉRGIO Buarque de Holanda e o Brasil. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1988.

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FERNANDES, R. (Org.). **Chico Buarque do Brasil**: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990a.

_____. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990b.

- HOLANDA, H. B. de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- HOMEM, W. **Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- MENEZES, A. B. de. Drama, lírica e épica em Chico Buarque. : **Revista Cult**, São Paulo, 2001.
- _____. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê , 1982.
- MIRANDA, O. **Chico: o poeta da fresta**. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- PINTO, F. B. **O Brasil de Chico Buarque: nação, memória e povo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologi) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- RENAN, E.; **Qu'est-ce qu'une nation?** Paris: Pocket, 1992.
- SANTANA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- SCHURMANN, E. F. **A música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEKEFF, M. de L. **Da Música: seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SILVA, F. de B. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- TATIT, L. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê , 2004.
- _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1991.
- TINHORÃO, J.-. **Música popular: um tema em debate**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1982.
- _____. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha a canção de protesto**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- WERNECK, H. **Gol de letras**. In: CHICO Buarque: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAPPA, R. **Cidade submersa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Capítulo VIII

Caetano Veloso: só um jeito
de corpo e um projeto Brasil

Caetano Veloso: só um jeito de corpo e um projeto Brasil

Priscila Gomes Correa

A preocupação com a ideia de Brasil acompanhou de forma especial a geração de artistas e intelectuais brasileiros que atuaram a partir da década de 1960. Caetano Veloso, cedo se expôs de braços abertos, pronto a assumir uma missão de cultura como músico popular. Sua postura de constante exposição denotava ora complacência com o chamado sistema (indústria da cultura), ora rebeldia diante das estratégias dos artistas ligados a esquerda nacionalista, geralmente vinculada aos Centros Populares de Cultura (CPCs). Ao se opor à dicotomia alienação/engajamento político, Caetano visava expor os limites dessa simplificação e sugerir a necessidade de interação com e sob o mercado, para pensar o Brasil a partir de sua tragicomédia cotidiana.

A adesão à chamada canção de protesto, após o golpe de Estado de 1964, transformara-se em uma tendência ideológica associada à luta contra a ditadura militar e aparecendo como prática fundamental da resistência ao autoritarismo. Os artistas pós-Bossa Nova estavam imbuídos de um imaginário político baseado na ideia de que, com sua intervenção, seria possível chegar a uma sociedade mais justa. Daí a aproximação com as ideologias e projetos nacionalistas, que buscavam representações de uma memória genuinamente brasileira (CONTIER, 1998). Configurava-se uma geração de artistas envolvidos pelos dilemas culturais, políticos e sociais do país, muitos deles com a implicação ideológica que Walnice Galvão avaliava, em fins da década de sessenta, como um projeto de dizer a verdade sobre a realidade imediata (GALVÃO, 1976).

Eis o cenário sobre o qual Caetano começou a intervir formado e informado pela canção, pela arte e pela política. Ainda que o conjunto de sua obra tenha percorrido as mais diversas temáticas, o cotidiano da sociedade brasileira foi o foco de crítica mais recorrente, não pelo estímulo diante da “grandeza épica de um povo em formação” (“Haiti”/1993), mas pela triste perspectiva diante das manifestações de degradação da condição humana, quando até mesmo “morrer e matar de fome, de raiva e de sede são tantas vezes gestos naturais” (“Podres poderes”/1984).

Apesar de compartilhar a necessidade de transformação social, Caetano Veloso (1977, p. 7) visava atuar no campo estético, mostrando-se bastante cético quanto às possibilidades de se resolver os grandes problemas: “o da verdadeira popularização do samba [...], o da desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários; esses, não os resolveremos jamais com violões”

Os anseios por se pensar o país não seriam desejáveis; melhor seria, segundo Veloso (2003, p. 42), que “compositores e cineastas brasileiros precisassem cada vez menos tomar o Brasil como tema principal”. O que muito se associa à percepção de que a necessidade artística de opinar nos assuntos públicos revela as fissuras da sociedade e as fragilidades geradas pela ausência de identidade. Note-se que seu despontar artístico coincidiu com a lacuna de representatividade gerada pelo autoritarismo militar e, somada às desastrosas políticas de industrialização/(incluindo o crescimento urbano desordenado e a migração interna), ao desenvolvimento do mercado e dos meios de comunicação de massa, envolvia conseqüentemente constantes tentativas de (re) construção de um lugar de identidade possível.

Essa situação se acirrava com a efervescência cultural, especialmente a partir dos movimentos ideológicos e de contracultura que caracterizaram o 1968 pelo mundo. Não só essa movimentação cultural ofereceu elementos para a constituição de uma complexa

trajetória artística, pois, além das óbvias influências da tradição musical brasileira, seu percurso pessoal, exerceu papel preponderante na elaboração de suas canções.

Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso (1942) nasceu e cresceu no Recôncavo Baiano, região de produção açucareira e, posteriormente, intensamente industrializada, que abrigava importantes tradições culturais de origem africana, como o Samba de Roda. Caetano foi o quinto dos sete filhos de um funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafos de Santo Amaro da Purificação, um primeiro referencial urbano que o levou a questionar em diversas canções as conseqüências da exploração industrial, que naquela cidade provocara deterioração urbana, social e ambiental, transformando-a no *acrílico santo amargo da purificação*.

Tal reminiscência apareceu na canção “Acrílico” (1969), verdadeiramente o nó no tempo, como apontou Caetano (2003, p. 19), quando o encanto com as projeções cinematográficas de sua adolescência surge associado aos ruídos urbanos, uma apropriação da trilha do filme “Vertigo” (“Um corpo que cai”) de Hitchcock, então diluída na vertigem da grandiciedade. Eis que com um gesto tropicalista, de mistura de vivências contemporâneas, atendeu ao projeto de fundar sua inspiração não apenas na nostalgia de tempos e lugares, mas buscando incorporar essa saudade num projeto de futuro, como enunciado na contracapa de seu primeiro disco (“Domingo” – 1967). Nesse disco, gravado em parceria com Gal Costa, ainda expunha uma forte influência da Bossa Nova e um pouco de outros gêneros como a modinha. Um trabalho de registro, segundo o próprio compositor, visto que no mesmo ano estaria gravando o segundo LP, já aplicando um projeto tropicalista.

Essa mudança de enfoque é perceptível no conjunto de sua produção. Este segundo disco incluía arranjadores, músicos e artistas gráficos ligados ao tropicalismo em gestação. Sua admiração por João Gilberto continuava presente, um mestre supremo que ouviu pela

primeira vez aos dezessete anos. Um culto que lhe pareceu, anos depois, tão subversivo quanto aquele que outros jovens devotavam ao rock, pois a releitura do samba na batida do violão de João indicava novos rumos para a música brasileira. Um passo adiante ao qual Caetano almejava dar sequência, como já projetava em artigo de 1965, “Primeira feira de balanço”, publicado pela Revista Ângulos, criada por alunos da Universidade Federal da Bahia.

Foi nesta mesma universidade que Caetano ingressou para estudar filosofia, justamente num período de grande produtividade acadêmica, intelectual e artística. Nessa instituição havia a chamada *avant-gard* baiana, composta por Lina Bo Bardi, Walter Smetak, Martin Gonçalves, entre outros. Mas Caetano logo partiu para o Rio de Janeiro e São Paulo, iniciando sua carreira ao participar dos festivais de música transmitidos pela televisão. Mesmo quando ainda nos bastidores da cena artística, visto que inicialmente acompanhava a carreira de sua irmã Maria Bethania, Caetano intervinha no debate sobre a música popular.

Debatia-se sobre uma arte nacional e popular, então defendida por jovens como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Elis Regina, que da Bossa Nova passavam ao engajamento nas discussões e projetos de recuperação das características nacionais da música e sobre o excesso de influência estrangeira, incluindo o uso de instrumentos elétricos, o que poderia representar uma ameaça às tradições genuinamente brasileiras. Nesse ambiente surgiu o artigo “Primeira feira de balanço”, uma retomada da problemática da influência estrangeira na Bossa Nova, seu apuramento técnico e sua relação com as raízes do samba, ou seja, uma discussão sobre como as inovações dialogavam com a tradição da música urbana.

Respondendo às críticas de José Ramos Tinhorão à Bossa Nova, Caetano (1977, p. 8) destacou que era preciso rever o legado de João Gilberto, pois

todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, está a serviço da recriação da forma samba, do jogo rico que se faz com seus elementos, os sons distribuem-se para reencontrar o gosto pelo gingado, o domínio do ritmo complexo do samba.

Dessa maneira é que João teria conseguido combinar inovação e tradição dando um passo à frente. Aí Caetano começou a gestar seu projeto artístico, buscando explorar a diversidade de interlocuções culturais com as quais o músico popular poderia dialogar para criar/recriar uma cultura própria a partir do trabalho daqueles que aprenderam com João “porque uma canção só tem razão se se cantar” (VELOSO, 1977, p. 6-11).

O que significou uma atenção especial ao fenômeno da publicidade e do mercado, uma feira para se tentar “vender a nossa busca do samba em paz” (VELOSO, 1977, p. 13). Ora, foi na cidade que Caetano vislumbrou um campo de transformações estéticas e políticas possíveis, mas esse começo pouco lhe agradava, sentia que o ambiente ainda estava bastante fechado, não concordava com a animosidade crescente frente a cultura pop e seus símbolos (Beatles, Coca-cola, guitarras, Marilyn, etc.), ou melhor, com as restrições que o compositor era obrigado a se impor para se considerar fazendo uma música brasileira. Pouco tempo depois, em entrevista publicada pela Revista *Bondinho*, em 1972, Caetano (1977, p. 141) explicou a tentativa dos tropicalistas de problematizar o fenômeno da importação cultural: “mostrar às pessoas os muros do nosso confinamento. Pra daí você ter uma atitude saudável [...], pois entendo que, sem dúvida nenhuma somos uma nação e, queiramos ou não, nos comportamos como tal”.

Naquele período estavam em gestação alguns paradigmas que deviam nortear a composição de canções no Brasil, a saber, a interpretação do samba autêntico, o tratamento de material folclórico, a composição ancorada em gêneros convencionais de raiz ou a composição como paródia (NAPOLITANO, 2007, p. 110). Este último

campo, conquistado por Caetano e demais participantes do movimento tropicalista, foi o nicho criado para levar a MPB às diversas misturas de gêneros e ritmos. Mas essa conquista não foi por acaso ou espontânea, a intenção de romper com as estruturas já estava na base da criação do grupo dos baianos (Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duarte, entre outros).

Caetano ingressou no mercado musical consciente de seu papel como músico, ou melhor, do papel que gostaria de desempenhar, daí as canções ousadas tanto na letra como na melodia, sempre permeadas por um desconforto em relação aos sentidos da capital, à presença cotidiana do mercado e do consumo e ao acalorado debate intelectual sobre o Brasil. Elementos de seu cotidiano atrelados a atitudes e canções que pudessem expor as mais diversas contradições, pois ao chegar a São Paulo, o jovem compositor percebeu que as portas, embora abertas para seu desempenho, não deixavam passar a intervenção estética que lhe parecia correta: “eu não apenas estava numa cidade que me parecia feia, inóspita, eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura” (VELOSO, 1997, p. 88).

O III Festival de Música Popular da TV Record, de 1967, inauguraria novos debates, bem como o início do sucesso de Caetano Veloso na televisão, quando sua canção “Alegria, alegria” garantiu o 4º lugar. Mas não foi somente esta colocação que provocou interesse pela música, pois Caetano já tinha conseguido garantir um 5º lugar no ano anterior com “Boa palavra” (defendida por Maria Odete) no Festival da TV Excelsior, e um prêmio de melhor letra no Festival da Record, com a canção “Um dia”. Ao lado de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, “Alegria, alegria” propunha, expunha e questionava a “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional” (como definiu Caetano, trinta anos depois, sua aventura tropicalista). De fato, sob o contexto dos festivais, tais canções traziam inovações estéticas (não só o uso da guitarra,

como também a colagem ou enumeração caótica de temas, objetos e sonoridades) e de atitude, ao mesmo tempo em que reafirmavam o modelo que garantia o sucesso das canções de festival.

Partindo da percepção de uma estrutura de funcionamento dos festivais, Caetano buscou compor uma canção com expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público, mas que caracterizasse a nova atitude que deseja inaugurar. Espelhando-se na bem-sucedida marchinha de Chico Buarque (“A banda”, vencedora do Festival de 1966), compôs uma canção apresentando “a alegria imediata da fruição das coisas” e para sua apresentação chamou os Beat Boys, cujas guitarras elétricas inovariam a performance no Festival. A apresentação foi bem recebida e “Alegria, alegria” se transformou em referencial na carreira de Caetano.

A canção possui, de fato, uma melodia atraente, resultante da justaposição de sons e imagens poéticas, expressando a fugacidade cotidiana que envolveria a vivência de um jovem ao caminhar pela cidade, metrópole da cultura massiva:

Caminhando contra o vento/Sem lenço sem documento/
No sol de quase dezembro/Eu vou... O sol nas bancas de
revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta
notícia?/ Eu vou...- (“Alegria, alegria” 1967).

“Alegria, alegria” provoca desconcerto, pois o descomprometimento do personagem é desejado, mas não efetivado. Eis o resultado da narrativa presentificada. Ao chamar o ouvinte para dentro de sua narrativa, o cantor demonstra que sua crítica está no campo da individualidade, que embora queira fazer, ainda não faz: Por que não?.

Assim, a justaposição de imagens revela percepção individual de um sujeito que, diante dos acontecimentos (desde a luta armada até os romances de cinema expostos nas bancas de jornal), expõe seus dilemas banais na mesma escala de valoração:

Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/
Sem lenço sem documento/ Eu vou/ Eu tomo uma coca-

cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/
Eu vou.

A justaposição provoca estranhamento e curiosidade no público. Um exemplo foi a atitude dos entrevistadores nos bastidores do Festival, transmitindo ao vivo as opiniões dos artistas sobre o evento. Um deles perguntou a Caetano: “O que o levou a fazer uma música bem moderna, pegando Coca-Cola, guerrilha, Brigitte Bardot?” Caetano respondeu: “[...] foi a Coca-Cola, a Brigitte Bardot e a Cardinale!”¹. Assim, Caetano reafirmava uma posição ambígua, não denotando os significados e representações em torno destas referências (expectativa que se criava num público já acostumado a linguagem excessivamente metafórica que começava a predominar na música popular) e, ao mesmo tempo, relegava a questão de sua banalidade sob a cotidianidade.

Neste sentido, não se trata simplesmente de um relato de situações do dia-a-dia, mas também de uma crítica da vida cotidiana, das vivências e consequências da sociedade pós-industrial, perpassando a narrativa da canção. Inclusive, anos depois (1993), o compositor ressaltou que suas canções, como “Alegria, alegria”, apresentavam “uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo”. Daí citar a Coca-Cola, que tanto detestava:

mas foi considerando o valor simbólico da Coca-Cola, que para nós queria dizer século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós), que incluí, um pouco à maneira dos artistas plásticos pop, na letra da canção (VELOSO, 2005:, p. 51-52).

Tal definição crítica, à maneira dos artistas pop, Caetano já esboçava a época de sua apresentação no Festival. Quando indagado por outro entrevistador sobre o que seria a música pop, respondeu: “nem sei se o que a gente está fazendo é pop, isso é um negócio

¹ Trecho de entrevista de 1967, no documentário: “Palavra (En)cantada”. Helena Solberg, David Meyer, Rio de Janeiro, 2009 (película cinematográfica, 86 min.).

que eu admito como termo porque de alguma forma a gente está tendendo para um tipo de cultura pop, quer dizer, de assumir todas as formas da cultura massificada”².

Dessa maneira, começa a se evidenciar o diálogo de Caetano com a arte contemporânea e de vanguarda; assim como seus colegas do movimento Música Nova (como Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Julio Medaglia), buscava um compromisso total com o mundo contemporâneo, cultivando uma postura artística dialógica, que logo foi associada ao procedimento antropofágico (inspirado em Oswald de Andrade) de deglutição das diversas influências externas e internas à cultura brasileira. Para “Alegria, alegria”, queria um “som muito atual, toda a festa do mundo moderno, festa estranha” (FONSECA, 1993, p. 58). Tal festa estaria nesse turbilhão de acontecimentos que envolviam a cotidianidade, um lugar de atuação possível, mesmo lugar de onde se podia ver a Banda passar. Mas esta atuaria no extraordinário, enquanto a “Alegria, alegria” seria contínua, não saindo do ordinário, mas prometendo uma nova sensibilidade de “alegria e preguiça, eu vou, por que não?”

Aliás, Caetano (1997, p.30) observa que “o fato de ser uma marchinha fazia de Alegria, alegria, no contexto do festival, uma espécie de anti-Banda que não deixava de ser outra Banda”. Assim, deixando claras as diferenças de projeto e estilo entre os dois compositores, pois sua canção “seria um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítica e mais aceitação do fenômeno da TV” (VELOSO, 1997, p. 175-176).

Ademais, no festival, Caetano explorava também o diferencial de postura em palco, e lembra que sua intempestiva entrada no palco, trajando um terno xadrez marrom e uma camisa de gola-rulê laranja-vivo já o tornava bastante extravagante em relação aos demais participantes, com trajes mais formais. Mesmo seu cabelo encaracolado, ainda que curto, era alvo de comentários curiosos da imprensa.

² Festival MPB TV Record – 4 Entrevistas 21/10/1967. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U0wpVAf1NwA&feature=related>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

Tudo isso contribuiu para que em sua apresentação vitoriosa (da 4ª colocação) de 21 de outubro de 1967, fosse bastante ovacionado pelo público que já tinha mesmo aquela estranha definição afetiva a seu respeito. Mas meses depois esse mesmo público o receberia com vaias em uma das eliminatórias do Festival Internacional da Canção, no qual defendeu a canção “É proibido proibir” (1968). O gesto de abrir os braços se tornou, então, uma posição de afronta, assim como a própria canção tropicalista.

Assim, o artista revelou seu projeto de extroversão da cultura, uma descentralização política voltada para o corpo e o comportamento, núcleos reais da opressão, portanto lugar possível de efetiva transformação. Era notável sua habilidade para expor dilemas que afligiam o comportamento dos jovens, mas que os movimentos políticos ignoravam: “sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava a coisas como sexo, religião, raça, relação homem/mulher” (GASPARI et al., 2000; p. 148). Se suas performances em palco sempre disseram tanto quanto suas canções, também estas revelavam atitudes possíveis, pois, da releitura da Bossa Nova, Caetano encontrou o par perfeito para sua exposição de braços abertos, as janelas abertas de Tom Jobim agora estariam abertas para, além do sol, entrar os insetos (“Janelas abertas nº2” – 1972). Eis, como bem definiu Ridenti (2000, p. 274), os tropicalistas que “abriam suas portas e janelas para o mundo, para arejar o ambiente, impregnado pelo caldo de cultura do chamado nacional-popular, mas as janelas estavam instaladas no ‘coração do Brasil’, abertas também para ‘que entrem todos os insetos’ do exterior”.

Ora, justamente a questão do nacional-popular, já tão impregnada pelos paradigmas de busca das raízes autênticas do Brasil, incomodava Caetano. Tratava-se de um nacionalismo que lhe parecia encenação, como explicou em entrevista de 1979:

parece que tem uma família de São Paulo que financia. Vai o melhor intelectual fazer a melhor pesquisa e sai a melhor encenação do melhor do Brasil [...]. Então a questão do nacional e do popular, para mim, não é um projeto, é uma coisa que já está, é como estar no mundo, viver no planeta, já sou eu mesmo (GASPARI et al., 2000, p. 151).

Diante disso, entre diversas vozes e sonoridades, Caetano foi construindo seu percurso naquela que ele considerava a linha evolutiva da música popular, a retomada da linha perdida. Por um lado, com uma atitude gilbertiana de decantação do samba, por outro, sua transformação radical pela apropriação das mais diversas sonoridades e linguagens: a atitude tropicalista. Eis que o tropicalismo partia de uma variação estética sintonizada com a modernidade internacional, com os avanços tecnológicos e, como sugeriu Luiz Tatit, com as dicções esquecidas ou desprezadas da MPB, por exemplo, Celestino (1996, p. 264). Caetano se tornou um dos expoentes mais prestigiados do movimento; sua obra está não só ligada a tais transformações, como também as expressa e representa. A canção de 1967, “Tropicália”, gravada no segundo LP, apresenta uma das sínteses de seu projeto, visto que alegoriza a realidade valendo-se não mais da narrativa, mas da colagem poética, ruídos e guitarras.

Além das dicções esquecidas ou desprezadas, o jovem compositor também se voltava para os músicos mais conhecidos ao se reportar a canções como de Noel Rosa, “Coisas nossas” (1936), onde estavam enumeradas cenas e características da cultura brasileira. Inspiração para a composição de Tropicália, para a qual Caetano (1997, p. 184) havia imaginado “colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil [expressão que se sobrepõe ao sentido épico que, geralmente, é adotado nas definições do caráter nacional], da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro”.

Repleta de intertextualidades, esta canção foi detalhadamente discutida por Caetano em seu livro “Verdade tropical” como uma can-

ção-ícone que terá diversos desdobramentos ao longo de sua obra. Com efeito, uma constante referência ao seu projeto Brasil, quando não casualmente Brasília é eleita como o centro da “canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (VELOSO, 1997, p. 185), pois capital síntese de toda uma ideologia de desenvolvimentismo e entusiasmo com avanços tecnológicos.

A tecnologia criou oportunidades ao músico popular e Caetano soube aproveitá-las. Contando com a experiência de vanguarda de Júlio Medaglia, Caetano pôde incorporar à sua composição uma série de timbres e modulações. Além disso, àquela altura dos anos 60, não se buscava mais camuflar a presença de recursos técnicos e humanos que estariam por trás de uma gravação fonográfica. Pelo contrário, o experimentalismo (promissor entre as artes de vanguarda) ganhava espaço como ação criativa sob as novas determinações técnicas. A orquestração elaborada para *Tropicália* possibilitou então uma apropriação performática que ganhou perenidade fonográfica. A mais famosa é a intervenção inicial do baterista Dirceu que, ao ouvir a ambientação sonora elaborada por Medaglia, passou a declamar um breve discurso sobre a carta de Pero Vaz de Caminha, e ainda fez uma referência ao técnico de som, o Gauss (“E o Gauss da época gravou”).

Aliás, como já observou Favaretto (1996, p. 59), o arranjo de Júlio Medaglia é extremamente funcional, pois foi criado em continuidade com a letra, não sendo, portanto, concebido como simples reforço enfático. As sonoridades que introduzem a canção criam uma ambientação tropical ao mesmo tempo em que sugerem um clima de suspense, logo desfeito pela narrativa surreal que se revela ao final da primeira estrofe: “Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões / Aponta contra os chapadões / Meu nariz”. Note-se que em *Tropicália* não nos deparamos com a descrição de uma cotidianeidade particular, mas com aquela que envolve toda uma sociedade,

elementos que invadiam o dia-a-dia das residências, sobretudo pelo filtro da mídia televisiva:

Domingo é o Fino da Bossa/ Segunda-feira está na fossa/
Terça-feira vai à roça /Porém/O monumento é bem moderno/
Não disse nada do modelo do meu terno/Que tudo mais vá pro inferno, meu bem.

Ao mesmo tempo, a canção expõe imagens constrangedoras ao discurso desenvolvimentista: “e no Joelho uma criança sorridente, feia e morta/ estende a mão”.

Eis um percurso do local ao global, ainda que sob a síntese duvidosa promovida pela mídia, da reconfortante banda de Chico Buarque à então incômoda figura de Carmem Miranda: “Viva a banda-da-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da / Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da”. De maneira que diversas formas ideológicas são desconstruídas a cada verso, sem a preocupação de sugerir alternativas, mas sim colocando o seu contraponto na cotidianidade, do campo à cidade, do luxo à miséria:

No pátio interno há uma piscina/Com água azul de Amalrina/Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis/Na mão direita tem uma roseira/Autenticando eterna primavera/E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira/Entre os girassóis (“Tropicália”/1967).

Uma mistura aparentemente inusitada de informações em cada verso, sugerindo o amálgama de ideais e idealizações que acompanharam o desenvolvimentismo tecnológico, com a intensa migração interna mobilizando discursos sobre o Nordeste e os nordestinos, buscando se situar nos novos espaços urbanos predominantemente excludentes.

Por conseguinte, revelava-se o descolamento social de tantas teorias que gozavam da simpatia de muitos artistas, diante da miséria e das consequências de projetos tão distantes do dia-a-dia da popu-

lação, fossem calcados à direita ou à esquerda no espectro político: “No pulso esquerdo bang-bang / Em suas veias corre muito pouco sangue / Mas seu coração balança a um samba / de tamborim”. Novamente nos defrontamos com o desconforto de Caetano em relação ao nacionalismo que vicejava sob o pensamento de esquerda, pois uma arte esteticamente nacionalista aparecia esteticamente limitada, renegando as conquistas não só da Bossa Nova como também de outras vozes possíveis que há tempos sofriam o mesmo tipo de pressão. A figura da Carmem Miranda sintetizava muito esse processo.

Por isso, não casualmente, o samba, “Disseram que eu voltei americanizada” (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva (“Disseram que eu voltei americanizada/Com o ‘burro’ do dinheiro, que estou muito rica/Que não suporto mais o breque de um pandeiro/E fico arrepiada ouvindo uma cuíca”), grande sucesso de Carmem Miranda, seria re-apropriado, diversas vezes, por Caetano ao longo de sua trajetória, uma vez que revela uma concessão ao “nacionalismo” que condena toda influência estrangeira, uma resposta às críticas sofridas pela cantora depois de sua temporada norte-americana. Mas não se trata somente da referência a focos de intransigência em meio à tradição da música popular, mais que isso Carmem Miranda simbolizava, para Caetano, a complexa e problemática relação do brasileiro com sua própria cultura e a do exterior:

Carmem Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. Um movimento cultural que veio a se chamar Tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguês nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar [...] Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia (VELOSO, 1991).

Não obstante esta interpretação formulada pelo compositor mais de vinte anos depois, percebe-se que a provocação afetava

antes os próprios tropicalistas que foram conhecendo na imediatez dos acontecimentos os efeitos de determinadas experiências, sejam as combinações inusitadas proporcionadas pelo encontro de músicos de vanguarda com as sonoridades do iê-iê-iê, sejam as afinidades iniciais com a arte crítica de um Hélio Oiticica (cuja obra homônima, emprestou o nome para a Tropicália de Caetano)³ ou dos concretistas. Essa percepção de que a caricatura do Brasil podia revelar-se uma radiografia permitiu não só a composição de Tropicália, mas também da própria *persona* que Caetano então passaria a encarnar publicamente.

Assim, o tropicalismo ganhou formas, atitude, adeptos e sucesso ao longo de 1968 e Caetano encontrou seu lugar definitivo no palco, na televisão, na indústria do entretenimento, com a qual lidava com desenvoltura. O movimento tropicalista assumia todos os referenciais possíveis, da arte plástica de Oiticica ao popular Chacrinha, do ritmo pop ao samba-canção, de Carmem Miranda a Glauber Rocha. Ainda que sem clareza, o movimento explorava ao máximo o processo de recepção pela distração, bem como compreendia a capacidade da arte de mobilizar pelo hábito. Daí a estratégia do choque, do estranhamento para tentar romper com todos os hábitos, uma postura pessimista, pois, explica Caetano (2005, p. 49), “nós queríamos trazer a tudo que disse respeito à música popular a luz da perda da inocência e, para isso, fizemos muitas caretas e usamos muitas máscaras”.

Ainda que sob muita polêmica em meio a tendência dominante da MPB, arredia ao diálogo com a cultura pop promovido pelos tropicalistas, estes ganharam um programa de televisão em 1968, o

³ É interessante notar que a intenção de Oiticica era, precisamente, proporcionar a partir de experiências “táteis-sensoriais”, uma sensação permanente de se estar sendo devorado, mas pela imagem, confrontando-se com o império do consumo ao oferecer uma caracterização de Brasil pela derrubada do mito universalista da cultura brasileira. A referência a um cenário tropical com plantas, araras, areia e um caminho de pedrinhas que levava a um receptor de TV, provocava o mesmo constrangimento que a canção Tropicália. A violência de imagens conflitantes que perpassa as duas representações, de Oiticica e de Caetano, denota o quanto este bebeu imediatamente na fonte da Nova Objetividade de Oiticica, como também o distancia dos “burgueses subintelectuais” que estariam, aos olhos do artista plástico, transformando em consumo, moda, o tropicalismo, sem ultrapassar o nível ultra-superficial (OITICICA apud??? BASUALDO, 2007, p. 241).

“Divino maravilhoso”, onde realizavam *happenings* e diversas experimentações estéticas, a semelhança do show que apresentavam na Boate Sucata. No final do ano, este show foi cancelado, em função de denúncias de desrespeito aos símbolos da pátria e, em seguida, Caetano e Gilberto Gil foram presos pelo governo que acabava de decretar o Ato Institucional N. 5, cerceando completamente a liberdade de expressão, além de tomar como alvo diversos artistas, intelectuais e estudantes. Após a prisão, Caetano e Gil realizaram um show em Salvador para arrecadar fundos para o exílio forçado em 1969, resultando em uma temporada em Londres até janeiro de 1972, data do retorno definitivo para o Brasil.

As experiências traumatizantes da prisão e do exílio levaram Caetano a reformular muitas de suas posições, a questionar mais profundamente seu próprio trabalho, seu papel naquele contexto de tantas transformações sociais, políticas e culturais. Sua aversão ao nacionalismo de esquerda e consequente atuação no sentido de refletir sobre essa problemática a partir da identificação das mazelas nacionais, do olhar estrangeiro e da deglutição antropofágica do contexto global, acabou revelando uma obra com profundas afinidades com uma possível nação, expondo o que há de mais específico nesta comunidade Brasil. Aos seus olhos o sentimento nacional resultaria da combinação inusitada de múltiplos interesses, daí poder-se encontrar um Brasil nas suas próprias contradições, como através das imagens de Tropicália, de “Podres poderes”, enfim, das coexistências inusitadas: “um olho na bíblia, outro na pistola / encher os corações e encher as praças / com meu guevara e minha coca-cola” (“O herói”, 2006).

Sob este aspecto, Wisnik (2005, p. 12) oferece uma excelente síntese da trajetória de Caetano, que ao promover essas relações dialógicas entre os temas locais e globais, acabou “consolidando-se como intérprete do Brasil e divulgador internacional privilegiado da experiência de sua música popular, numa atitude que aponta para a

reversão artística dos complexos de subdesenvolvimento herdados da colonização”.

Por essa razão, depois da Bossa Nova, seu trabalho é atualmente um dos mais populares no exterior, com uma música considerada própria dos brasileiros, fato relevante se nos voltarmos para os debates e conflitos que envolviam o fazer musical nos anos sessenta. Mas, desde os anos 1970, a pluralidade tropicalista já se revelava como a maior herança do movimento.

Um dos exemplos mais expressivos foi o show promovido pela Phonogram, atual Universal, em 1973, no Anhembi, em São Paulo (“Phono 73: o canto de um povo”), no qual diversos artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Odair José, Sergio Sampaio, Toquinho, Vinícius de Moraes, Erasmo Carlos, Raul Seixas e outros, todos contratados pela gravadora, apresentaram-se numa clara atitude de incomodo com a ditadura, que intensificava a censura. É nesta ocasião que Chico Buarque e Gilberto Gil têm seus microfones desligados ao tentar cantarolar a canção “Cálice”. Mas é, sobretudo, a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as performances podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas.

Neste evento, Caetano realizou uma de suas melhores performances ao cantar “A volta da Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, incluindo ruídos e cantorias de cegos, improvisos e citações, numa interpretação inusitada. Surpreendeu também ao cantar, ao lado de Odair José, a canção brega “Eu vou tirar você desse lugar”. Aliás, tinha mesmo a intenção de voltar do exílio fazendo barulho, por isso a seqüência de shows e discos polêmicos. Do disco “Transa” ao inusitado show com Chico Buarque, ainda em 1972, grande sucesso para romper com os constantes boatos de que existiam conflitos insuperáveis entre os dois desde o advento do tropicalismo que não foi compartilhado por Chico. Em seguida, lançou o disco “Araçá Azul”,

que esbanjando experimentalismos não foi bem recebido pelo seu público, já profundamente habituado as combinações pop de seus discos anteriores, uma vez que, neste novo trabalho, são entoados diversos sons, grunhidos, trechos de canções tradicionais e sujeiras sonoras, numa combinação de reminiscências, de experiências de infância do compositor.

O samba de roda que permeou sua infância reaparece na voz de Edith Oliveira junto com canções de rádio. Caetano gostava de cantar em público: desde criança fazia apresentações para sua família, um gosto pelo palco que lhe acompanha até hoje. A memória de sua cidade, do dia-a-dia de Santo Amaro, surge como um testemunho involuntário, o que condiz com sua busca pela expressão livre do corpo, dos sentidos.

No caso daquele *Araçá Azul*, que é um disco que terminou ficando assim muito cheio disso (reminiscências), ele ficou muito assim por uma razão quase que inversa, porque foi um disco que eu fiz sem pensar, sem parar pra pensar, entendeu?

E, por fim, no mesmo embalo criativo, lançou simultaneamente dois LPs no ano de 1975, *“Jóia”* e *“Qualquer Coisa”*, acompanhados de manifestos, inventados pelo artista, que os definiam ironicamente como pseudo-movimentos. Sua música continuava, portanto, entre expressões do corpo e incursões ao enigma Brasil.

A partir daí, Caetano tornou-se figura freqüente na mídia e passou a exercer alguma influência sobre a opinião pública na medida em que era consultado sobre os mais diversos assuntos. No entanto, percebe-se que buscou permanecer na zona ambígua que o artista popular pode atuar (pois ao artista não se exigiria a intervenção séria nos assuntos públicos), supondo que, assim, se resguardaria das críticas tão recorrentes de pseudo-intelectualismo quando artistas opinam em assuntos políticos:

estou aqui dando minhas opiniões de cantor de rádio. Não preciso ter medo do ridículo. Celebidades do mundo do entretenimento opinando sobre temas sérios é algo que já foi justa e suficientemente ridicularizado. Sinto-me livre para propor combinações que pessoas mais responsáveis não poderiam sugerir (IN-VENTURA, 2008, p. 141).

Uma precaução desnecessária, quando não uma tática para driblar as pressões da censura ou da indústria diante de um mero preconceito corporativo, se observarmos que ser intelectual não exige formação ou profissão específica, mas o despontar na cena pública como produtor ou transmissor de ideias, exercendo determinada influência, sendo ouvido ainda que criticado. E, segundo Bobbio (1997), como todo homem de cultura, nessa moralidade sua motivação pode tanto ser universalista quanto particularista e sua expressão variada: são os ensaios, artigos, conferências, petições, etc., sempre abordando problemas humanos, morais, filosóficos ou políticos. Neste caso, o artista se expressa primordialmente por meio da canção, mas não raro, Caetano Veloso e outros se manifestaram através de ensaios e artigos.

Em suma, ainda que muitas vezes reticentes, alguns artistas acabam assumindo a responsabilidade pública de seu ofício, engajando-se como intelectuais, fazendo uso da canção com o intuito de refletir sobre a cultura e a sociedade. Nas canções, sempre encontramos algumas pistas. Em “Jeito de corpo” de 1981, uma homenagem aos humoristas do programa “Os Trapalhões” aparece em destaque a posição do argumento do compositor: “não pensem que é um papo torto / é só um jeito de corpo / não precisa ninguém me acompanhar”. Ou seja, está além do discurso, na prática cotidiana, nos meneios de voz, no jeito de corpo. A modéstia, entretanto, às vezes cede lugar a um necessário reconhecimento como na canção “Festa imodesta” (1974), que Caetano compôs especialmente para Chico Buarque.

Nessa canção, o artista-intelectual se faz mais presente, empresta sua voz a “tudo aquilo que o malandro pronuncia / que

o otário silencia / toda festa que se dá ou não se dá / passa pela fresta da cesta e resta a vida". A fresta aparece como expressão de resistência e, sob a ótica contemporânea de Gilberto Vasconcellos, Caetano adverte: dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB (VASCONCELLOS, 1977, p. 72). Caetano oferece-nos muitos textos, mas também canções como "Língua" (1984): "se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão". A projeção social da canção, do músico popular, sua inserção privilegiada na esfera pública, seriam características específicas da cultura brasileira, pois, da mesma maneira que, de acordo com o senso comum, os alemães teriam encontrado sua melhor expressão na filosofia e os brasileiros na canção popular.

Precisamente neste sentido é que Caetano expõe, em "Podres poderes" (1984), a já necessária intervenção do artista, recorrendo a imagens fortes, capazes de expor algumas fissuras na ideia de *formação nacional*: "Será que nunca faremos senão confirmar / A incompetência da América católica / Que sempre precisará de ridículos tiranos?" E remetendo ao enigma da canção "O que será" de Chico Buarque, completa: "Será, será que será que será que será / Será que essa minha estúpida retórica / Terá que soar, terá que se ouvir/ Por mais zil anos? "E novamente, seu único refúgio de atuação, ainda que retórico:" Será que apenas os hermetismos pascoais/ Os tons, os mil tons, seus sons e seus dons geniais / Nos salvam, nos salvarão dessas trevas/ E nada mais?"

Nos anos 80, seu desencanto tornou-se ainda mais patente diante das profundas transformações pelas quais passava o mundo. Entre muitas canções, "Fora da ordem" revelava muito de sua insatisfação diante da falta de lugar no mundo de um país que sonhava em ser protagonista de sua história, mas ainda permanecia isolado: "Alguma coisa está fora da ordem / Fora da nova ordem mundial /

Meu canto esconde-se como um bando de Ianomâmis na floresta” (“Fora da ordem”/1991). Mas, note-se que Caetano, apesar da desenvoltura com que desfila pelo mundo do entretenimento, desde cedo assumindo positivamente a relação com as novas tecnologias, também refletiu sobre o impacto dessas novas realidades sobre a nossa sociedade, que permanecia numa relação com o global ainda tão precária e necessitando de auto-afirmação.

No entanto, a experiência estrangeira provocou no compositor um pessimismo crônico e crítico, constante até hoje em suas canções sobre problemas sociais, como “O estrangeiro”, “Haiti”, “Podres poderes”, “Fora da ordem” ou “O herói”: “minhas canções ainda são predominantemente longos e enfadonhos inventários de imagens jornalísticas intoleráveis do nosso cotidiano usadas como autoflagelação e como que olhadas de fora” (VELOSO, 2005, p. 61).

Porém, essa ótica crítica surgiu de importantes experiências criativas. Em 1972, o LP “Transa” revelou as consequências mais ricas da atitude tropicalista, um amadurecimento da obra do compositor, bem como seu direcionamento definitivo para um predomínio som pop, permitindo-lhe, entretanto, o seguinte escrúpulo, como consta em seu livro de memórias (“Verdade tropical”): “em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve a queda de nível da exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar?” (VELOSO, 1997, p. 224).

Na verdade, apenas uma ressalva para si mesmo, uma auto-avaliação para que pudesse seguir ciente de que suas pretensões estéticas teriam de fato boas consequências, ainda que produzindo no campo minado do mundo do entretenimento massificado, pois as tentativas críticas sob a indústria da cultura sempre se arriscam a contribuir com essa indústria que também possui suas estratégias de cooptação de valores no jogo de forças com as táticas dos atores sociais.

Como já explicou Jesús Martín-Barbero ao avaliar as novas mediações culturais, neste contexto, a proposta cultural se tornaria sedução tecnológica e incitação ao consumo, o que nas condições econômicas das classes populares se traduziria em desvalorização cotidiana de seus saberes e de suas práticas. Concomitante ao intenso processo de industrialização que começou a provocar o crescimento urbano desordenado, a televisão, por exemplo, adentrou para a cotidianidade do país, unificando “uma fala na qual, exceto para efeito de folclorização, a tendência é para a erradicação das entonações regionais”. Uma homogeneização e incorporação de antigos conteúdos sociais e religiosos à cultura do espetáculo (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 271).

Ora, o artista assume o risco, quer ser ouvido, expor suas escutas ao mundo, esse é seu papel, e Caetano Veloso tem sido um artista-intelectual ativo por mais de quarenta anos. Em disco recente encontramos mais um acerto de contas com a nossa história, com o ser brasileiro. A canção “O herói” atualiza toda essa história, remete a Sergio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre. O disco (“Cê”/2006) oferece a oportunidade para Caetano colocar sua prosa em artigo de junho de 2006: “sem nunca ter escrito a expressão ‘democracia racial’, Freyre é freqüentemente xingado por causa dela. Eu, que adoro esse mito, acho que se presta uma homenagem a Freyre ao atribuir-lhe a invenção” (VELOSO, 2006).

Há uma aproximação do compositor aos intérpretes do Brasil, como um rap que ultrapassa a mera denúncia ao expor uma suposta vivência do narrador, do brasileiro:

é como em plena glória espiritual / que digo: eu sou o
homem cordial / que vim para instaurar a democracia
racial / eu sou o homem cordial / que vim para afirmar a
democracia racial / eu sou o herói / só deus e eu sabemos
como dói.

Eis uma dor que não se diz em palavras, só na melodia, nos sussurros e gemidos da guitarra, no jeito de corpo que suplanta o

discurso falado e carrega essa paixão do indivíduo, do brasileiro, o herói do seu canto: “Sempre quis tudo o que desmente esse país” (“O herói”, 2006).

Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIM, W. **Magia e técnica**, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997.
- CALADO, C. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CERTEAU, M de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 1 e 2.
- CONTIER, A. 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, 1998.
- COUTINHO, E. G. **Velhas histórias, memórias futuras**: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê, 1996.
- FONSECA, H. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- FUBINI, E. **Estética de la música**. Madrid: La balsa de la medusa, 2004.
- GALVÃO, W. N. **Saco de Gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GASPARI, E. et al. **Cultura em transito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Cultura, comunicação e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MORIN, E. **Os meus demônios**. Portugal: Publicações Europa-América, 1995.
- NAPOLITANO, M. **“Seguindo a Canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001.
- _____. **A sincope das idéias**. São Paulo:-Fundação Perseu Abramo, 2007.

- NERCOLINI, M. J. **Artista-intelectual: a voz possível numa sociedade que foi calada**: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60. 1997. Dissertação (Mestrado) – IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- RISÉRIO, A. **A Avant-Gard na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e Pietro Maira Bardi, 1994.
- TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê , 2004.
- _____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.
- VASCONCELOS, G. **Musica popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, C. Democracia racial rima com homem cordial. **Folha de São Paulo**, 10 de junho de 2006.
- _____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- _____. **Letra só, sobre as letra**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. Carmen Miranda Dada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de outubro de 1991.
- _____. **Songbook Caetano Veloso**. Editado por A. Chediak. São Paulo: Lumiar , 1988. 2 v.
- _____. **Alegria, Alegria**: uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro:: Pedra Q. Ronca, 1977.
- VENTURA, Z. **1968**: o que fizemos de nós. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- WISNIK, G. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

Capítulo IX
Nelson Pereira dos Santos:
em busca do povo

Nelson Pereira dos Santos: em busca do povo

Carlos Alberto Mattos

Introdução

A presença de um cineasta em coletânea sobre construtores da nacionalidade tem um quê de inesperado. No Brasil, o lugar de intérpretes da nação tem sido ocupado prioritariamente por escritores, pensadores, pintores e compositores. O cinema ocupa espaço de arte eternamente “inacabada”, haja vista as interrupções no seu fluxo industrial e a relação inconstante com o grande público. Isso, porém, não impede a formação de uma imagem do país (multifacetada, sem dúvida) numa filmografia que já se estende há mais de um século.

O cinema tem a virtude de condensar e relacionar expressões fotográficas, literárias, musicais e cênicas capazes de dar conta de contextos sociais com grande potência. É a arte congregante por excelência, dada a sua liberdade de se mover no tempo e no espaço sem perder o contato com o mundo físico. O cinema brasileiro, para o bem ou para o mal, mantém um forte vínculo com a realidade e o imaginário nacionais.

Um trio áureo se destaca na filmografia brasileira quando se trata de verificar a incidência da ideia do nacional. Ele é composto por Humberto Mauro (1897-1983), Glauber Rocha (1939-1981) e Nelson Pereira dos Santos. Numa síntese um tanto ligeira, poderíamos classificar Mauro como o “fundador”, que criou e sedimentou uma visão lírica e afetuosa da paisagem, do homem e de um certo sentimento brasileiro no cinema. Rocha seria o “revolucionário”, com sua proposta de um Brasil mítico, convulsionado e utópico.

Nelson, por sua vez, seria o “etnógrafo” que tem vasculhado a aldeia em todos os seus recantos à procura da imagem do povo brasileiro e seus rebatimentos. Há, em sua obra de 20 longas-metragens, diversos curtas e trabalhos para a TV, um constante entrecruzamento de questões ligadas à nacionalidade, raça, mitos, representações do popular, diferenças e conflitos sociais. Ali encontramos todos os traços da formação brasileira: o branco europeu, o índio e o negro. Temos o Brasil das cidades, das favelas, do sertão, do litoral e do planalto central. O país está representado pelo ponto de vista histórico e pelo ângulo da contemporaneidade entre as décadas de 1950 e 2000.

O mais reconhecido cineasta vivo do país, tem uma obra que redefine o cinema nacional moderno a partir de obras-primas como “Rio 40 Graus”, “Vidas Secas” e “Memórias do Cárcere”. Por suas notáveis adaptações literárias, foi o primeiro diretor de cinema a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

Não foi por acaso que Nelson transpôs para as telas obras fundamentais de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa e Machado de Assis, além de realizar documentários sobre Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. Esse intenso diálogo com autores fundamentais para a compreensão do Brasil, mais suas próprias contribuições e interpretações, fazem do cineasta, também ele, um intérprete do país e um construtor de nacionalidade. Eis talvez a dimensão maior de seu trabalho.

Personagem popular e temática nacional

Em 1954, quando filmava “Rio 40 Graus”, Nelson Pereira dos Santos já havia trabalhado como assistente de direção dos filmes “O Saci”, de Rodolfo Nanni, “Agulha no Palheiro”, de Alex Vianny, e “Balança mas não Cai”, de Paulo Vanderlei. Sua grande preocupação era criar um modelo de cinema que se diferenciasse daquele praticado pelos estúdios da Atlântida e da Vera Cruz – os quais, de maneiras distintas, se pautavam pelos cânones da produção de Hollywood.

Nelson sonhava com um cinema voltado para a realidade brasileira, não colonizado e eminentemente popular. “Rio 40 Graus” foi seu cartão de visitas e assumiria valor de manifesto por um cinema independente. Feito em grupo, com baixo orçamento e em locações naturais, seria inspiração decisiva para os melhores propósitos do Cinema Novo, surgido seis anos depois.

Produzido por um consórcio de amigos, “Rio 40 Graus” narra uma trama multiplot entre personagens de várias classes sociais do Rio de Janeiro, conectados pela movimentação de alguns moleques de rua. Irrompe, já aqui com força, a presença do personagem popular: os moradores da favela, o jogador e os torcedores de futebol, sambistas, capoeiristas, malandros, pequenos comerciantes, anotadores de bicho, uma imigrante ingênua, um jovem oficial oportunista. O contraste social, bastante marcado, é feito através das figuras dos banhistas de Copacabana, dos cartolas do esporte, de uma família interesseira e de turistas estrangeiros.

Ainda é cedo para maiores sofisticções, e o mundo se divide entre pobres (solidários, interracialistas) e ricos (esnobes, fofoqueiros, falsos). Nesse painel de fundo sociológico, os conflitos se anunciam mas não se efetivam, revelando desde já um traço da dramaturgia do diretor e de um certo senso comum sobre o caráter brasileiro: a predominância da conciliação e da camaradagem sobre a ruptura e a confrontação.

“Rio 40 Graus” trouxe avanços na caracterização do personagem popular, tanto por fazê-lo mover-se livremente na rua, como por colocar em sua boca um linguajar característico. Par a par, o filme desvela um painel variado de aspectos da então capital do país – da favela aos pontos turísticos, das praias ao estádio, dos parques à escola de samba. Por sua adesão ao povo simples, ao cenário vivo da cidade e a uma técnica de filmagem menos empostada, o filme foi prontamente associado ao neorealismo italiano, que ainda exercia influência quase mundial nos anos 1950.

Nelson tinha raízes pessoais na Itália. Seus avós maternos eram da região do Vêneto. Ele viveu a infância no bairro natal do Brás, em São Paulo, em meio a uma borbulhante colônia italiana. Considera-se uma mistura de italiano com caipira. Os pais, de classe média, o levaram às primeiras sessões de cinema no Cine-Teatro Colombo, embora o primeiro vínculo com o mundo dos filmes praticamente coincida com seu nascimento: o prenome veio da admiração do pai pelo personagem do Almirante inglês Horatio Nelson.

Menino escoteiro durante o Estado Novo, politizado pela célula do Partido Comunista Brasileiro no Colégio do Estado, em São Paulo, Nelson descobriu o Brasil através da leitura dos romancistas da Geração de 30. Entrou para a Faculdade de Direito em 1947, disposto a “participar da vida do país e defender as liberdades” (SALEM, 1987, p. 40). Com veleidades de escritor, ocupou a cadeira Castro Alves da Academia Nativista de Letras, no âmbito do Colégio do Estado. Por coincidência, o mesmo patrono de sua cadeira na Associação Brasileira de Letras (ABL). O romântico e revolucionário Castro Alves seria talvez o seu primeiro modelo de herói literário, tema de um projeto cinematográfico sempre adiado ao longo da carreira.

A mocidade se dividiu entre os estudos, colaborações para jornais comunistas e atividades vacilantes no teatro amador. Após uma curta temporada em Paris, e ainda como dirigente da Juventude Comunista, ele realizou para o PCB seu primeiro filme, “Juventude”, um documentário sobre os jovens trabalhadores paulistas. Do seu grupo de artistas comunistas partiu o convite para os primeiros trabalhos como assistente de direção em longas-metragens.

No I Congresso Paulista de Cinema, em 1951, Nelson apresentou uma tese sobre “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, na qual defendia a temática nacional como “fator decisivo para a conquista do mercado” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 74-75). “Rio 40 Graus” seria a súpula de todo um pensamento de cinema, já então aclimatado à cidade para onde Nelson se mudou em 1952. Atuando

no jornalismo, ele encontrou no Rio uma miséria mais evidente que a de São Paulo. Esse choque moldou o olhar que ele lançou à capital.

Mas o filme não teria vida fácil depois de pronto. A chefia de polícia o proibiu sob a alegação de que “só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira” e “serve aos interesses políticos do extinto PCB”. A campanha pela liberação de “Rio 40 Graus”, no segundo semestre de 1955, tornou-se um marco cívico na cultura brasileira, unindo nos protestos escritores, jornalistas, pintores, gente de cinema e teatro, juristas e até cineastas e críticos franceses. Para a geração seguinte, que apenas se avizinhava do cinema, “o filme colocou o *ser* brasileiro na tela”, como diria Leon Hirszman (SALEM, 1987, p. 123).

Criação que vem do povo

“Rio 40 Graus” começava e terminava ao som de “Eu Sou o Samba” (A Voz do Morro), um manifesto do que o filme desejava expressar. Seu autor, e grande amigo de Nelson Pereira dos Santos, era Zé Kéti (1921-1999), a quem o cineasta dedicaria um tributo póstumo no curta “Meu Cumpadre”, “Zé Kéti” (2001). Zé Kéti foi a grande inspiração – além de ator coadjuvante – do segundo filme de Nelson, “Rio Zona Norte” (1959). Aqui sua galeria de personagens é acrescida do compositor popular. Às dicotomias ricos x pobres e brancos x negros soma-se uma terceira: erudito x popular.

O sambista Espírito, vivido por Grande Otelo, é ludibriado por um agente e tem sua música amigavelmente apropriada por um compositor intelectualizado. Quando se prepara para ir à Rádio Nacional, na esperança de impressionar bem, ele estica o quanto pode o cabelo áspero, barbeia-se com abundância de creme (branco) e veste um terno bem passado. Personagem vitimizado ainda numa linha bem neorrealista, a vida de Espírito é uma sucessão de perdas:

a mulher, o filho delinquente, a noiva interesseira. Sua história é contada em *flashbacks* com uma perspectiva trágica, nos momentos que se seguem a um acidente mortal na linha do trem.

Ainda que na chave do drama sem saída, “Rio Zona Norte” reitera a solidariedade de Nelson à classe menos favorecida, assim como sua ironia para com as camadas próximas da sua – os intelectuais e a classe média. A síndrome de desconfiança da própria classe, em nome da compaixão, da admiração ou da sublevação dos mais pobres, seria comum a inúmeros realizadores da época do Cinema Novo.

A figura do compositor popular voltaria como protagonista de outro filme, o sertanejo “Estrada da Vida” (1981). Mantém-se a intenção de elogiar o criador que nasce do povo e canta para o povo – no caso, a dupla Milionário e Zé Rico – e fazer a afirmação da cultura brasileira, mas o contexto é radicalmente diferente. Ao contrário do derrotado Espírito, a dupla sertaneja é uma imagem de sucesso em época de “milagre econômico” e cultura industrial de massa. Um sucesso construído com talento, alguma malícia e suposta fé religiosa.

Ao grupo de filmes cariocas desse período pertence ainda “Boca de Ouro” (1962), a primeira transposição de Nelson Rodrigues para o cinema. É também a primeira adaptação literária de sua carreira, apesar da condição de diretor contratado. O popular rodrigueano tem suas características próprias – é suburbano, fetichista, cafona, venal e cafajeste em distintos graus. O cineasta vai deixar de lado a intervenção crítica e explorar o filão do filme de gangster num de seus trabalhos tecnicamente mais bem-sucedidos.

Se não somou grande coisa ao Brasil nas telas, “Boca de Ouro” adiantou o tema do corpo fechado que reapareceria em “O Amuleto de Ogum”. Além disso, ampliou a diversidade narrativa desses primeiros filmes. Enquanto “Rio 40 Graus” mostrava vários blocos de personagens no decurso de um dia e “Rio Zona Norte” narrava acontecimentos de várias épocas no lapso de poucas horas,

“Boca de Ouro” experimentava os relatos prismatizados segundo o humor da personagem narradora, um pouco à moda de “Cidadão Kane” e “Rashomon”. Essa riqueza de perspectivas não deixou de contribuir para o prestígio do cineasta entre seus pares e os críticos mais atentos.

No mundo de Graciliano

O Nordeste entrou na vida de Nelson Pereira dos Santos em 1958, quando ele viajou com o fotógrafo Hélio Silva para documentar a grande seca na Bahia e Pernambuco. Mas a melhor tradução que ele encontrava para o que via já estava escrita nas páginas de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Antes, porém, de viabilizar a produção do filme, Nelson dirige e atua no “nordestern Mandacaru Vermelho” (1961). Nesse filme de recorte mais clássico, com influências canhestas de John Ford e Lima Barreto, Nelson parece exorcizar seus últimos laivos de um “cinema colonizado”. Trata-se de um banguê-banguê devidamente subdesenvolvido, tendo burricos mirrados no lugar de cavalos garbosos e as presenças inesperadas de um beato justiceiro e de um casamento coletivo de negros.

O desejo de adaptar Graciliano Ramos nascera com “São Bernardo”, ainda nos anos 1950. “Vidas Secas” ganharia a dianteira em função da “descoberta” do sertão nordestino e do clima de luta pela reforma agrária. Daí o filme iniciar-se reivindicando o estatuto de “depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias”. A saga da família retirante é apresentada com a secura correspondente à linguagem de Graciliano. Mais uma vez, na obra de Nelson, inexistem sinais de sublevação do oprimido. O rude e humilde Fabiano troca a possibilidade de vingança do Soldado Amarelo pela submissão à autoridade do “governo”. Da mesma forma, por ser “de paz”, recusa o convite para virar jagunço.

É interessante comparar a figura de Fabiano com a do lavrador Manuel, protagonista de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, feito por Glauber Rocha dois anos depois. Enquanto “Vidas Secas” faz o diagnóstico e a denúncia, fechando-se numa visão realista e circular da falta de saída, o filme de Glauber propõe a ruptura épica pela violência ou pela religião. Bastariam esses dois magníficos filmes para desenhar a ponte entre realidade e utopia, tão característica da arte engajada brasileira naquele período.

Há em “Vidas Secas” um rigor quase etnográfico na representação dos costumes, caráter, relações familiares, alimentação, artesanato doméstico e outros aspectos da ambientação sertaneja nos anos 1940. Isso somado à fotografia de Luiz Carlos Barreto, que ressalta a luminosidade e rusticidade do sertão, fez de “Vidas Secas”, junto com o documentário “Aruanda”, de Linduarte Noronha, uma referência incontornável para toda a iconografia da miséria nordestina desde então. Nascia uma estética capaz de absorver, na própria matéria do filme, o drama mais extremo de um país desigual.

Nelson retornaria duas vezes aos livros de Graciliano Ramos, sempre buscando os ecos entre a época do escritor e a sua própria. Para o longa “Insônia”, ele realizou o episódio “Um Ladrão”, cuja trama situou nas agitações políticas do governo Jango. Um aprendiz de ladrão deixa-se seduzir pela visão de uma jovem e acaba preso e torturado. Por todos os lados da imagem e do som, alusões ao golpe de 64, na clara intenção de evocar a atmosfera policial daquele momento.

Quando finalmente conseguir botar em pé seu projeto mais ambicioso, a adaptação de “Memórias do Cárcere”, vivíamos os estertores dos anos de chumbo. Os dois regimes de exceção (Estado Novo e ditadura militar) se espelham diante do espectador que acompanha as agruras de Graciliano na casa de detenção. O cárcere era uma clara metáfora da sociedade brasileira sufocada pela falta de liberdade política. As reivindicações, protestos, palavras de ordem e

ironias com o poder discricionário ecoavam como alegorias de uma época à outra.

Celebrado no Brasil e no exterior como uma das obras-primas de um cineasta já então considerado um mestre, “Memórias do Cárcere” chegou às telas como um elogio à resistência civil e à manutenção da dignidade. A imagem de Carlos Vereza atirando para o alto o chapéu à saída da colônia penal, ao som da “Fantasia para o Hino Nacional”, de Louis Gottschalk, parecia consolidar o fim das trevas na história recente do Brasil: a abertura política, a anistia, a reconquista dos direitos civis. Daí a calorosa recepção da obra, com tonalidades de evento cívico.

De alguma maneira, o Graciliano libertado era uma reparação do Fabiano submetido em “Vidas Secas”. No conjunto da obra de Nelson, confirmava-se a predominância da resiliência e das formas brandas de enfrentamento sobre a revolta e o choque.

Alegorias da conturbação

Os primeiros anos do regime militar mereceram de Nelson Pereira dos Santos um olhar crítico que se valeu sobretudo das comédias e alegorias. Não vamos encontrar aí a mera indignação nem o panfleto ideológico, mas uma complexa teia de referências e figurações das contradições do intelectual de esquerda em processo de autoquestionamento.

Essa fase bastante peculiar começa com “El Justicero” (1967), adaptação de uma novela de João Bethencourt, filme que alguns apontam como a conclusão não assumida de uma trilogia, ou seja, o planejado mas nunca realizado “Rio Zona Sul”. Os cenários humildes dos primeiros filmes dão lugar pela primeira vez aos bairros praianos do Rio e seus apartamentos. Uma determinada cena, com favela e piscina dos ricos convivendo numa mesma tomada, sublinha a geografia da futura “cidade partida”. El Jus é um *playboy* cínico, filho de

general, burguês conservador que se arvora em defensor dos fracos e oprimidos. Conhecemos o personagem através da pesquisa de um jornalista que pretende filmar sua biografia com “produção de Luiz Carlos Barreto”.

A autorreferência metalinguística e o embaralhamento dos signos ideológicos vai caracterizar um grupo de filmes que inclui também “Fome de Amor”, “Azylllo Muito Louco” e “Quem é Beta?”. São obras que dialogam com o Tropicalismo, o hippismo e a cultura do desbunde naquilo que constitui uma negação do discurso engajado ortodoxo. Nessa época, Nelson tentava desfazer-se do rótulo de cineasta sociológico. Queria falar da alienação através da ideologia. Mas não se pode deixar de considerar também que a sensação de impotência de muitos artistas de esquerda, especialmente depois do AI-5 e do fracasso da luta armada, levou-os a adotar narrativas anárquicas, crivadas de duplos sentidos e marcadas pela descrença na via revolucionária.

Figura comum nesses filmes é a do ativista inoperante que já não tenta conexão com o povo. Em “Fome de Amor” há mesmo um ex-guerrilheiro e traficante de armas que perdeu a visão, a audição e a fala num atentado na Bolívia. No virulento “Quem é Beta?”, exercício de ficção científica e o mais experimental de todos os filmes de Nelson, os protagonistas têm armas para eliminar os “contaminados” que ainda vagueiam depois de uma guerra nuclear.

É característica desse período a mescla de alusões políticas e elementos eróticos. Atores belos como Arduíno Colasanti, Leila Diniz, Irene Stefania e Regina Roseburgo colocam seus corpos à disposição de histórias onde o hedonismo e a discussão ideológica não se excluem. Na verdade, esses filmes testemunham um certo deslocamento das pulsões políticas para a esfera do sexo e da *trip* alucinógena. A linguagem se esgarça na experimentação: cortes bruscos, ações fragmentadas, tempos alternados, cacofonia sonora. Os filmes exprimem a confusão em que se achavam tantas consciências progressistas no auge da ditadura.

A dicotomia entre brasileiro e estrangeiro se estabelece de vez na obra de Nelson. Um misto de rejeição e absorção vai nortear o relacionamento não só dos personagens, como do próprio diretor, com a cultura estrangeira. “Fome de Amor” teve sequências filmadas em Nova York, de onde a teórico-revolucionária Mariana retorna ao Brasil. O filme é falado em três línguas além do português. “El Justicero” tem todo um referencial irônico à cultura clássica e pop internacional (Vivaldi, Tarzan, Buffalo Bill), assim como à guerra do Vietnã.

Mas a reflexão por excelência sobre o estrangeiro no Brasil viria com o ousado e ao mesmo tempo singelo “Como Era Gostoso o Meu Francês”. Esse projeto já havia sido anunciado por uma personagem de “Fome de Amor” (“Tenho um amigo que quer fazer um filme sobre os Tupinambás”). O conceito oswaldiano de antropofagia encontrava uma tradução cinematográfica exemplar na história de amor e apetite entre o cativo Jean (inspirado no alemão Hans Staden) e a índia Seboipep no Brasil do século 16. O filme mostra em detalhes a troca de interesses em prol da sobrevivência. Os tupinambás necessitam de pólvora e da engenhosidade do francês, enquanto Jean precisa salvar sua pele. Para Seboipep, os apetites culinário e erótico se confundem.

Citações de cronistas e jesuítas estrangeiros a respeito do Brasil colonial pontuam o filme, numa clara intenção de aglutinar relatos diversos sobre o período de Staden, Villegagnon, o Bispo Sardinha etc. O personagem francês abria portas para uma co-produção internacional (afinal, não concretizada) e também para uma elaboração mais viva das relações colonialistas, já que os franceses, ao contrário dos alemães, participaram de fato do processo.

As imagens orientadas pela palheta de Guignard, a nudez completa do elenco e as falas em tupi-guarani, traduzidas por Humberto Mauro, conferiram a “Como Era Gostoso o Meu Francês” uma deliciosa ambiguidade entre História e invenção, mito e picardia.

Em diálogo com o Tropicalismo reinante, Nelson ia cumprindo uma intenção subjacente a boa parte de sua obra, qual seja a de estender ao cinema o projeto modernista de construção de um país.

Assim como esse filme, “Azyлло Muito Louco” também fora rodado, um ano antes, em Paraty, espécie de exílio interno em que Nelson e sua trupe se refugiaram na virada dos anos 1960 para os 70. A histórica cidade litorânea era cenário favorável para a teatralização de períodos diversos da vida brasileira. “Azyлло” foi seu primeiro filme colorido e sua primeira adaptação de Machado de Assis (ele ainda faria o curta “Missa do Galo”, em 1982). A trama da novela “O Alienista”, situada em fins do século 18, era mantida com razoável fidelidade, mas ganhava alusões muito evidentes ao contexto político de 1969. A obsessão pela sanidade, que campeia na Vila de Serafim, levando a um número cada vez maior de detenções de “loucos”, era referência alegórica à frequente prisão de suspeitos de subversão e ao clima de paranoia anti-comunista. As celas para loucos furiosos remetiam às solitárias dos presídios políticos. A forma do cortejo, recorrente em todo o filme, fazia lembrar as paradas militares e suas antípodas, as passeatas de protesto. O suporte financeiro do manicômio por parte de uma rica empreendedora era um paralelo com o financiamento da repressão pelo empresariado privado. Os golpes e contragolpes em Vila Serafim falavam do regime de exceção em vigor.

A imagem do povo em “Azyлло Muito Louco” não tem a ternura nem a solidariedade da maioria dos filmes de Nelson. Nesse caso, a veia irônica de Machado vai ao encontro das desilusões do intelectual de esquerda pós-1968. Os pobres de Vila Serafim não querem melhorar de vida. São servidores voluntários. Deixam-se reger passivamente por Simão Bacamarte e terminam literalmente pastando. Nelson via no texto de Machado uma “obra de antecipação”, uma vez que os personagens eram “porta-vozes do pensamento de uma época que sofreu alteração apenas exteriormente, mas estruturalmente permanece a mesma.” (SALEM, 1987, p. 249).

“Azylo Muito Louco” e “Memórias do Cárcere” compõem o díptico de Nelson sobre a tradição autoritária do Brasil, que, segundo ele, se manifesta em ciclos (O GLOBO, 1998). E a julgar pelo comportamento de presos e esquerdistas em “Memórias”, o autoritarismo não é um privilégio de quem detém o poder político, mas uma erva daninha que medra na simples dinâmica social. No filme, por exemplo, negros aparecem tanto no papel de oprimidos quanto no de opressores.

Elogio da miscigenação

Os negros frequentam a obra de Nelson Pereira dos Santos com incidência semelhante à que têm na formação do povo brasileiro. Dos protagonistas dos primeiros filmes cariocas aos elogios da mestiçagem em obras posteriores, passando pelas tiradas bem-humoradas do período experimental, a questão da raça nunca está totalmente ausente. Numa cena de “El Justicero”, por exemplo, um negro fornece amuletos a brancos para proteção contra assaltos. “É o perdão do racismo”, explica.

Mas é válido afirmar que a porção afro-brasileira da sua obra é mais solidamente representada pelos longas “O Amuleto de Ogum”, “Tenda dos Milagres” e “Jubiabá”. Nelson formou-se à luz de escritores como Jorge Amado e Gilberto Freyre, e pintores como Di Cavalcanti, que valorizavam as heranças da cultura africana e celebravam a mistura de raças como obra maior da civilização brasileira. Sua admiração, contudo, não incluía, pelo menos a princípio, as religiões afro-brasileiras. O fato de ter sido montador de “Barravento”, de Glauber Rocha, filme-manifesto contra a alienação da umbanda, não chega a comprovar desdém da parte de Nelson, mas o misticismo era algo positivamente alheio a sua agenda materialista antes de ler “Tenda dos Milagres”, de Jorge Amado, publicado em 1969.

Antes de adaptar esse romance, Nelson roteirizou e dirigiu “O Amuleto de Ogum”, argumento do gênero policial onde ele acoplou o tema do corpo fechado pela fé umbandista. Com inspiração no lendário político Tenório Cavalcanti, o filme propõe uma versão brasileira do filme de gangster. A narrativa é introduzida por um cantador cego e desenvolve-se no ambiente do *underground* suburbano, entre manchetes de jornais populares, cantores e figurinos bregas. Envolve um exército de pivetes – alguns deles torturados com eletrochoques e pau-de-arara, como nas prisões políticas da época –, cenas idílicas em bairro operário e, acima de tudo, o mito do corpo fechado.

O Brasil popular de Nelson, em meados da década de 1970, não é mais o do fabulador um tanto paternalista, nem do observador irônico e distanciado, mas o de alguém disposto a “viver a cultura do povo” e “dialogar com o grande público” (SALEM, 1987, p. 294 - 295). Era ainda nesse espírito que ele homenagearia, alguns anos depois, a música sertaneja em “Estrada da Vida”. E diria: “Eu quero fazer cinema como essa dupla canta” (JORNAL DA TARDE, 1979).

Sucesso de bilheteria e de crítica, premiado em festivais brasileiros e exibido em Cannes, “O Amuleto” teve uma tal repercussão que acabou contribuindo para que o governo militar reconhecesse a umbanda como uma das religiões oficiais do país. À época do lançamento, Nelson explicou como a estrutura do filme emulava a do candomblé: ao ciclo da informação (Ogum) seguiam-se os da sedução (Pomba Gira), da cachaça (Exu) e da proteção (Oxum). Dessa maneira, o cineasta abria-se ao mágico e renovava seu compromisso com um cinema de matizes profundamente brasileiros.

Essa proposta vai ser ampliada em “Tenda dos Milagres”, enfim a chegada de Nelson ao seminal Jorge Amado, seu modelo de literatura libertária – muito embora “Rio 40 Graus” já contivesse influências de “Capitães de Areia”. Em torno do mulato Pedro Arcanjo, cientista social na Bahia do início do século 20, “Tenda” desenrola um vasto painel em cinco tempos diferentes, fazendo um paralelo

entre a repressão aos negros no passado e as dificuldades para se fazer cinema no presente. Para a polícia e os intelectuais de sua época, Pedro Arcanjo era apenas pardo, paisano e pobre. Até que um pesquisador americano o “descobre” e ele passa a ser respeitado por seus compatriotas.

A dobradinha Nelson/Jorge critica aqui o provincianismo, o racismo e a perseguição às religiões populares numa Bahia que ainda se pretendia “branca”. Sobram estilhaços para a intelectualidade enfiotada, a transformação da História em efeméride, a paparicação dos estrangeiros. A cena do cançã no candomblé condensa a mordacidade de uma visão do estrangeiro que, embora crítica, não abre mão de certa simpatia. Afinal, a tese defendida pelo herói Pedro Arcanjo é que a democracia brasileira é fruto da mistura de raças e de nacionalidades.

Arcanjo, intelectual vindo das camadas populares, faz a defesa da mestiçagem e do valor antropológico do candomblé contra o cientificismo europeizado e o eugenismo oficial. Aí reside toda uma concepção da formação do povo brasileiro que vai beber nas teorias de Silvio Romero e Gilberto Freyre. O componente mágico – a invocação dos orixás – invade o terreno do pensamento acadêmico através de Arcanjo, fazendo de “Tenda dos Milagres” a pororoca teórica que é.

O tema da mistura étnica – ou o seu impedimento – voltaria à cena em “Jubiabá”, outra adaptação do romancista baiano, agora em co-produção com a França. Já em “Memórias do Cárcere”, um personagem era visto lendo “Jubiabá”. Nelson reuniu um dos maiores elencos negros da história do cinema brasileiro para contar a história do amor irrealizado (e bastante sexualizado) entre o preto Baldo e a filha branca do seu patrão, um comendador. Depois de ser expulso por sua ousadia romântica, Baldo segue um percurso que parece sintetizar todos os destinos possíveis de um negro excluído: pedinte, capoeirista, assaltante, presidiário, tocador de atabaque, boxeador,

lavrador, atração de circo, estivador e por fim ativista sindical. Mais uma vez, esferas aparentemente inconciliáveis encontravam diálogo num filme de Nelson. Na última sequência, passado todo o melodrama com Lindinalva, Baldo harmoniza suas origens e seu destino, o misticismo e a política. Ele é babalaô e militante grevista.

Raízes, traços, falares

De Jorge Amado a Guimarães Rosa, Nelson continuou em busca de conciliar diferenças. “A Terceira Margem do Rio” é a combinação de cinco contos do livro “Primeiras Estórias” num único entrecho que se divide entre o sertão mineiro e uma favela de Brasília. É também uma tentativa de reunir dois Nelsons num só – o rural/árido de “Vidas Secas”, e o urbano/mágico de “O Amuleto de Ogum”. O cineasta procura traduzir para o cinema não exatamente o vocabulário de Rosa, mas o seu mundo regido por leis não escritas, a ação levemente suspensa da realidade, a vida humana a um passo do mito.

Um dos blocos principais da ação é protagonizado por uma menina milagreira, a quem acorrem as multidões em busca de dádivas e milagres. A visão do popular já então se descola das perspectivas de antes (compaixão, solidariedade, identificação) e se limita à massa sem rosto nem nome, da qual parece ter sido retirada toda esperança.

“A Terceira Margem do Rio” foi um dos primeiros filmes produzidos após a desmontagem da Embrafilme – e, por conseguinte, de todo o cinema brasileiro – pelo governo Collor, em 1990. Teve capitais franceses no orçamento e foi recebido no Brasil como uma metáfora da volta do cinema nacional às telas. Nelson já havia participado de todas as grandes batalhas políticas do setor desde a década de 1960. Foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Cineastas, um dos criadores da Cooperativa Brasileira de Cinema e teve participação fundamental nos destinos da Embrafilme e na viabilização do Polo de Cinema de Brasília.

Em 2005, Nelson voltaria a filmar no Distrito Federal, somando a outros filmes que expunham os escândalos políticos e o tráfico de influências na capital. Através da investigação científica de uma ossada, “Brasília 18%” pretendeu mostrar a tragédia de uma juventude que não consegue mudar uma prática política fundada na corrupção e arraigada em velhas forças que se propagam no tempo. Para adicionar um contraste irônico a esse retrato do nosso centro de poder, Nelson deu aos personagens nomes ligados à ideia de nacionalidade, como Olavo Bilac, Gonçalves Dias, Lima Barreto, Machado de Assis, Rui Barbosa, Sílvio Romero, Eugênia Câmara, Marília de Dirceu e Francisca Gonzaga.

Brasília era velha conhecida de Nelson Pereira dos Santos, que foi um dos primeiros professores de cinema da Universidade de Brasília (UnB). Em 1965, ele dirigiu com um grupo de alunos o primeiro filme autenticamente brasiliense, “Fala, Brasília”. Esse curta-metragem documental é o primeiro registro etnográfico da identidade brasiliense, feito a partir de depoimentos de trabalhadores vindos de diversas partes do país com seus sotaques e usos vocabulares próprios.

A maneira de falar, tão definidora em toda a sua filmografia, voltou a ser enfocada em 2009, no documentário “Português, a Língua do Brasil”. Neste, a língua não era mais objeto de coleta popular, mas de reflexão erudita por seus colegas da ABL. De qualquer maneira, o filme soma à busca perseverante do cineasta pelos traços que compõem nossa bagagem cultural.

Interessado pela formação brasileira a partir das heranças europeia, indígena e africana, Nelson curiosamente tematizou pouco as relações entre o Brasil e a América Latina. Talvez por serem mais laterais que propriamente constitutivas. A exceção foi “Cinema de Lágrimas”, sua contribuição para a série de filmes produzida pelo British Film Institute em comemoração aos 100 anos do cinema, em 1995. Convidado a representar o cinema latino-americano, Nelson

escolheu o melodrama mexicano e argentino. Na trama igualmente melodramática, que faz a conexão com o Brasil, um diretor de teatro vai ao México à procura do filme que sua mãe assistira pouco antes de morrer. Ao mesmo tempo, responde à atração que seu jovem assistente de pesquisa sente por ele. O melodrama é atualizado pela temática gay, enquanto informações transversais vão dando conta da existência de um Novo Cinema Latino-americano já bastante distanciado do gênero lacrimoso de outros tempos.

Nesse grupo de filmes mais voltados para produtos da cultura encaixam-se alguns documentários de Nelson dedicados a seus heróis da literatura e do pensamento. É o caso dos curtas “O Rio de Machado de Assis”, do díptico “Raízes do Brasil” e da minissérie de TV “Casa-Grande & Senzala”.

“Raízes do Brasil” é um retrato afetivo de Sérgio Buarque de Hollanda, com farta participação de seus familiares. Em sua vinculação doméstica, avizinha-se do famoso conceito criado por Sérgio no livro homônimo, o do “homem cordial” – aquele que baseia sua vida de cidadão nos laços de amizade e intimidade. Nelson Pereira dos Santos personifica de certa maneira os aspectos positivos do brasileiro cordial, pautando-se por uma utilização generosa do instrumental do documentário, inteiramente fundada na simpatia.

“Casa Grande & Senzala” não foge ao padrão. Tanto a biografia de Gilberto Freyre como o seu ideário nacionalista que inspirou todo o romance nordestino e as ciências sociais no Brasil são expansivamente apresentados por um amigo e profundo conhecedor, Edson Nery da Fonseca. Nesse encontro de dois entusiastas, Edson e Nelson, é como se a informalidade e o tempero incrementado do estilo de Gilberto se comunicassem aos programas.

Enquanto esse artigo estava sendo escrito, o cineasta finalizava um documentário sobre Tom Jobim. Para quem já usou o Hino Nacional, Radamés Gnatalli, Guilherme Vaz, Zé Kéti, Gilberto Gil, Jards Macalé, Paulo Jobim e rangidos de carro de boi como trilha so-

nora de seus filmes, contar a história de Tom Jobim só faz completar um painel da nacionalidade através da música.

Conclusão

Do ponto de vista estritamente cinematográfico, a obra de Nelson Pereira dos Santos é irregular, sobretudo nos quesitos direção de atores e acabamento artesanal. No entanto, é inspiradora sua busca constante de dispositivos narrativos menos convencionais, alguns mesmo bastante ambiciosos. Da mesma forma, o conjunto de seus filmes se destaca por formar uma trama de representações da brasilidade como nenhum outro cineasta logrou construir.

Não será exagero dizer que, com “Rio 40 Graus”, Nelson iniciou o processo de descolonização do cinema brasileiro, visando dominar a linguagem universal e ao mesmo tempo manter afinidade com nossas origens culturais. Pertenceu a uma geração que quis pensar e mudar o país, mas também refletiu sobre os limites desse projeto. Fustigou a censura e os padrões do beletrismo cinematográfico pelos flancos da política, das ciências sociais e do comportamento.

A obra de Nelson exala a compreensão da multiplicidade básica que compõe o Brasil. Vários de seus filmes denunciam o erro de se tentar representar o país através de dicotomias rígidas. Os conflitos marcam presença, mas se dissolvem pela conciliação, o acordo ou a superação mágica, quando não permanecem irresolvidos como chamamentos ao futuro.

Mais do que na caracterização física do homem, das paisagens e dos costumes, o Brasil de Nelson Pereira dos Santos transborda dos seus filmes como uma sensibilidade afinada para o sincretismo e a desrepressão. O cineasta atende ao que Machado de Assis recomendava sobre os escritores em seu insigne ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de 1873: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873).

Referências

ASSIS, M. de. **Notícia da atual literatura brasileira** – Instinto de Nacionalidade. [1ª ed. 1873]. Disponível em: <http://pt.wikisource.7val.com/wiki/Not%C3%ADcia_da_Atual_Literatura_Brasileira_-_Instinto_de_Nacionalidade>.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. **Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica**. [S.l.]: Embrafilme/Brasiliense, 1983. (Coleção O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (Org.). **Um enigma chamado Brasil** – 29 intérpretes e um país. [S.l.]: Cia. das Letras, 2009.

FABRIS, M.. **Nelson Pereira dos Santos** – um olhar neo-realista? [São Paulo]: Fapesp/Edusp, 1994.

JORNAL DA TARDE, 20 de agosto de 1979.

O GLOBO, 12 de julho de 1998.

PLANO geral – Nelson Pereira dos Santos. Catálogo da mostra. [S.l.]: CCBB, 1999.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos** – o sonho possível do cinema brasileiro. [S.l.]: Record, 1996.