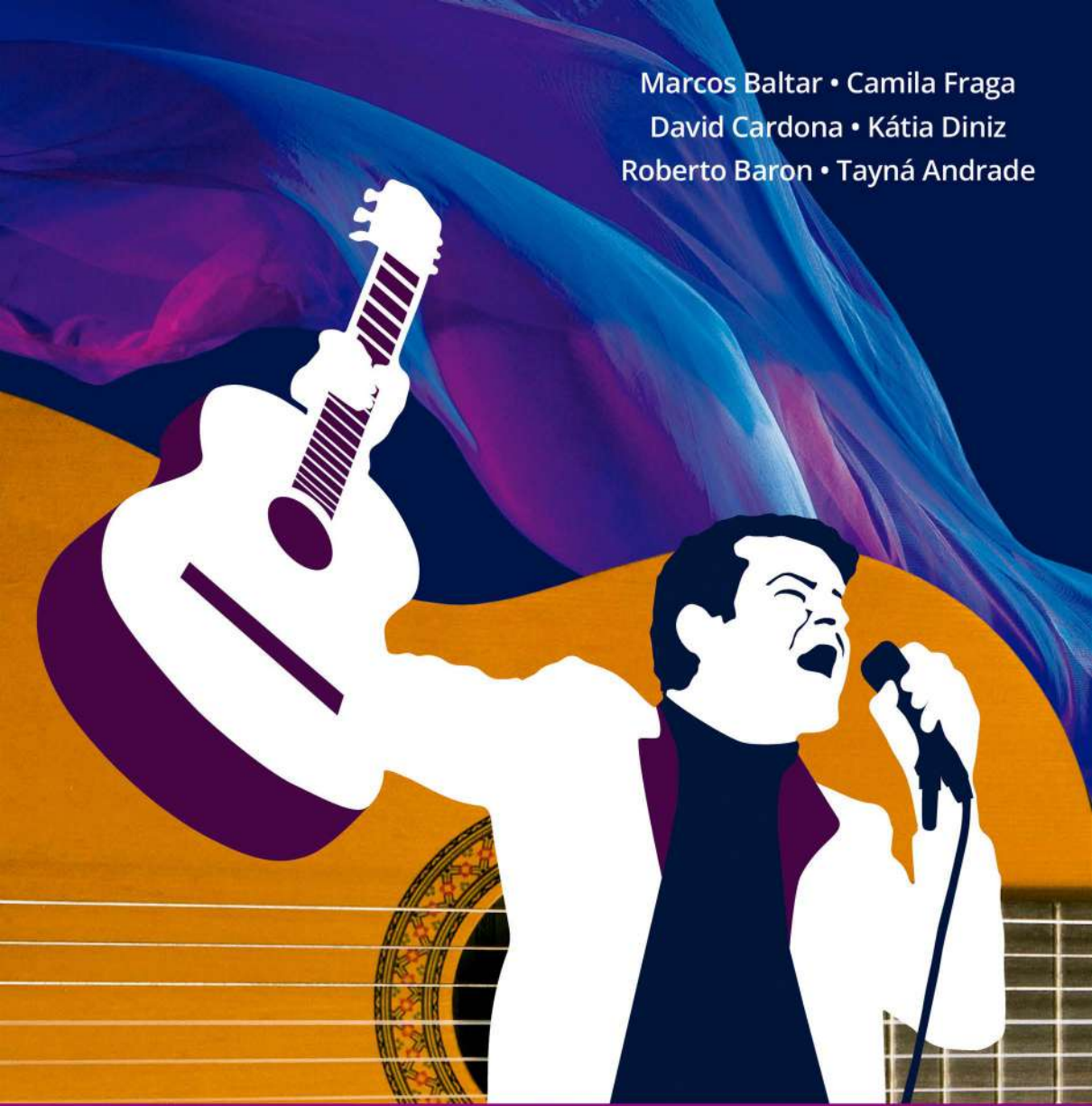


Marcos Baltar • Camila Fraga
David Cardona • Kátia Diniz
Roberto Baron • Tayná Andrade



Oficina da Canção

DA BOSSA NOVA AO IÊ IÊ IÊ

A Segunda Metade do Século XX

OFICINA DA CANÇÃO

DA BOSSA NOVA AO IÊ IÊ IÊ
A Segunda Metade do Século XX

Marcos Baltar
Camila Fraga
David Cardona
Katia Diniz Pinto
Roberto Baron
Tayná Andrade

OFICINA DA CANÇÃO
DA BOSSA NOVA AO IÊ IÊ IÊ
A Segunda Metade do Século XX

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Marcos Baltar; Camila Fraga; David Cardona; Kátia Diniz; Roberto Baron; Tayná Andrade

Oficina da canção. Da Bossa Nova ao iê iê iê. A segunda metade do século XX.
São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 318p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0651-6 [Impresso]
978-65-265-0652-3 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526506523

1. Canção. 2. Bossa nova. 3. Segunda metade do século XX. 4. Música brasileira.
I. Título.

CDD – 370

Capa: Kátia Diniz

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão: Zaira Mahmud

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

AGRADECIMENTO

Agradecemos o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou esta obra com recursos do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradecemos o apoio da Secretaria de Cultura, Arte e Esporte (SeCArTE) da Universidade Federal de Santa Catarina.

Nossa imensa gratidão aos/às colegas do Grupo de Estudos da Canção (GECAN) pelo compartilhamento de conhecimentos e incentivo para realização deste livro.

PREFÁCIO

Nós estamos passando por uma mudança total de costumes, de tecnologia, de comportamentos, das formas de executar os nossos trabalhos e certamente daqui a um ou dois anos, olharemos para trás e veremos que “NADA SERÁ COMO ANTES”, e por isso vejo esse trabalho do Professor Marcos Baltar, Camila Farias Fraga, Davi Cardona, Katia Diniz, Roberto Baron, Tayná Miranda de Andrade, denominado “DA BOSSA AO IÊ-IÊ-IÊ” da maior importância para que não passemos por essas mudanças todas, perdendo as informações importantíssimas de todo um período brilhante e vitorioso da nossa música. Nossas histórias e as análises delas que estão nesse importantíssimo documento servirão para futuras lembranças dessa fase de pouco mais de um século, tão vitorioso! Os autores desse trabalho estão trazendo informações nossas que nem nós mesmos conhecíamos!

No capítulo em que se referem a mim, aprendi muita coisa que desconhecia e certamente isso acontecerá com todos! Os leitores vão aprender e se deliciar com as informações levantadas sobre esse time dos maiores compositores dessa maravilhosa fase da música popular Brasileira. Que bom quando outras gerações olharem para trás através dessa publicação, verão o que o mundo nos deu de inspiração e o que nós demos para eles também!

Agradecemos muito a esse projeto: DA BOSSA AO IÊ-IÊ-IÊ

Roberto Menescal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	15
O TETRAGRAMA DE ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO	37
I. Componente verbal	39
II. Componente musical	39
III. Componente sócio situacional	40
IV. Componente autoral	40
CAPÍTULO I - MAYSÁ	41
1. A COMPOSITORA E SUA OBRA	41
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	47
2.1 - OUÇA	47
2.2 - MEU MUNDO CAIU	50
2.3 - TEMA DE SIMONE	51
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO OUÇA	51
4. PARA SABER MAIS	59
5. PARTITURAS	60
CAPÍTULO II – JOÃO GILBERTO	61
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	61
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES DE JOÃO GILBERTO	68
2.1 - CHEGA DE SAUDADE	69
2.2 - BIM BOM	70
2.3 - HÔ-BÁ-LÁ-LÁ	71
2.4 - DESAFINADO	72
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO CHEGA DE SAUDADE	74
4. PARA SABER MAIS	82
5. PARTITURA	84
CAPÍTULO III – TOM JOBIM	85
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	85
2. HISTÓRIA DE CANÇÕES	91
2.1 - GAROTA DE IPANEMA	92
2.2 - WAVE ou VOU TE CONTAR	94
2.3 - ÁGUAS DE MARÇO	94
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DESAFINADO	96

4. PARA SABER MAIS	104
5. PARTITURA	105
CAPÍTULO IV – VINICIUS DE MORAES	107
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	107
1.1 - PARCERIAS	119
1.1.1 - Vinicius E CARLOS LYRA	119
1.1.2 - Vinicius E BADEN	121
1.1.3 - Vinicius E TOQUINHO	122
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	123
2.1 - EU SEI QUE VOU TE AMAR	123
2.2 - ONDE ANDA VOCÊ	124
2.3 - FELICIDADE	124
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO GAROTA DE IPANEMA	125
4. PARA SABER MAIS	131
5. PARTITURA	132
CAPÍTULO V – ROBERTO MENESCAL	133
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	133
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	138
2.1 - O BARQUINHO	138
2.2 - BYE BYE BRASIL	139
2.3 - RIO	140
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO O BARQUINHO	140
4. PARA SABER MAIS	146
5. PARTITURA	147
CAPÍTULO VI – MARCOS VALLE	149
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	149
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	155
2.1 - UM NOVO TEMPO	155
2.2 - ESTRELAR	156
2.3 - SAMBA DE VERÃO	157
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO SAMBA DE VERÃO	158
4. PARA SABER MAIS	163
5. PARTITURA	164
CAPÍTULO VII - CHICO BUARQUE	165
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	165
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	174
2.1 - APESAR DE VOCÊ	174
2.2 - CÁLICE	175
2.3 - A BANDA	176

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO APESAR DE VOCÊ	176
4. PARA SABER MAIS	184
5. PARTITURA	185
CAPÍTULO VIII – EDU LOBO	187
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	187
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	193
2.1 - PONTEIO	193
2.2 - UPA NEGUINHO	194
2.3 - BEATRIZ	195
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO PONTEIO	196
4. PARA SABER MAIS	201
5. PARTITURA	202
CAPÍTULO IX – GERALDO VANDRÉ	203
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	203
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	208
2.1 - PRÁ NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES	209
2.2 - DISPARADA	210
2.3 - RÉQUIEM PARA MATRAGA	211
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES	212
4. PARA SABER MAIS	216
5. PARTITURA	217
CAPÍTULO X - TOM ZÉ	219
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	219
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	227
2.1 - AUGUSTA, ANGÉLICA E CONSOLAÇÃO	227
2.2 - MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ	228
2.3 - SÃO, SÃO PAULO MEU AMOR	229
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ	231
4. PARA SABER MAIS	236
5. PARTITURA	237
CAPÍTULO XI – CAETANO VELOSO	239
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	239
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	244
2.1 - ALEGRIA ALEGRIA	245
2.2 - CAJUÍNA	246
2.3 - PODRES PODERES	247
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO ALEGRIA ALEGRIA	248

4. PARA SABER MAIS	254
5. PARTITURA	255
CAPÍTULO XII – GILBERTO GIL	257
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	257
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	265
2.1 - DOMINGO NO PARQUE	265
2.2 - REFAVELA	266
2.3 - DRÃO	267
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DOMINGO NO PARQUE	268
4. PARA SABER MAIS	276
5. PARTITURA	277
CAPÍTULO XIII – ROBERTO CARLOS E ERASMO	279
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	279
2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES	287
2.1 - DETALHES	287
2.2 - DEBAIXO DOS CARACÓIS DOS SEUS CABELOS	289
2.3 - NAS CURVAS DE SANTOS (com Erasmo Carlos)	290
3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DETALHES	291
4. PARA SABER MAIS	295
5. PARTITURA	296
GLOSSÁRIO MUSICAL	297
REFERÊNCIAS	303
OS AUTORES	315

APRESENTAÇÃO

Essa obra é fruto da síntese de dois projetos de extensão do Grupo de estudos da canção GECAN — vinculado ao Núcleo de Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSC, aprovados pela Secretaria de Cultura e Arte SECARTE: a saber: *Oficina de análise da canção* e o programa *Essa é pra tocar no Rádio*, coordenados por Marcos Baltar, desenvolvidos na Universidade Federal de Santa Catarina, nos anos de 2017, 2018, 2019, 2021, 2022. O livro é destinado a amantes e pesquisadores da Música Popular Brasileira e pesquisadores da área de linguagem, especialmente professores de educação básica que trabalham com o gênero canção na escola e em outros ambientes educativos, bem como estudantes universitários de cursos de Letras, Linguística, Música e áreas afins. Nosso primeiro livro, *Oficina da Canção: do maxixe ao samba-canção*, trouxe para o contexto educativo e cultural a obra musical fundadora do cancionário brasileiro moderno, produzida após as primeiras gravações da casa Edison, no Rio de Janeiro, do início dos anos 1900, para gramofone, passando pela era do rádio, até o final dos anos 1950, meados do século XX. Esse segundo livro, dando continuidade a essa história da canção brasileira, inicia com a transição entre o samba-canção e a bossa nova, com a obra de Maysa no final da década de cinquenta. Passa por um período muito importante da música brasileira, em que ocorreram movimentos musicais decisivos para história da música popular mundial, tais como a Bossa Nova, a Tropicália, as Músicas dos Festivais, a MPB e o Iê- Iê-Iê (Jovem Guarda), e vai até o final dos anos 1960, iniciando a segunda metade do século XX. Trata-se de um trabalho de equipe, envolvendo membros do Grupo de Estudos da Canção (GECAN), Bacharel em violão pela UDESC, aluna de graduação em Letras, alunos em formação, mestres e doutores formados pelo Programa de Pós-graduação Linguística da UFSC.

INTRODUÇÃO

Como já afirmamos no nosso primeiro livro *Oficina da Canção: do maxixe ao samba-canção*, o gênero canção pode ser caracterizado como multissemiótico por engendrar o componente musical e o verbal e provocar nos humanos, a partir desse hibridismo, a possibilidade de ressignificações estéticas desses dois campos, evocando sensações temáticas, estilísticas e composicionais *suigeneris*, que, vivenciadas em contextos e esferas sociais múltiplas, atravessam tempos e espaços.

A música esteve presente desde o surgimento do homem no planeta e está presente em todas as civilizações do mundo. Está intimamente ligada ao próprio processo de socialização. A música primitiva que evocava os sons da natureza, as canções de guerra, de trabalho, a música das igrejas, de celebração pela colheita e pela mudança das estações do ano, as cantigas medievais e as canções urbanas; enfim, todas essas manifestações revelam a relação entre a música e a cultura humana.

Nossa compreensão de canção como gênero discursivo multissemiótico segue a orientação interacionista e dialógica do círculo de Bakhtin, especialmente Volochinov (1997) e Bakhtin (1997). Nessa concepção as relações sociais e culturais ocorrem historicamente nas diferentes esferas da atividade humana, pela manifestação da língua (linguagem) viva com seus enunciados concretos, os gêneros do discurso.

Desde o medievo, enunciada pelos trovadores e menestréis, a canção vem adquirindo os contornos que tem hoje de artefato cultural que transcende esferas sociais, modificando-se em forma e conteúdo e estilo, refletindo os mais variados temas. A gênese da canção urbana moderna ocidental, conforme Baltar (2019, p.19), possivelmente esteja nas composições dos trovadores e menestréis, a partir da **chanson**, na França, do **lied**, na Alemanha, do **madrigal**, na Itália e da **moda**, em Portugal. Composições que passaram a enunciar uma única melodia, projetada pela voz individual, com letra, acompanhada de um instrumento.

Embora o surgimento das notas musicais tenha tido seu início em Pitágoras, século V a.C., somente séculos depois, com as escritas neumáticas no século II a.C., com a notação em linhas no século X, e com a consolidação da escrita musical, a partir da Escola da Catedral de Notre Dame de Paris, onde surgem os *conductus* e os *motetos*, tornou-se possível o registro e a propagação das composições musicais. Os *conductus* e

motetos se afastaram gradativamente dos temas exclusivamente religiosos que dominavam o cantochão e os cantos gregorianos (BALTAR, 2019, p. 18), antecipando algumas das características do gênero que será posteriormente chamado de **canção**.

No Brasil colônia do século XVI, a viola de mão dos brancos europeus, os *koras* mágicos dos griôs, os batuques e a sonoridade da música negra africana, os cantos, os tambores e as flautas dos povos originários brasileiros, são elementos que formaram o amálgama musical que percorre a geografia do país, dando origem a diversas manifestações culturais. A música folclórica, subestimada pelos colonizadores, permanecia separada da música urbana e da música “dita” erudita (clássica), embora, não raras vezes, fosse o seu néctar. Pouco a pouco a canção, como manifestação musical de matriz híbrida (letra e música) corrobora para a prática de uma atividade responsiva que se expande com o encontro do autor e da audiência. Essa interação dialógica afeta decisivamente o comportamento de compositores e ouvintes e incide nas relações sociais valorativas e de poder, influenciando diretamente a construção do imaginário sobre um artefato cultural genuinamente brasileiro: a canção.

No final do século XVIII, o filho de Antonio, um funcionário da fazenda, e de uma angolana alforriada chamada Antônia de Jesus, Domingos Caldas Barbosa é o primeiro compositor a se tornar consagrado no que se aproxima do gênero que viria a ser a canção brasileira. Caldas Barbosa, depois de uma passagem pelo exército brasileiro, muda-se para Portugal e com sua viola de arame começa a cantar suas *modinhas* e *lundus* para corte de D. Maria I, em 1770. Seu sucesso o levou a liderança da Nova Arcádia, a Academia de Belas Artes de Lisboa, que cultivava os ideais de música e poesia como continuação das tradições da Arcádia Lusitana.

Todo esse êxito causou grande incômodo em figuras locais consagradas, ligadas à corte lisboeta, as quais passaram a atacá-lo constantemente através de escritos, como por exemplo, o escritor Bocage, e o erudito Antônio Ribeiro dos Santos, o qual incomodado com a influência de Caldas Barbosa na Juventude, escreveu:

Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação do que esse trovador de Vênus e Cupido, a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana, que faz o caráter das suas trovas, respiram os ares voluptuosos de Pafos e Cítara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas. (SEVERIANO, 2009, p. 15)

Como referido por Jairo Severiano (2009, p.15), em 1798 foi publicado o primeiro volume de “Viola de Lerenó”, uma coleção de improvisos de Caldas Barbosa, (*Lerenó era o nome arcádico adotado por ele em homenagem ao poeta Francisco Rodrigues Lobo*) e, no início do século XIX, mais quatro edições deste volume foram editadas, entre essas uma publicada na Bahia em 1914. Em 1926 sai a primeira edição completa em 2 volumes em Lisboa. Com muita projeção em Portugal e no Brasil colônia, é muito provável que algumas de suas modinhas tenham caído em domínio público e tenham sido incorporadas ao cancionário brasileiro.

Diferente da *modinha*, o *lundu*, oriundo da interação da melodia e harmonia européia com a rítmica africana é o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular, e foi um terreno fértil que propiciou o nascimento do *maxixe*, do *choro* e do *samba*. Originalmente uma dança (umbigada) praticada pelos negros nas rodas de batuque na periferia da cidade, o *lundu* com sua música alegre e letras satíricas, no final do século XVIII, começa a ser praticado por músicos "eruditos" e passa a ser conhecido como “lundu de salão”.

No final do século XIX chegam ao Rio de Janeiro a *polca*, a *valsa*, a *mazurca*, entre outros gêneros de música, os quais tomam conta dos salões da cidade, até o início do século XX. Na periferia das cidades, entretanto, a segregação social, refletida pelo processo de urbanização, faz surgir os cortiços, considerados por alguns historiadores como os novos quilombos, pelo contingente de pessoas afrodescendentes. Nesses ambientes os brancos, negros e mulatos de periferia resistiam com suas manifestações culturais que na música foram se conformando no *maxixe*, no *choro* e no *samba*.

O *maxixe*, oriundo da Cidade Nova (Baixa), onde a população era na maior parte composta por afrodescendentes, popularizou-se no Rio de Janeiro, através dos clubes carnavalescos. Além do *maxixe*, o *tango brasileiro* e o *choro* nasciam com o abrasileiramento da técnica de execução em vários instrumentos como flauta, violão, cavaquinho e piano. Ambos os gêneros executados em ritmo binário, influenciados pela *polca* europeia, utilizavam-se da síncope afro-brasileira. (SEVERIANO, p. 28, 2009).

De acordo com o musicólogo Siqueira Batista o maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) é considerado o criador do *tango brasileiro*, tanto como desenvolvedor desse gênero, como também pela criação da expressão "tango brasileiro", antes conhecido no meio teatral como 'habanera', ao denominar sua canção “Olhos Matadores” (1871), o

mais antigo *tango brasileiro* que se conhece. Regente, organista, trompetista, com 23 anos, dirigiu, com Antônio Luís de Moura, clarinetista, o Liceu Musical e Copisteria. Estudou harmonia na França com o famoso professor François Bazin. Viveu nove anos em Paris e compôs lá a abertura sinfônica “*L’Étoile du Brésil*”, a ópera cômica “*La nuit au château*” e a ópera “*O vagabundo*”. Alves de Mesquita também foi compositor de *polcas* como “Laura” e “Moreninha”.

Outro músico brasileiro, influenciado pela *mazurca* e pela *polca* de tradição europeia, mas decidido a criar algo novo e genuíno foi Joaquim Antonio da Silva Calado. Compositor, flautista e professor do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Callado é o autor da música “Flor Amorosa”, considerada como “o primeiro *choro brasileiro*”, embora na época a música tenha sido classificada como *polca*. Logo após a morte de Callado, em 1880, a música recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense e a canção obteve enorme sucesso. Callado é considerado o “pai dos chorões”, por ser o primeiro músico a organizar a formação: flauta solo, dois violões e cavaquinho, em seu conjunto, o *Choro Carioca também conhecido como o Choro do Callado*.

Na virada do século XIX, início do século XX, a urbanização “higienista”, promovida pelo prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos, trouxe uma nova atmosfera cultural para a cidade do Rio de Janeiro, através do crescente surgimento dos cafés, casas de chope, cinema, teatros e circos nas cidades brasileiras.

[...] a capital federal presenciou a chegada de grupos estrangeiros e de novos produtores, técnicos, diretores, instrumentistas e demais profissionais, associados ao mundo dos divertimentos [...] (GONÇALVES, 2011, p. 105-122)

Com a chegada dos fonógrafos e gramofones, inicia-se uma nova relação no contexto musical, estabelecida pela interação de empresas estrangeiras, estabelecimentos locais, artistas e público. A possibilidade da reprodução dos fonogramas afeta o comportamento social, criando um novo modo de interagir e perceber o mundo. As músicas escritas que circulavam em partituras eram restritas a músicos (as) e aqueles (as) que tinham condição de ter piano em suas casas, e o que era antes irrepetível para o grande público, ganha a autonomia de sua reprodutividade, descolada do espaço-tempo, o que vai modificar radicalmente a percepção dos ouvintes.

[...] uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, pois as gravações sempre incorporam distorções harmônicas e ruídos, por mais fidedignas que sejam, enquanto substitutos feitos à máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna. (Schafer, 2001, p. 135)

O Tcheco Frederico Figner (1866-1947), que vivia nos Estados Unidos desde 1882, teve contato com os aparelhos de fonógrafos em 1889, no Texas e, em 1891, chega ao Brasil, especificamente em Belém (PA), com fonógrafos da *Pacific Phonograph Company*, cilindros, baterias e vidros para os diafragmas, onde gravou desde *discursos públicos* até *lundus, modinhas e operetas*. Viajou diversas cidades brasileiras, estabelecendo-se na capital federal, Rio de Janeiro, local em que fundou a Casa Edison, onde ocorreu a primeira gravação musical no país, o *lundu* "Isto é bom" de Xisto Bahia (1841-1894), na interpretação do cantor Manuel Pedro dos Santos, o Baiano.

Xisto de Paula Bahia nasceu em Salvador, e após a morte de seu pai tentou a profissão de comerciante, sem êxito. Em 1958, decide dedicar-se ao teatro e seis anos depois é contratado por Couto Rocha, percorrendo, em função dos espetáculos, várias cidades do Brasil. Produz comédias como "Duas páginas de um livro", com conteúdo abolicionista e republicano e torna-se muito popular após ser aplaudido por D. Pedro II na peça "Os perigos do Coronel". Faleceu em 1894. Em 1902 suas canções são gravadas na Casa Edison.

Já falamos dela em nosso primeiro livro "Oficina da canção: do maxixe ao samba-canção", mas não custa lembrar que Chiquinha Gonzaga (1847-1935), amiga de Joaquim Callado, foi também decisiva para a consolidação da música popular brasileira. Foi uma artista muito à frente do seu tempo e, por conta disso, abalou a moral dominante da época. A primeira composição a torná-la conhecida, a *polca* "Atraente", em 1877, era uma mistura da música europeia com as músicas dos terreiros cariocas. Foi duramente atacada pelo então senador conservador Rui Barbosa que acusou sua música (maxixe) "Corta-Jaca" de ser "a mais chula, baixa e grosseira de todas as danças selvagens; irmã gêmea do cateretê, do batuque e do samba". Apesar disso a compositora gozou da grande repercussão dessa canção em vários países e, segundo sua biógrafa, Mariza Lira, Chiquinha Gonzaga pode ser considerada, junto com Joaquim Callado, a grande matriz geradora da música popular brasileira ao promover o encontro da música tradicional europeia com a música tropical da comunidade afrodescendente do Brasil.

Outro genial compositor brasileiro dessa época foi Ernesto Nazareth. Ele estudou piano erudito desde menino e desenvolveu uma estética pianística brasileira incomum. Foi contemporâneo, amigo e parceiro de Henrique Alves de Mesquita, e um desenvolvedor do *tango brasileiro* criado pelo maestro, dando-lhe características mais brasileiras. Sua música “Brejeiro”, um *choro*, ou *tango brasileiro*, composta em 1893, foi considerada extraordinária na época e projetou o piano brasileiro nos EUA e na Europa e mais recentemente na Ásia. Outro grande sucesso de Nazareth foi o *choro — tango brasileiro — “Odeon”*, música composta entre 1909 e 1910, em homenagem à empresa Zambelli & Cia, proprietária de um cinema chamado Odeon que existia no centro do Rio de Janeiro, lugar em que Nazareth trabalhava. Na época os músicos eram atração nas salas de espera dos cinemas (cinema mudo) e se apresentavam em diferentes formações. Além de Ernesto Nazareth com seu piano no Odeon, Pixinguinha e seu conjunto também se apresentavam no cinema Palais, no Rio. Assim como aconteceu com as *canções* de Pixinguinha: “Carinhoso” — letra de João de Barro (Braguinha); “Rosa” — letra de Otávio de Souza e Lamento — letra de Vinicius de Moraes, a música “Odeon” de Ernesto Nazareth ficou muito conhecida depois que ganhou letra de Vinicius, a pedido da cantora Nara Leão, em 1968.

No início do século XX, a casa da mãe de santo baiana e quituteira, nascida em Santo Amaro da Purificação, conhecida por Tia Ciata, foi um importante reduto cultural da comunidade afrodescendente que vivia no Rio de Janeiro. Nas reuniões promovidas em sua casa, na Praça Onze, o *samba* ganhou força e pode se desenvolver, através dos constantes encontros de sambistas que ali frequentavam, dentre os quais, Heitor dos Prazeres, Hilário Ferreira (Lalau de ouro), Sinhô, João da Baiana, Donga e Mauro de Almeida, esses últimos se autodenominavam os autores de “Pelo Telefone”, a primeira música gravada com o rótulo de *samba*, gravada em 1916, lançada em 1917; embora a composição, provavelmente, seja de autoria coletiva, já que, como dizia Sinhô: “*Samba é como passarinho, é de quem pegar*”.

A década de 1920 é determinante para compreender o processo de transição de um Brasil predominantemente rural e latifundiário a caminho da urbanidade, rumo a um mercado de consumo e à formação de um mercado cultural da *pólis* moderna. No ano de 1922, enquanto Pixinguinha, viaja à Paris da *belle époque*, levando a música brasileira pela primeira vez à Europa, em São Paulo Oswald de Andrade, Mário de

Andrade e outros "modernistas" polemizam, criando a Semana de Arte Moderna, para chamar atenção à expressividade cultural "tupi or not tupi", cem anos depois de sua independência", valorizando a "língua brasileira" falada no Brasil, buscando provocar o debate sobre qual seria a verdadeira "alma nacional".

No Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 1922, durante a Exposição Internacional, em comemoração do centenário da independência, acontece a primeira transmissão radiofônica com o discurso do presidente Epitácio Pessoa, desde a antena da estação do Corcovado. Foi o momento da efetivação de indústrias de base que tornava o Brasil um mercado promissor para os investidores estrangeiros. Iniciava-se um período de experimentações, até que Roquette Pinto inaugurou a primeira emissora de rádio em abril de 1923, a Rádio Sociedade, emissora não comercial, "eminentemente educativa, cultural e artística".¹

A partir daí várias rádios surgiram no Brasil, no entanto a qualidade da transmissão só começa a melhorar a partir da metade da década de 1930, mais precisamente em 1936, quando outra emissora, a Rádio Sociedade Civil Nacional Brasileira, passa a operar com um transmissor de 20Kw, que havia pertencido à extinta Rádio Philips, e principalmente depois que o governo nacionalista de Getúlio Vargas incorporou ao Patrimônio da União, em 1940, a Companhia de Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, empresa controlada pela Brazil Railway Company, do americano Percival Farquhar, e transforma a Rádio Sociedade Civil Nacional Brasileira que pertencia à essa empresa na estatal Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

É nesse contexto social e econômico que a gravadora alemã Odeon, representada pela casa Edison de Fred Figner até 1926, quando a Columbia Graphophone Company passa a controlá-la, se expande na América Latina, e ganha forças no mercado brasileiro, sendo comprada pela gigante inglesa EMI em 1931. Não nos estenderemos aqui sobre o

¹ Conforme lê-se em cpdoc.fgv.br: "A Rádio Sociedade viveu momentos gloriosos, irradiando uma programação que contava com a participação de muitos intelectuais famosos, entre os quais membros da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Ciências, professores do Museu Nacional, artistas e cantores de renome, personalidades internacionais, numa época em que os astros do rádio tinham fama nacional e eram populares. Foi a primeira estação da América do Sul a irradiar uma ópera completa, apresentar um quadro com teatrinho infantil e um programa de jazz com regularidade. Recebeu visitantes ilustres de todas as partes do país e até do estrangeiro, entre os quais se destacam Albert Einstein e Marie Curie, e realizou, ao longo de sua existência, um dinâmico intercâmbio entre as áreas das ciências e da cultura em geral."

interessante percurso e a decisiva influência das gravadoras no Brasil, mas é importante dizer que o desenvolvimento da indústria fonográfica (expressão da indústria cultural da época), juntamente com o fortalecimento das emissoras de rádio, constitui-se um fator muito importante para a ressignificação estética da canção brasileira. É possível afirmar que os pilares fundadores da música popular brasileira são justamente essa relação entre a música popular, seus compositores e intérpretes, a possibilidade da sua reprodutibilidade, difusão e audiência. Assim, o que seria considerado como canção popular brasileira nasce dessa complexa trama de relações, e da apropriação do popular pela indústria de consumo de massa.

Um exemplo disso é que, em fevereiro de 1932, pela Rádio Philips, vai ao ar o Programa do Casé² que revolucionou o rádio brasileiro, trazendo apresentação de cantores, humoristas e atores de teatro. Em decorrência do Programa do Casé, foram criados os primeiros *jingles*, foram pagos os primeiros *cachês*, para cantoras e cantores e foram fechados os primeiros contratos de exclusividade de artistas.

Com isso, a rádio deixa de oferecer um conteúdo estritamente elitizado e passa a ser um instrumento direto da indústria cultural de massa. A projeção dos artistas em relação a audiência, bem como o interesse dos meios de produção, dos bens de consumo da época, em identificar, atender e motivar o gosto popular são também fatores determinantes para o surgimento de novas estéticas e ressignificações na canção brasileira. A adequação das músicas à duração de três minutos em média, a composição em função do retorno de audiência, o destaque da voz como elemento identitário fundamental (*figura / fundo*), são motivos pelos quais a canção passa a ter preferência sobre música instrumental "típica", como o *choro*, por exemplo, e os instrumentistas passam a ser convidados a acompanhar os cantores e as cantoras nas gravadoras e nos auditórios das rádios.

Com o fechamento da Rádio Philips e a doação da Rádio Sociedade, dirigida por Roquette Pinto, ao Ministério da Educação, a Rádio Nacional passa a exercer a hegemonia na radiodifusão brasileira. Seu elenco era composto de mais de cem atores e atrizes, nove orquestras, os melhores

² Ademar Casé, pernambucano radicado no Rio de Janeiro, avô da atriz e apresentadora de TV Regina Casé, antes de produtor de programa da Rádio Philips foi vendedor dos aparelhos de rádio da empresa holandesa. Seu enorme sucesso como vendedor de aparelhos Philips lhe possibilitou assumir um programa na grade da emissora homônima.

produtores de novelas, maestros como Radamés Gnattali, artistas como Orlando Silva, Elisinha Coelho, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, entre outros. Inicia-se assim a segunda fase da rádio.

Em 1936, Elizeth Cardoso realizou sua primeira apresentação no *Programa Suburbano*, ao lado de Vicente Celestino, Aracy de Almeida, Moreira da Silva, Noel Rosa e Marília Batista. A famosa canção “*Carinhoso*”, composta por Pixinguinha entre 1916 e 1917 tem grande repercussão, em 1936, com a inclusão da letra de Braguinha — Carlos Alberto Ferreira Braga — também chamado de João de Barro e a primeira gravação com voz de Orlando Silva, em 1937. O arranjo moderno do maestro Radamés Gnattali e a interpretação emocionada de Orlando Silva, fizeram do cantor um ídolo, de 1936 até meados dos anos 1940. A inclusão de violinos na gravação de canções, inclusive no samba, foi ideia de Orlando, que passou a ter a seu dispor a melhor orquestração da época. Em 1939, Ary Barroso faz um sucesso mundial com as composições “*Aquarela do Brasil*” e “*Na baixa do sapateiro*”.

O *samba* se destacou muito durante o período de 1930 a 1945, a chamada Época do Ouro da música brasileira. Uma prova disso, segundo Jairo Severiano (2009, p. 173) é que das 6.706 composições gravadas entre 1931 a 1940, 2176 eram sambas, o que representava de certa forma a preferência do público brasileiro.

É nesse período, por volta de 1935, que a pequena notável, como era conhecida a intérprete Carmen Miranda, transferiu-se da gravadora Victor, para a Odeon, onde gravaria nos primeiros seis anos 129 composições e 65 discos, tendo o *samba* como gênero predominante (SEVERIANO, 2008, p. 148). Entre os maiores sucessos de Carmen estão “*Ta-hí*” (Pra você gostar de mim) de Joubert de Carvalho, “*Sonho de Papel*” de Alberto Ribeiro; “*Como vai você*”, “*No tabuleiro da baiana*”, “*Eu disse*”, “*Na baixa do sapateiro*” de Ary Barroso; “*Camisa listrada*”, “*E o mundo não se acabou*”, “*Uva de caminhão*” e “*Recenseamento*” de Assis Valente, entre muitas outras.

É relevante dizer que, Assis Valente está entre os grandes nomes que contribuíram para consolidar a chamada Época de Ouro da música popular, e Carmem Miranda foi lançadora de 24 das suas composições (SEVERIANO, 2008, p. 167). Assis, incentivado por Heitor dos Prazeres, conheceu o sucesso desde o início de sua carreira com as marchas “*Good-bye*”, vencedora do carnaval de 1933, e “*Boas festas*”, uma canção natalina que obteve imensa repercussão no natal do mesmo ano. Até 1942, ao menos uma música por ano o compositor emplacou no carnaval do Rio:

“Gosto mais do outro lado” (1934), “Minha embaixada chegou” (1935), “Maria boa” (1936), “Alegria” e “Cansado de sambar” (1937), “Camisa listrada” e “O mundo não acabou” (1938), “Uva de caminhão” (1939), “Recenseamento” (1940), “Brasil Pandeiro”, “Já que está deixa ficar” (1941) e “Fez bobagem” (1942). Destacou-se como excelente letrista e melodista, cujo foco eram fatos e costumes e personagens pitorescas como o doutor de “Camisa listrada” ou a moça de “E o mundo não se acabou”, além da valorização dos elementos verdadeiramente brasileiros no samba exaltação “Brasil pandeiro”.

A partir da valorização do samba, embora as músicas norte-americanas ainda tivessem destaque nas programações de rádio, gradativamente as músicas brasileiras com temas locais ganham espaço dentro do projeto nacionalista brasileiro da era Getúlio Vargas³.

Uma certa contradição estava no fato de que, enquanto uma identidade nacional era projetada no conceito de trabalho e trabalhador, com as letras cantadas nos gêneros da cultura popular, como o *samba* e a *marchinha* de carnaval, juntamente com a ideia de progresso urbano, a repressão combatia agressivamente alguns sambistas, a malandragem e a vadiagem.⁴

A indústria fonográfica, a efervescência cultural, a expansão dos cassinos onde os artistas divulgados na rádio se apresentavam, possibilitaram que a rádio chegasse em seu auge na década de 1940. A ideia americanizada das *pin-up* estimula a aparição das vedetes do rádio no Brasil. Entre as chamadas divas da rádio estavam cantoras como Ademilde Fonseca, Ângela Maria, Inezita Barroso, Dalva de Oliveira, Nora Ney, Isaurinha Garcia, Dircinha Batista, Maysa, Dolores Duran, Elisete Cardoso, Emilinha Borba, Linda Batista, Marlene, Nora Ney e Zezé Gonzaga (AGUIAR, 2010).

A partir de 1946, a música nordestina ganha destaque com o baião de Luiz Gonzaga (1912-1989) e seus parceiros letristas Humberto Teixeira (1916-1979) e Zé Dantas (1921-1962). Entre as primeiras composições estão “No meu pé de serra” e “Baião”. Quando o disco do

³ ilusão de uma identidade nacional.

⁴ Ver sobre isso a famosa polêmica entre Wilson Batista, compositor de “Lenço no pescoço” e Noel Rosa, que em resposta à canção do compositor da boemia da Lapa, contra-argumenta com a canção “Rapaz folgado”, enaltecendo o discurso dos sambistas “brancos” do Estácio. A polêmica se estende e mais tarde, em 1940, em pleno Estado Novo, Batista acaba mudando o discurso ao criar a canção “O bonde de São Januário”, em que assume a identidade de trabalhador.

conjunto Quatro Ases e um Coringa chegou às lojas, conquistou o grande público com uma ressignificação do baião, estilizado para o público urbano. A canção "Baião", destaque do trabalho, causou um estrondoso sucesso, o que de fato seria ratificado um ano depois quando surge "Asa Branca", em 1947, abrindo o caminho para a consagração de Luiz Gonzaga como o *Rei do Baião*.

Se o pernambucano Luiz Gonzaga foi o *Rei do Baião*, o paraibano, filho de uma catadora de coco, e multi-instrumentista Jackson do Pandeiro (1919-1982) ficou conhecido como *O Rei do Ritmo*. Depois de se desenvolver profissionalmente no Cassino Eldorado, de Campina Grande, tocando todo tipo de instrumento de percussão, de zabumba e pandeiro, depois de ter trabalhado na Orquestra Tabajara e em rádios de Recife, foi para o Rio de Janeiro e fez grande sucesso na rádio Nacional, estourando com as canções "O canto da ema" e "Chiclete com banana", além de seu grande sucesso "Sebastiana".

Em 1946, "Pela moral e bons costumes" o presidente Dutra assina a lei nº 9.215 e sanciona o fim dos jogos, o que acarreta no fechamento dos cassinos. Os artistas, entre tantos que formavam a complexa rede de relações em torno dos casinos, sentem o forte impacto desse fato. O Cassino da Urca, do Copacabana Palace e o Cassino Atlântico atraíam pessoas economicamente favorecidas de várias partes do mundo, sobretudo por oferecer uma atmosfera segura em relação às ideologias antisemitas e racista propagadas no contexto da segunda guerra mundial.

No Cassino da Urca, o pianista Dick Farney, foi *crooner* da orquestra "Brazilians Serenades" de Carlos Machado de 1941 a 1944 e no Copacabana Palace conheceu o arranjador Bill Hitchcock e o pianista Eddy Duchin, partindo, a convite deles, em 1946, para os Estados Unidos, onde fez a primeira gravação de "Tenderly", música que depois fez sucesso na voz de Nat King Cole.

O samba-canção, também chamado de samba-de-meio-do-ano, era o gênero predominante, principalmente a partir de 1946, quando Dicky Farney gravou a memorável "Copacabana" (João de Barro e Alberto Ribeiro).

Após o fechamento dos grandes Cassinos, espaços mais intimistas surgiram na noite carioca, locais propícios para uma formação mais minimalista, como piano, contrabaixo e *crooners*. Cantoras como Elizeth Cardoso, Marisa Gata Mansa, Nora Ney, Maysa, Dolores Duran, cantores como Jamelão, Nelson Gonçalves, Tito Madi, Lúcio Alves, inspirados em Orlando Silva e Francisco Alves, apresentavam-se em diferentes cabarés e

nas boates do chamado Beco-das-Garrafas, em Copacabana. Caymmi, Jobim e Ary Barroso também participaram desse ambiente. Canções como “Esses moços” de Lupicínio Rodrigues, “Quem há de dizer e Alcides Gonçalves, ambas gravadas por Francisco Alves, “Um cantinho e você” de José Maria de Abreu e Jair Amorim marcaram esse período. Dentre as mais populares intérpretes femininas do samba canção figuraram Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Dolores Duran e Maysa.

Não podemos deixar de mencionar um nome de extrema importância, sobretudo como precursor de elementos na música que influenciam, mais tarde, a estética da bossa nova e a moderna MPB. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, foi, segundo o próprio João Gilberto, “o coração da música do Brasil”. O virtuoso violonista e compositor iniciou sua carreira aos onze anos e em 1929 teve seu primeiro grande sucesso em um show no programa General Motors, tocando com artistas como o violonista Canhoto, Zezinho e Mota. A história do violão no Brasil tem duas fases bem distintas, até os anos 50, era uma coisa. Destacavam-se o violão de João Pernambuco, Canhoto e Dilermando Reis. “O Garoto modificou completamente a maneira de tocar. Ele já nasceu bossa nova”, afirma o cearense Zé Menezes em entrevista para a Folha de São Paulo em 2005. Garoto adotou os acordes dissonantes com intervalos de sétima maior, sextas, nona e décima terceira, intervalos aumentados; autor de extraordinárias melodias, a partir do uso da escala cromática, escala de tons inteiros e da sequência de acordes, recursos popularizados a partir da bossa nova. Sua canção “Duas contas” era tida como aprendizagem obrigatória para aqueles que queriam aprender o violão bossa nova, afirmou o compositor de “Barquinho”, Roberto Menescal.

Com o fim dos cassinos, as boates Little Club, Bacará e Bottle's, situadas na famosa travessa conhecida como Beco das Garrafas, começam a apostar na apresentação de músicos, na maior parte das vezes, amadores, embora artistas consagrados como Newton Mendonça também tenham se apresentado lá. Nessas boates, que não tinham hora para fechar, passaram grandes nomes da música brasileira, entre os quais Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Billy Blanco, Altamar Dutra, Sergio Mendes, Baden Powell, Wilson das Neves, Chico Batera, Elis Regina, Sylvia Telles, Marisa Gata Mansa, Alaíde Costa, Wilson Simonal, Maysa, entre muitos outros.

Em 1950, a chegada da televisão, a exemplo do que acontecera anteriormente com o rádio, revoluciona o comportamento nacional. Quando a transmissão de tevê tornou-se possível no Brasil, não haviam

receptores. Assis Chateaubriand vai aos Estados Unidos, compra duzentos aparelhos e espalha na cidade de São Paulo. Em dezoito de setembro de 1950, na inauguração da tv Tupi, Lolita Rodrigues canta “*Hino da tv*” composto por Guilherme de Almeida. Com a indústria cultural já consolidada, a entrada dos filmes e músicas americanas cresce e passa a influenciar na formação de uma nova estética.

O apelo das letras, até então baseados em um sentimentalismo exacerbado, começa a incorporar elementos do cinema americano, do *bebop*, gênero do jazz caracterizado pelas “marteladas rítmicas” sobre as cordas do contrabaixo e interpretação de influxo acentuado. Dick Farney com canções como “Esquece”, “Ponto final” traz para a canção brasileira um pouco do estilo de Frank Sinatra, enquanto Johnny Alf aproxima-se do *bebop*, do *cool jazz*, cujo modo de cantar aproximava-se da fala. Muitos, como o próprio Tom Jobim, reconhecem nele a paternidade da bossa nova. (BRITO, 2015, p. 18).

Em relação a tradição, é possível afirmar que o modernismo brasileiro na canção tem em Villa Lobos (1887-1959) e Garoto as fontes abundantes das quais Tom Jobim e os compositores bossa nova tiraram muitas de suas composições. Desse modernismo estabelece-se a relação congênita da música popular e da erudita, inspirada sobretudo em Villa Lobos e Chopin e em “impressionistas” como Debussy, Ravel, Erik Satie e Paul Dukas, no que se refere a estruturas harmônicas⁵.

Nesse contexto, em 1954 acontece a sinfonia do Rio de Janeiro, de Tom Jobim e Billy Blanco, uma suíte com doze temas com arranjo de Radamés Gnatalli e diferentes solistas em que se destaca a canção interpretada por Dick Farney, o “Hino ao Sol”, música que, segundo Haroldo de Campos, continha em si a concepção do que viria a ser posteriormente a Bossa Nova. Entre os elementos dessa concepção estão a posição estética, a estrutura e a interpretação, um processo de inovação visto por Rocha Brito como os caminhos da “Invenção” que pautam uma visão evolutiva da canção.

No ano de 1956, no bar Villarino, o jornalista Lúcio Rangel apresenta Tom Jobim para Vinicius de Moraes, que buscava um compositor e arranjador para a sua peça *Orfeu da Conceição*. Desse trabalho surge uma rica parceria entre Tom e Vinicius e em 1958, impulsionados pelo jornalista e produtor Irineu Garcia, trabalham no álbum *Canção do amor demais*,

⁵ <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/claude-debussy-um-dos-compositores-preferidos-de-jobim>

para o selo Festa. O álbum gravado integralmente com canções de Vinicius e Tom é interpretado por Elizeth Cardoso (a Divina), trazendo como grande novidade a estreia do violão de João Gilberto na execução da faixa homônima e na canção “*Chega de saudade*”. O álbum nasceu para ser um produto cultural mais refinado ao romper com os padrões estéticos anteriores e inserir à canção características únicas no que se refere à voz, ao violão e à composição, mas trazia arranjos de Tom Jobim ainda associados a uma estética diferente do que viria ser a estética bossa nova nos discos de João Gilberto que seriam lançados na sequência.

Em um depoimento para o jornalista Tárík de Souza, para o livro *Tons sobre Tom*, Tom Jobim afirma não considerar a canção “*Chega de saudade*” uma composição originalmente bossa novista, já que o caráter bossa novista atribuído à essa música seria em consequência da execução do violão de João Gilberto. A canção bossa nova, de fato, viria com “*Desafinado*” de Tom e Newton Mendonça, em 1959, para o “compacto simples” de João Gilberto, que trazia do lado B “*Hô-Bá-Lá-Lá-la*”. “*Desafinado*” assume esse estatuto inaugural da bossa nova graças à sua harmonia com cadências imprevisíveis, vários acordes alterados, letra alegre, canto intimista com uso de *rubato* e um jogo rítmico peculiar do violão de João Gilberto. Segundo Tom Jobim, aliás, “Não fosse João Gilberto a bossa nova não teria existido”⁶.

O semioticista Luiz Tatit propõe a divisão do termo em bossa nova de gesto intenso e extenso. O termo bossa nova de gesto intenso se refere ao “movimento” que inicia-se em 1958 e vai até 1963, a partir do novo estilo de canção e dos artistas envolvidos que se tornou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e originalidade no governo de Juscelino. (TATIT, 2004, p. 179). Fazem parte desse bloco Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes e a turma da zona sul carioca: Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Edu Lobo, Marcos Valle e outros; e bossa nova de gesto extenso, que transcende esse período (1958-1963), ficando circunscrito às obras de Tom Jobim e João Gilberto e se refere a modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico que permanece influenciando as gerações vindouras (TATIT, 2004, p. 179).

A revolução bossa novista caracterizou-se entre outros fatores, por abandonar os velhos moldes românticos e acabar com a hegemonia de um componente de expressividade sobre o outro dentro do enunciado da

⁶ Extraído do Songbook de Tom Jobim, produzido por Almir Chediak, Editora Lumiar.

canção. A melodia, a harmonia, o ritmo e o contraponto são integrados sem prevalência. Os contrastes do romantismo, a prevalência da voz, em relação à orquestração da música, a relação figura e fundo são superados.

O movimento bossa nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém. Será, isto sim, contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (em seu sentido pejorativo), que vive à custa de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos. (CAMPOS, 2015, p. 26)

O cantor não se opõe ao solista, os acordes apresentam tanto a função harmônica quanto a percussiva e melódica, entre consoantes e dissonantes acontece a superação do dualismo. O caráter acentuadamente dionisíaco na interpretação deixa de ser praticado. Em concordância com o jazz pode-se citar o uso da sexta, da sétima maior e da nona. Campos exalta a controversa questão sobre a influência jazzística no surgimento da Bossa Nova. Para o autor, "poucos são os casos de translação direta" (2015, p. 25).

O samba-canção — que esteve ameaçado de se diluir no bolero centro-americano, não tanto pela pouca evidência impressa à marcação rítmica do acompanhamento, como, entre outros fatores, pelo não-uso de configurações rítmicas na própria melodia capazes de caracterizá-lo — voltou a se afirmar com o advento da BN. (A individualização de um gênero musical — bolero, samba-canção etc. — não se esgota, ao contrário do que muitos pretendem, no simples realçar das configurações rítmicas do acompanhamento, mas resulta sobretudo de outros procedimentos.) (CAMPOS, p. 31)

A possibilidade da amplificação do som foi, sem dúvida, um determinante para muitas das características presentes no gênero bossa nova com base em João Gilberto; tanto na redução de elementos que pudesse dar mais objetividade e clareza à canção, quanto pelo volume mais baixo da execução vocal e a textura com uma redução radical dos vibratos, próprio do canto para o microfone. Embora a captação e amplificação não sejam exatamente a causa do estilo de João, mas um estilo criado por ele, sobretudo com relação a precisão vocal, seria impossível sua performance sem essa tecnologia. João Gilberto inaugurou no Brasil o estilo de "cantar para o microfone". O perfeccionismo de João na busca de uma unidade entre voz e violão o leva a microfonar, de modo inovador, o violão. A exemplo do que ocorreu na gravação de "Chega de

Saudade", quando João Gilberto, ao solicitar um microfone para voz e outro para o violão, causou imensa surpresa nos técnicos de som.

Na dicção de João Gilberto, voz e violão constituem uma só fonte sonora, captada pelos microfones e amplificada de acordo com as necessidades momentâneas sem que se altere a proporção de volume entre ambos. (Tatit, 1996, p.162-163)

No final da década de 1950, surgem as academias de violão com Carlos Lyra, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves por onde passaram Nara Leão, Edu Lobo e muitos outros. O objetivo era propagar o novo modo de tocar e cantar bossa novista. O violão que antes era praticado seguindo a estética de Dilermando Reis, ganha nova expressividade a partir da orientação bossa novista.

Dos famosos encontros na zona Sul do Rio de Janeiro nasceram grandes sucessos e parcerias. Entre os diversos locais dos encontros havia um de grande relevância e bastante conhecido, a casa de Nara Leão que não era apenas uma cantora, mas alguém com uma extraordinária visão da música brasileira e uma sensibilidade que além de fazer fileira com os novos compositores que estavam surgindo no movimento bossa nova, também resgatou compositores que já estavam esquecidos como Cartola, Zé Keti, Nelson Cavaquinho e outros. Foi a primeira mulher brasileira a superar a hegemonia masculina e assumir o banquinho e o violão. Estreou como cantora em 13 de novembro de 1959 no show "Segundo comando da operação bossa nova", na escola naval onde cantou "Se é tarde me perdoa" e "Fim de noite". Em 1963, Nara divide palco com Carlos Lyra e Vinicius de Moraes na boate *Au bon gourmet* em Copacabana no espetáculo *Pobre menina rica*.

No ano de 1963 chega ao Rio de Janeiro, vinda do interior do Rio, da cidade de Valença, Maria Rosa Canellas, violonista, cantora e compositora que passa a encantar o cenário pós bossa nova da cidade. Exímia violonista Rosinha de Valença logo se encaixa no grupo de músicos que surgiram com o movimento bossa novista, dentre os quais Baden Powell. Rosinha foi apresentada à Baden e à Aloysio de Oliveira, dono da boate Au Bon Gourmet, que logo a convida para gravar pelo seu selo Elenco. Rosinha gravou seu primeiro disco *Apresentando Rosinha de Valença*, ainda em 1963 e depois disso apresentou-se junto com Baden no programa de tv Fino da Bossa e fez diversas turnês como instrumentista, no grupo Brasil 65 de Sérgio Mendes nos EUA e por diversos países da Europa, representando o Itamaraty em um projeto para divulgar a música brasileira. Residiu na França por um período,

usufruindo de uma bolsa de estudos da Embaixada Francesa. Na década de 1970 tocou com Stan Getz e com Sarah Vaughan. Rosinha foi uma grande precursora da música instrumental brasileira.

Voltando à bossa nova, nos primeiros anos da década de 60 surgem os contrastes de uma passagem súbita do arcaico ao modernismo urbano com o “surto” de Brasília. A política de Juscelino Kubitschek trouxe um cenário de grandes transformações. A bossa nova tornou-se símbolo da modernização pela qual o país passava. Tom Jobim e Vinicius compuseram em 1959 o poema sinfônico para a celebração da nova capital, que seria inaugurada em 21 de abril de 1960. Brasília, a Sinfonia da Alvorada, dividida em cinco movimentos que contavam o processo de transformação da paisagem do planalto central, a chegada do homem para fundar a cidade, a chegada dos trabalhadores, o processo de construção e o canto de exaltação à nova cidade.

A verve crítica pulsante em diversos campos da arte no Brasil, sobretudo a produção cultural pós 64, expôs os elementos periféricos como um grito de pertencimento, em um país onde a persistente condição colonial rugia enfurecida através da violência institucionalizada e monopolizada pelo Estado de privação de direitos que foi autenticamente criticado pelo Concretismo, pelo Teatro Oficina, pelo Cinema Novo, pela música dos festivais e pela Tropicália.

A convulsão resultante da pressão do regime militar a partir do golpe de 1964 marca um segundo momento da modernidade no Brasil, em meio a diversas contradições. Um país que se abria para a modernidade tecnológica, mas ainda carregava arcadismos e um nacionalismo totalitário, fechado em preconceitos.

Em 1964, Hélio Oiticica propõe os “parangolés”, após contato com os ensaios da comunidade da escola de samba Mangueira, que se reunia para dançar. Hélio se deu a identidade de mangueirista, vestiu a própria periferia. As estruturas com tecido para ter contato com o corpo para ser “ativado”. Sua exposição *Tropicália*, em 1967, propunha ao público andar nos espaços labirínticos inspirados na arquitetura do cortiço. O plástico, utilizado exoticamente pelo artista em sua obra, era um produto revolucionário, naquele momento, e marcava um país em crescente industrialização. Esse contraste de realidades aparece como provocação em diversos campos da arte como o cinema, o teatro e a literatura. Era uma proposta do auto teatro em espaços públicos.

De 1965 a 1972 a música brasileira repercutiu com grande relevância na televisão, através de programas como *O Fino da Bossa*, *A Jovem Guarda*

e *Bossaude*, exibidos na tv Record de São Paulo, além dos muitos festivais de canções realizados também pela Record de São Paulo e pela Globo no Rio de Janeiro. O primeiro Festival da Canção da tv Excelsior abriu o ciclo de festivais no início de 1965, inspirado no Festival de Sanremo ou Festival da canção italiana. A música "Arrastão", de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, na voz da intérprete Elis Regina é certamente o primeiro grande sucesso que estourou nos festivais da canção a considerar o efeito que causou no fervoroso público presente e essa interpretação é também considerada um marco de rompimento com o modo intimista bossa novista de interpretar e de se comportar no palco. Projetava-se ali a grande estrela Elis Regina.

Em meados de 1960 o *rock* começa a entrar no Brasil e vai pouco a pouco se enraizando na música brasileira. Os Beatles se tornaram um fenômeno mundial e no Brasil inspiram o termo *iê iê iê*. Os jovens que apreciam esse gênero eram chamados de turma do *iê iê iê*. O movimento se chamava *iê iê iê* e a imprensa começou a chamar de Jovem Guarda em função do programa criado pela agência de propaganda Magaldi, Maia e Prosperi, exibido na Record. Os jogos de futebol foram retirados da programação dos domingos e o programa entrou para atender o público jovem.

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

Roberto Carlos já havia estourado com "Calhambeque", "Quero que tudo vá para o inferno" e após Celly Campello ter recusado o convite da Record, visto que seu marido Sérgio Campello estava ocupado com apresentações na Europa, Roberto foi convidado para assumir a apresentação do programa Jovem Guarda, junto com Erasmo e Wanderléa e depois outros cantores que faziam música jovem na época. Os até então gêneros de canção popular, Bossa Nova e MPB tiveram um decréscimo na preferência do público, paralelamente à ascensão do *iê iê*

iê, e isso podia ser percebido através da audiência dos programas *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*.

Em 1967, a resistência contra a violência monopolizada pelo governo brasileiro, significou, para alguns artistas dos festivais da canção, a estética da antiguerra. Assim, o movimento tropicalista, com os elementos carnavalescos, a alusão e a profanação dos elementos religiosos como o retorno ao povo do que foi institucionalizado, representou uma revolução contra o conservadorismo ferrenho que se instaurou no país.

Os paradoxos vividos na urbanização são expostos como alegoria, em uma ideia folclorizada de nacionalidade, na canção *Marginália II* (Gilberto Gil e Torquato Neto), em 1968, momento em que a crítica aos anacronismos acaba por exercer um efeito revelador dos contrastes econômicos, políticos e culturais com o advento de uma modernidade tardia que era privilégio para poucos. Os tropicalistas retratam o ambiente do final dos anos 60, estabelecendo uma fusão dos elementos da cultura popular com as exigências da indústria cultural *mainstream*. Sem perder de vista a busca pela vanguarda, Caetano, Gil, Tom Zé, Torquato Neto e os demais autores-compositores tropicalistas misturam influências autênticas brasileiras, como o baião de Luiz Gonzaga, com a novidade musical dos Beatles, afetados pela estética da “pop art” de cultura de massa, emergente na América do Norte. Resistiam ao puritanismo nacional afirmando “É proibido proibir”, propondo, quase anarquicamente, as liberdades em todos os sentidos possíveis.

As músicas de Vandré, Chico e Edu Lobo, no final da década de 1960 e início de 1970, representaram o movimento que foi chamado de *canção de protesto*, cujo engajamento tinha forte relação com os movimentos estudantis da época, dos quais Luiz Gonzaga Junior (Gonzaguinha) também fez parte. Gonzaguinha, filho do grande Luiz Gonzaga, foi um dos fundadores do Movimento Artístico Universitário (MAU), em 1969, junto com Ivan Lins, Aldir Blanc, César Costa Filho, Márcio Proença e Paulo Emilio. O objetivo do movimento era facilitar a divulgação das obras de compositores brasileiros inseridos nesse contexto. Aproveitando a repercussão desse movimento, a TV Globo criou o programa *Som Livre Exportação*, comandado por Elis Regina e Ivan Lins.

Algumas das suas canções tornaram-se verdadeiros hinos contra a opressão da ditadura civil-militar vigente. Algumas canções tinham letras diretas que enfrentavam o regime e outras eram compostas por metáforas com a finalidade de “driblar” a censura.

Eternizada como um hino contra a repressão, “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, gravada por diversos intérpretes desde 1968 é apenas uma das mais fortes canções desse compositor que marcou a juventude do final da década de 1960. A história de Vandré é, no mínimo, intrigante e será apresentada nos próximos capítulos deste livro.

Curioso pensar que, o movimento da jovem guarda, muito criticado em relação a falta de engajamento político, segundo Ricardo Pugialli (1999, p. 34), teve o próprio termo Jovem Guarda criado por uma equipe de publicitários inspirados no discurso de Lenin, na revolução Bolchevique que dizia “o futuro pertence a jovem guarda porque a velha está ultrapassada”.⁷

Em 1965 houve a proibição dos jogos ao vivo, provocando uma brecha na programação, para a qual o programa Jovem Guarda foi a solução. É importante lembrar que o movimento musical Jovem Guarda já existia antes do programa de TV, do qual nem todos os integrantes do movimento participaram. O lê lê lê, caracterizado como um gênero do rock brasileiro, tem origem com a turma da Jovem Guarda. Esse movimento, imitação do rock estrangeiro, surgiu paralelamente à bossa nova, por exemplo.

Carlos Imperial foi um dos maiores responsáveis pela construção e propagação do lê lê lê no Brasil. O produtor aproveitou-se muito bem do sucesso mundial do filme *A Hard Day 's Night*, o primeiro filme dos Beatles, para orientar alguns artistas brasileiros na direção da nova estética do rock irreverente da banda inglesa, o que resultou na Jovem Guarda.

A seguir apresentaremos a vida e obra dos principais compositores da década de 1960, de forma sucinta, para possibilitar a compreensão das principais manifestações da canção brasileira desse período que até hoje marcam a gênese musical no Brasil. Antes disso apresentaremos o dispositivo metodológico que temos utilizado em nossas análises, criado pelo Grupo de Estudos da Canção - GECAN.

Nossa pesquisa e seleção dos compositores de 1960 não pretende ser exhaustiva, mas oferecer ao leitor diretrizes que permitam compreender o percurso e formação da canção brasileira e entender mais sobre o projeto de dizer de cada compositor, a partir da audição e análise de algumas das suas principais canções. É importante dizer que o nosso dispositivo metodológico para sistematizar a análise é apenas um modo que encontramos para entender melhor a canção, como um gênero

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=OxOUc5k4MmQ> (8:29')

multissemiótico e certamente não é a única forma de analisar-se uma canção. O tetragrama está organizado em quatro componentes com diferentes categorias analíticas, passíveis de serem mobilizadas no momento da análise.

O TETRAGRAMA DE ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO

Para criarmos inteligibilidades para nosso movimento de análise de canções, assumimos a expressão “análise multissemiótica”, por entendermos que o “gênero canção” é composto de signos de matriz sonora-musical e verbal. Ao tratarmos o gênero canção, multissemiótico, da *palavra-enunciada-musicada*, seguimos uma orientação *enunciativista* de língua(gem) de perspectiva interacionista, já que a análise não trata de uma dicotomia entre palavra e som, mas sim, de uma integração destes elementos em um amálgama de camadas distintas que nascem no ato enunciativo dialógico entre interlocutores localizados sócio-historicamente.

Ao nos referirmos à canção como texto – objeto de nossa análise, necessitamos retomar a ancoragem bakhtiniana sobre o que este autor concebe como texto:

O texto é a *realidade imediata* (realidade dos pensamentos e das vivências), a única fonte de onde podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento. O texto “subentendido”. Se concebe o texto no sentido amplo, como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, palavras sobre palavras, textos sobre textos. (BAKHTIN, 2016, p. 71)

A canção como um artefato cultural multissemiótico está no entrelugar da entidade texto/gênero/discurso, sendo a separação do textual, do genérico e do discursivo neste caso vista como essencialmente metodológica. Assim, reforçando esse aspecto, Marcuschi (2008, p. 81-82) comenta:

Trata-se de “reiterar a articulação entre o plano discursivo e o textual”, considerando o discurso como “objeto do dizer” e o texto como “objeto de figura”. O discurso dar-se-ia no plano do dizer (a enunciação) e o texto no plano da esquematização (a configuração). Entre ambos, o gênero é o que condiciona a atividade enunciativa.

A canção como artefato cultural e como um gênero de discurso musical e verbal vem sendo exaustivamente analisada como uma composição em que o discurso musical é corroborado pelo discurso verbal e vice-versa. O registro fonográfico enquanto objeto de análise nos faz entender a integração entre forma e conteúdo *musical* e *verbal* em um

texto que pode assumir *atitudes discursivas* diversas, como, por exemplo, o *poetizar*, cuja finalidade predominantemente é o fruir artístico, através da mobilização estética de elementos do sistema linguístico e musical, através da relação entre o eixo paradigmático da escolha e o eixo sintagmático da combinação.

Mobiliza-se a atitude discursiva do poetizar quando o usuário de uma língua, ator verbal, numa ação verbal efetuada por intermédio de um gênero textual normalmente do ambiente discursivo literário, elege sua própria língua natural como objeto de seu agir e como matéria-prima para elaborar sua obra de finalidade predominantemente estética, criando em seu interlocutor o efeito de sentido da fruição artística. (BALTAR, 2007, p. 158)

Cabe dizer que no caso da canção, a atitude discursiva de *poetizar* é a atitude que amalgama todas as atitudes discursivas ligadas aos componentes verbal e musical da canção, tais como *expor, argumentar, relatar, narrar, instruir e descrever*, entre outras, as quais são mobilizadas em relação de predominância, para que um agente ator provoque os efeitos de sentidos pretendidos em seu interlocutor, no ato enunciativo dialógico. Também é importante registrar que a canção pertence à esfera artística-cultural e não deve ser associada apenas à esfera literária, pois é um gênero híbrido em que o estilo, a forma e o conteúdo musical são componentes decisivos para a produção de sentidos na interação sócio-discursiva, juntamente com o estilo, a unidade composicional e o conteúdo verbal.

O tetragrama de análise multissemiótica da canção que apresentaremos a seguir, utiliza-se de uma série de categorias⁸ que nos auxiliam na compreensão do fonograma da canção, como *texto-objeto* em sua perspectiva enunciativa e dialógica, como um gênero multissemiótico da esfera artístico-cultural. A divisão nos quatro componentes: *verbal, musical, sócio situacional e autoral* é uma decisão metodológica, com o objetivo de sistematizar a análise.

⁸ Para efeito de análise, nem todas essas categorias precisam ser invocadas sempre, em cada canção como texto-objeto analisado, nem tampouco obedecem alguma ordem ou hierarquia.

Tetragrama de análise multissemiótica da canção



Fonte: Grupo de Estudos da Canção (GECAN)/NELA/UFSC.

I. Componente verbal

1. O conteúdo temático - do que fala a canção.

A importância do conteúdo temático no componente verbal da canção muitas vezes está diretamente ligado ao motivo musical e à tonalidade, sendo o fio condutor da unidade composicional. O título da canção na maioria das obras faz referência ao conteúdo temático.

2. A forma (predominante) da estruturação do texto: em prosa (parágrafos) ou em poema (versos)

3. As atitudes discursivas predominantes: o poetizar como amálgama de atitudes como expor, argumentar, relatar, narrar, instruir, descrever etc

4. A versificação e as figuras de linguagem.

II. Componente musical

1. Fonograma - duração - álbum

2. Gênero musical (modinha, lundu, maxixe, marcha, valsa, samba, samba-canção, xote, reggae, forró, bossa, rock, afoxé, funk etc)
3. Forma da canção (partes Introdução A, B, C etc)
4. Melodia (motivo, frases, intervalos predominantes)
5. Harmonia (tonalidade, cadências e sequência harmônica de acordes)
6. Ritmo, duração e andamento (binário, ternário, quaternário)
7. Textura (Instrumentação, arranjo, efeitos de estúdio)
8. Prosódia (relação e disposição das sílabas da letra com os tempos fortes e fracos da melodia)
9. Estética, sonoridade específica dos instrumentos: canto, violão, guitarra, piano, bateria etc

III. Componente sócio situacional

1. Esfera da atividade
2. Contexto histórico, ideológico, social, político e cultural
3. Cronotopo (relação entre tempo e lugar e a forma e estruturação da composição)
4. Década, ano e lugar (estúdio de gravação), tipo de registro - gravação

IV. Componente autoral

1. O eu lírico - a voz que expressa o projeto de dizer do autor (autor pessoa/autor criador)
2. Relação eu lírico - tu lírico (dialogismo)
3. O motivo verbal ou o projeto de dizer do autor da canção. O projeto de dizer da canção está ligado à responsabilidade de autoria. É o que se diz sobre o tema da canção.
4. Responsabilidade e posicionamento axiológico
5. Interpretação e desdobramento de autoria
6. Co-autoria

CAPÍTULO I - MAYSA



Fonte: Immutub

1. A COMPOSITORA E SUA OBRA

Apresentação biográfica e peculiaridades sobre os principais compositores da MPB, da segunda metade do século XX no Brasil.

Maysa é um símbolo de ressurreição. [...] Quem já se reergueu várias vezes das cinzas sabe como é, ao mesmo tempo, difícil e impossível a própria reconstrução. (Clarice Lispector)

Para iniciar esse livro falaremos de uma compositora que atuou com profundidade na formação das matizes do que viria a ser a base da moderna música brasileira, responsável pela transição estética entre a década de cinquenta e a década de sessenta, da bossa nova ao iê-iê-iê, ainda que ela tenha sido mais conhecida como a “cantora da fossa”.

Maysa Figueira Monjardim nasceu em Botafogo, no Rio de Janeiro, em 06 de junho de 1936, em uma família tradicional do Espírito Santo. Em 1950, muda-se com a família para São Paulo.

Desde adolescente gostava de cantar nas festas familiares, nas quais se apresentava em concertos informais de voz e violão. Maysa teve uma infância de “princesa”, proporcionada pelo fato de ser neta do Barão de Monjardim, presidente da província do Espírito Santo por cinco vezes. A jovem artista mudava-se de um palacete para outro. A partir dos

sete anos vai para o internato *Sacré-Coeur de Marie*, em Paris, onde ficou até os 15 anos, longe do convívio com a família. Nesse período compôs “Adeus” e “Marcada”.

A família esperava que Maysa tivesse uma formação digna de uma moça de alta classe, no entanto ela nunca foi um exemplo de moça comportada. Fumava escondido, desejava beber uísque e tocar violão. Sua excentricidade à época é traduzida na célebre frase em que a artista assim gritaria em um show após sua primeira tentativa de suicídio: “meu maior desejo era ser homem, preto, pianista e bêbado.”

A artista da voz rouca e aveludada tinha grande identificação com os saraus promovidos na casa de seus pais, ambos *bons-vivants* da elite paulistana. Na casa da rua Rego Freitas, no centro de São Paulo, eram promovidos grandes saraus a reunir a boemia paulistana com muita bebida e músicas de altíssima qualidade.

Frank Sinatra, Linda Batista, Isaura Garcia e Dorival Caymmi são fontes de inspiração para Maysa, após sair do internato e retomar seus estudos de violão e voz. Logo passa a se apresentar nas festas promovidas por seus pais, os Monjardim. Aos quinze anos canta temas como “Nick Bar”, de Dick Farney, “De cigarro em cigarro”, de Luiz Bonfá e “Folha morta”, composta por Ary Barroso para Dalva de Oliveira e que teve destaque na voz de Maysa. Por incentivo dos pais, passa a apresentar as suas músicas compostas na época do internato.

Ao ver a adolescente cantar, Odete Nunes Matarazzo é cativada e não exita em apresentar Maysa a seu filho, André Matarazzo, mesmo que ela não demonstrasse muita expertise para o convívio social ou amoroso, por ter passado muitos anos da infância no internato. No dia 24 de janeiro de 1954, casou-se, aos dezoito anos, na Catedral da Sé, em São Paulo, em um dos eventos mais importantes para a mídia na época. A cerimônia foi registrada com qualidade cinematográfica e transmitida na televisão. A alta sociedade paulistana, políticos e artistas consagrados estavam presentes. Após casar-se, reduziu imensamente suas apresentações. Essa relação deu ao casal o filho, Jayme Monjardim Matarazzo que, a partir de 1970, atuou como diretor de diversas novelas e filmes, entre eles *Olga*, sobre Olga Benário.

Foi durante a gravidez que conheceu, em 1956, o produtor Roberto Corte Real o qual, ao ouvir seu canto, quis contratá-la rapidamente, mas, a pedido de Maysa, esperou o nascimento de Jayme. Após a recusa da gravadora CBS, em São Paulo, Corte-Real e José Scatena, decidiram ampliar a RGE que, de estúdio de *jingles*, torna-se um selo. Maysa, porém,

não quis que seu álbum fosse o primeiro, lançando seu primeiro LP *Convite para ouvir Maysa* no final de 1956. O álbum continha apenas composições próprias, incluindo as músicas que escreveu com 12 anos, enquanto vivia no internato: “Adeus”, com abordagens existenciais e “Resposta”. Os arranjos, feitos pelo maestro Rafael Puglielli. A música “Tarde Triste”, incluída nesse álbum, fala da nostalgia de uma mulher solitária, foi uma das músicas mais tocadas no início da década de 1960.

O marido de Maysa fez questão que nenhum lucro fosse obtido com a venda do LP e toda a verba da venda foi destinada à campanha contra o câncer. O sucesso inesperado desse álbum rendeu o convite para Maysa apresentar o programa *Um convite para ouvir Maysa*. A partir daí, Maysa começa a enfrentar uma série de conflitos com seu marido, que era contra sua atividade artística.

Caso você conheça a biografia de Chiquinha Gonzaga ou tenha lido o volume anterior do livro *Oficina da Canção*, poderá perceber a semelhança entre a vida das duas compositoras que, mesmo com a desaprovação da família, mantiveram-se leais às suas convicções com a música. Ambas marcaram com o virtuosismo de suas composições a canção brasileira, tornando-se referência para os artistas sucessores. Suas canções tinham a ver com o momento que Maysa estava passando, assim, as canções feitas após a separação (1957) com André Matarazzo, foram marcadas pela ênfase ao tom melancólico, identificadas pela crítica como *fossa*.

O álbum gravado em 1957, chamado *Maysa*, trazia composições “Se todos fossem iguais a você” de Tom e Vinicius, e composições de Joe Sherman e Noel Sherman, George Van Parys e Marcel Mouloudji, além de suas próprias: “Ouça”, “Escuta Noel” e a música “O que”, que expressa bem o estado de busca que fazia de Maysa uma mulher inquieta. Vida e obra, no caso de Maysa, não estavam separadas. Com esse álbum, Maysa é premiada como cantora revelação, recebendo o prêmio Roquette Pinto.

O samba canção “Meu mundo caiu”, “Felicidade infeliz”, “*Mundo novo*” e “Diplomata”, são algumas das composições de Maysa que fizeram sucesso em 1958, do álbum *Convite para ouvir Maysa nº 2*, além de canções como “No meio da noite”, de Aloísio Figueiredo e J. M. da Costa, “Bronzes e cristais”, de Alcyr Pires Vermelho e Nazareno de Brito, “Por causa de você”, de Tom Jobim e Dolores Duran, “Bom dia tristeza”, de Adoniran Barbosa e Vinicius de Moraes, “Bouquet de Isabel”, de Sérgio Ricardo, “E a chuva parou”, de Ribamar, Esdras Pereira da Silva e Victor Freire, “Caminhos cruzados”, de Tom Jobim, e “Meu sonho feliz”, de Nanaê.

Em 1959 grava *Maysa é Maysa... É Maysa... É Maysa*, LP com as canções “A felicidade” e “Eu sei que vou te amar”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, entre outras.

Maysa foi uma das cantoras destacadas do João Sebastião Bar, na Consolação, em São Paulo. Importante artista do *samba-canção*, mas ganhou a atenção do público e da crítica como cantora da *fossa*, gênero superado pela *bossa nova* em 1958, movimento cujos artistas integrantes a consideravam uma verdadeira musa.

O rótulo de “Rainha da Fossa”, é produto da mesma mídia que, muitas vezes, propagou visões depreciativas da artista, como na manchete do *Diário Carioca* em que Nestor de Holanda assim escreveu: “Maysa está cortando tanto os pulsos que vai acabar uma Vênus de Milo”, com as quais Maysa, por vezes, até se divertia. Pode-se dizer que Maysa nadou contra a corrente, mas conquistou seu espaço com muita determinação, persistência e inteligência.

Firme e inspirada pelo existencialismo filosófico sartreano da época, Maysa afirmou sua personalidade intensa e sua verve crítica em relação aos padrões estabelecidos pela moral dominante. A temática de boa parte de suas composições toca no campo afetivo das perdas. Maysa deixou marcada a história da canção brasileira pela originalidade de sua interpretação intimista que ia além das aparências, não estabelecendo sua carreira como artista apenas na performance vocal. Sempre esteve próxima da poesia, e suas composições mostravam o comprometimento com o qual Maysa divulgava a música brasileira para outros países. Maysa foi uma poeta-compositora-intérprete, com potencial filosófico, irradiando uma combinação sedutora de lucidez e loucura. Suas composições, nas palavras de Tom Jobim, “marcaram a época na história da música popular brasileira”. Composições como “Ouça”, “Meu mundo caiu” e “Tarde triste” trazem a melancolia e a inquietação vividas por Maysa. Sua aparente passividade ocultava a ânsia de encontrar seu lugar no mundo.

Considerada uma das principais motivadoras do gênero bossa nova e uma das maiores compositoras brasileiras de repercussão mundial, suas composições foram rapidamente incorporadas pelo imaginário coletivo, não só no Brasil. Ela foi a primeira artista brasileira a cantar na televisão Japonesa. Além disso, Maysa, era uma das artistas brasileiras mais bem pagas, e segundo o biógrafo Lira Neto, ela sempre fez questão de declarar isso.

Um fato curioso em relação aos relacionamentos da artista foi seu envolvimento com Ronaldo Bôscoli, então noivo de Nara Leão, que terminou com a musa da bossa nova para namorar Maysa, e que mais tarde a deixaria para se casar com Elis Regina, o que estimulou em Maysa uma rivalidade declarada contra Elis.

Maysa, uma das grandes compositoras brasileiras de repercussão mundial, também pode ser considerada uma motivadora do gênero bossa nova. Quando a bossa nova começou a ter destaque, Maysa estava no auge de sua carreira já consolidada, mas ela percebeu, logo no início do movimento, que a bossa nova teria muito a contribuir com a canção brasileira.

Em 1961, "O barquinho", a primeira composição de sucesso de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, é gravada por Maysa no álbum chamado *Barquinho*, lançado pela Columbia Records. Foi o décimo álbum de estúdio da cantora. A primeira orquestração de Luiz Eça foi nesse álbum, o que pode ser considerado um marco na carreira de Menescal, Luiz Eça e certamente de Maysa.

Nesse álbum, Maysa transita pelo gênero bossa nova em músicas como "O barquinho", "Você e eu", "Voltei" e "Eu e o meu Coração". No entanto, em função de uma série de críticas feitas pela imprensa, prevaleceu a ideia de que Maysa não poderia ser considerada bossa novista e em menos de três meses o álbum foi retirado do mercado, momento em que João Gilberto gravou a canção, em seu terceiro LP *João Gilberto*, fazendo imenso sucesso.

No ano de 1962, Maysa convida vários músicos do movimento bossa nova para acompanhá-la em uma turnê na Argentina, lançamento do LP *Canção do amor mais triste*, entre eles Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli.

Outro marco na trajetória de sucesso de Maysa foi a interpretação do clássico "Ne me quitte pas", em 1962, com a qual faz imenso sucesso na casa de shows francesa *Olympia*, enquanto era assistida pelo compositor da canção, o belga Jacques Brel, que emprestou sua orquestra para acompanhar a cantora ao ver suas dificuldades em acertar a música com os músicos que iriam acompanhá-la. A canção, com a genial interpretação de Maysa, foi escolhida pelo diretor de cinema espanhol Almodôvar como trilha sonora do filme *A lei do desejo* (1987). Mas este não foi o único filme a contar com a voz de Maysa em sua trilha sonora, a artista também foi convidada pelo Maestro Ennio Morricone para gravar temas para trilha sonora do filme *A qualquer preço* (Ad Ogni Costo).

Apesar de todo o sucesso, segundo Maysa, ser cantora "foi um acidente na vida de uma mulher que sempre pensou em ser atriz". Quando

decidiu morar em Maricá, pintava, mas dizia que não gostava de vender sua arte. O sonho se concretizou, timidamente, em alguns trabalhos nos quais Maysa atuou, dentre eles a participação nos filmes *O cantor e o milionário* (1958) e *O batedor de carteira*. A artista também foi produtora e intérprete da peça *Woyzech*, de George Buchner (1813-1837) e atriz na novela *O cafona* (1971) da Globo, *Bel-Ami* (1972) na TV Tupi. Maysa afirmaria, no entanto, na última entrevista para o jornalista Aramis Millarch que a carreira de atriz foi uma tentativa fracassada.

Em 1969, Maysa abriu caminhos para um novo formato de shows ao se apresentar na cervejaria *Canecão* no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro, com orquestra. O espetáculo, que atraiu mais de duas mil pessoas, teve direito a telão com projeções de várias fases de sua vida e um poema dedicado à cantora, escrito por Manuel Bandeira. Maysa entra no palco cantando “Todos acham que eu falo demais e que ando bebendo demais”, conhecido *pot-pourri* mesclando “Demais”, “Meu mundo caiu” e “Preciso aprender a ser só”. O Canecão foi reestruturado para se adequar ao glamuroso show que não perdia para as produções da Broadway. O coreógrafo Nino Giovanetti dirigiu o show. Na produção musical, Paulo Moura e um total de 30 pessoas em cena, entre músicos e bailarinos e vários figurinos para a musa Maysa. A crítica elogiou de modo unânime o sucesso do espetáculo e a revista *Veja* propôs definir essa fase de Maysa como “Fossa Nova”. Sobre o espetáculo, Maysa declara: “Não quero fazer mais showzinhos para deleitar meia dúzia de bacanas. Vamos acabar com essa história de que só grã-fino tem o direito de ouvir boa música. Quero cantar agora para todo mundo ver, até mesmo o bombeiro hidráulico lá de Cascadura.” E, de fato, foi a partir desse espetáculo de Maysa em 1969 que o Canecão se tornou o palco de personalidades consagradas da música brasileira. Antes disso, era comum que os artistas se apresentassem em modestos palcos acompanhados por trios ou quartetos, sem orquestras. O show de Maysa contou com uma orquestra de sopros e cordas regida por Paulo Moura.

A partir de 1972, Maysa passa a viver com o ator Carlos Alberto, em Maricá, onde buscava superar sua depressão. Lá começa a pintar e passa a fazer apenas algumas apresentações na tv. Sua última temporada oficial foi em 1975, na boate *Igrejinha*, em São Paulo. Maysa estava vestida de preto, cabelos loiros, com olhos que, como disse Manuel Bandeira, eram dois oceanos pacíficos. Junto com ela estavam o pianista Gogô, o contrabaixista Renato e o baterista Beto. A direção do show contava com o tom libertário do anarquista Roberto Freire. A

interpretação sempre visceral de Maysa deu ainda mais beleza a canções de Antônio Maria e Dolores Duran, Orestes Barbosa e Jacques Brel, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Entre as composições de Maysa apresentadas no show estavam “*Tema de Simone*” e a recém-concluída “*Nós*”, letra dela e música do maestro Júlio Medaglia.

Em 1977, no dia 22 de janeiro, Maysa morreu em um acidente de carro na ponte Rio-Niterói. Exames constataram que a cantora estava sóbria no momento do acidente. Uma das últimas anotações em seu diário dizia: “Hoje é novembro de 1976, sou viúva, tenho 40 anos de idade e sou uma mulher só. O que dirá o futuro?”

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

A história das músicas de Maysa se confunde com sua história de vida. No vídeo do Programa Ensaio, apresentado por Antônio Abujamra e exibido pela TV Cultura em 1975, Maysa desabafa: “se a gente repete, as coisas, mesmo aquelas que pertencem à nossa própria fé, ou à nossa própria esperança, essas coisas começam a morrer, e como! Então já não é possível dizer sempre as mesmas coisas, ainda que elas sejam tão importantes... tão importantes.” Inspirado no pensamento de que a vida não se repete, relato uma breve história das canções “*Ouça*” (1957), “*Meu mundo caiu*” (1958), “*Barquinho*” nome do LP lançado em 1961 no qual interpreta a música do mesmo nome composta por Roberto Menescal e João Bôscoli, “*Tema de Simone*” (1971), olhando não só as canções em si, mas para a vida da mulher Maysa. Além de seu sonho de infância em ser cantora, também sonhava com a vida de atriz de televisão. Foi apresentadora e participou de novelas, emprestando suas canções como tema, e também, a sua visão de mundo.

2.1 - OUÇA

Maysa criou e compôs “*Ouça*” link <<https://www.youtube.com/watch?v=2TYxleBZdzk>> lançada no seu segundo LP, de 10 polegadas, “*Maysa*”, RGE, 1957, quando ainda estava no primeiro casamento. A canção marca a decisão de vida, como resposta ao seu marido, de que troca o seu casamento, principal sonho permitido às mulheres da época; e que casamento, com um dos homens mais ricos do Brasil, pela vida artística. “É quase um bilhete para você”, comentou no seu depoimento autobiográfico concedido em 10 de dezembro de 1976 para o programa

de rádio Domingo Sem Futebol que Aramis Millarch produzia semanalmente. Acessado aqui link <https://www.youtube.com/watch?v=wa5FwT_LaUU>

Maysa, com a decisão de seguir a vida artística, embora não declarasse abertamente essa intenção, inquietava-se e se revoltava com a posição social da mulher, influenciando as mulheres que viviam o mesmo dilema dela. Pensou provavelmente nas pessoas que amam e não se sentem valorizadas pela outra pessoa, condição imposta por causa da situação social, econômica e política de sua família e da tradição social e econômica da família de seu marido.

A conotação de como comenta sobre sua vida depois que teve que frequentar um internato de colégio de freiras e na sua vida durante o seu casamento trazem à tona essa sua preocupação, ainda quando adolescente.

“Ouça” traz popularidade que mostrou que, se de um lado as “bem casadas” a chamavam de tadinha, que moça sofrida, por outro inúmeras mulheres começaram a sentir que a vida real delas era muito parecida, e estavam esquecidas no interior de suas casas. Segundo Aguiar, citado por (ALMEIDA, 2017, p. 143)

Em 1957, o grande coqueluche era ouvir Maysa cantando “Ouça”. As donas de casa morriam de dó ao ouvi-la – e especulavam sobre a vida da moça narrada naquela letra repleta de tristeza e sofrimento. As versões sobre a vida de Maysa convergiam sempre no sentido de pintar o marido (pobre André!) como um sujeito indiferente, que só pensava nos negócios e em ganhar dinheiro, que permanecia no escritório até tarde. Maysa era — e a letra de “Ouça” provava — a mulher sofrida, que ficava em casa, abandonada e carente, mendigando atenção e carinho, a quem amava perdidamente. (AGUIAR, 2010, p. 41).

Percebendo que as mulheres, como ela própria, não podiam ser ouvidas nem sequer no contexto familiar e social de convivência, Maysa também percebeu que não era única, e mesmo com uma situação social e política diferenciada, economicamente privilegiada até, perante a de muitas outras mulheres, não podia se expressar, pois não seria ouvida naquele contexto. Valeu-se do seu potencial artístico para tentar se fazer ouvida, e dessa forma pode contribuir para que outras mulheres também pudessem ser ouvidas. Segundo (ALMEIDA, 2017, p. 143-144)

Logicamente o preconceito contra uma mulher desquitada era grande, e ainda mais de uma artista que se apresentava nas noites e ainda bebia e fumava em público. A vida de outra cantora também já tinha ganhado holofotes após seu desquite, pois

Dalva de Oliveira era notícia praticamente em todos os jornais no fim da década de 1940 e começo da década de 1950, depois desta se desquitou de Herivelto Martins, em meio às brigas e traições do marido, a cantora era culpabilizada pela separação, por ser artista e não dar atenção adequada ao cônjuge e aos filhos.... Assim, muitas mulheres eram coagidas a aceitarem as traições e a violência dos maridos pelo receio de que com o desquite teriam que enfrentar o julgamento da sociedade e da família, sendo que as que rompiam os “sagrados laços do casamento” eram consideradas um mau exemplo para as outras moças e as mulheres casadas.”

“Ouça” foi composta por conta, segundo depoimento de Maysa, referindo-se ao seu marido, publicado no seu Blog Oficial <<http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/>> por Vitor Barriel com a transcrição de Matéria entrevista publicada originalmente na revista *New York Mirror* em 15 de janeiro de 1961) “Ele queria que eu ficasse em casa”, disse Maysa, os olhos escuros estalando furiosos com a lembrança, “porque moças de boas famílias não trabalham, e no Brasil estar no meio artístico é muito mal visto.”

“Ouça” pode ser ouvida também em cena do filme *O Camelô da Rua Larga*, produzido em 1958 dirigida por Eurides Ramos no youtube de Thiago Mello com o link <https://www.youtube.com/watch?v=zdl-nB18Qlw>.

Antes de “Ouça”, que pode ser entendida como a canção em que Maysa dá o seu grito de libertação do casamento, segundo (QUARESMA, 2019, p. 48-49) Maysa compôs a canção

“Não vou querer” (1956) é a segunda faixa do álbum. Nos versos, Maysa fala que seu relacionamento não tinha chances de continuar, era uma realidade o desgaste e o fim iminente da relação, muito parecida com “Ouça”, mas que foi escrita antes dessa. Um samba canção típico com temas de desamor e fim de relacionamentos, mas é interessante notar que nessa canção, apesar de insatisfeita com a relação do casal, Maysa não culpa qualquer uma das partes pelo fim do relacionamento, ela apenas diz que aconteceu, uma posição comum entre as intérpretes e compositoras femininas no gênero musical.

A vida da mulher, mesmo que pareça muito forte e consciente de sua decisão, ao enfrentar a realidade social, não importa o período histórico, nem a profissão, muito menos a classe social, ou o potencial da pessoa, tinha o efeito, que na década de 1950 era a “fossa”, agora, no século XXI, talvez humanizado, é considerado como um estado emocional depressivo, cheio de dúvidas e incertezas, que Maysa transformou em canções, com destaque para o “Meu mundo caiu”.

2.2 - MEU MUNDO CAIU

Quando Maysa compôs e lançou “Meu mundo caiu”, (<https://www.youtube.com/watch?v=2lhO6txFt8c>), lançada no LP, 12 polegadas, “Convite para ouvir Maysa nº2” ela já estava em processo de separação, desquitada, vivia como mulher separada, situação delicada para os padrões da época. Enfrentar a vida nessas condições, embora já conhecida como cantora e compositora de sucesso, na sociedade conservadora da época, tinha o seu preço. Segundo (ALMEIDA, 2017, p. 55)

As histórias de cada samba-canção renderam muitas reportagens nas revistas, principalmente do casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, cujo casamento e a ruptura da relação foi não só cheia de escândalos e lances dramáticos como também responsável por um duelo musical entre o casal. De um lado Herivelto, quase sempre ajudado por David Nasser, disparava canções contra Dalva como “Cabelos brancos” (1949), “Teu exemplo”, “Teu erro”, “Palhaço” e muitas outras. Em todas as letras, Herivelto expõe sua ex-mulher, Dalva, sempre a colocando como culpada do fim do relacionamento.

“Meu mundo caiu” é a canção que traz a característica de “canção fossa”, ou “música de fossa”. Com esta canção Maysa foi coroada como “rainha da fossa”, externando a depressão, as “culpas”, as incertezas do sucesso, da mulher livre que bebe, fuma, que, aparentemente poderia ter os amores que quisesse, mas mantém o espírito de quem quer se libertar de uma realidade que a oprime, a sociedade extremamente conservadora.

“Meu mundo caiu” revela mais um momento da história de vida da cantora, no qual consegue oferecer uma outra realidade para a vida das mulheres, já enfrentada anteriormente pela também cantora Dalva de Oliveira, casada com outro cantor, Herivelto Martins. Segundo Almeida (2017, p. 36)

Dalva de Oliveira já fazia sucesso em 1936 no Trio de Ouro, casada com uns dos integrantes, o compositor e cantor Herivelto Martins, ela era a estrela do trio e garantiu seu sucesso até 1948, quando decide seguir carreira solo depois da separação tumultuada com Herivelto Martins. Grava o samba “Tudo acabado”, de J. Piedade e Osvaldo Martins, em 1950, começando uma batalha musical com o ex-marido. Dalva ganha uma fama de mulher devassa, depois da música de Herivelto Martins “Caminho certo”, onde diz “Eu deixei o meu caminho certo/ E a culpada foi ela/ Transformava o lar na minha ausência/ E qualquer coisa abaixo da decência” e “Cabelos brancos”. Em seguida, Ataulfo Alves presenteia Dalva com a canção “Errei sim”, que se torna um grande sucesso na época. O caso passa por diversas situações, as revistas da época hostilizam a cantora, colocando-a como uma mãe relapsa e a acusando de ser a culpada do casamento não ter dado certo.

"Meu mundo caiu" voltou ao sucesso na trilha sonora da telenovela *Estúpido cupido*, de Mário Prata, produzida pela TV Globo, em 1976.

2.3 - TEMA DE SIMONE

"Tema de Simone" pode ser considerada como uma canção que marca a realização de um dos sonhos da mulher "Maysa", ser artista ou atriz de televisão. Após o fim de seu relacionamento com Azanza, "Em 1971 participou da novela *O cafona*, da TV Globo, compondo inclusive o "Tema de Simone", personagem central da história." <<https://bossanova.folha.com.br/autores-16-carreira.html>>.

Em "Tema de Simone" está mais presente a evidência, que a Maysa faz questão de apresentar, da relação estreita das suas obras com a sua vida pessoal, com a relação com a sociedade e seus sentimentos. Segundo Almeida (2017, p. 187)

Essa dimensão midiática da canção, no sentido de que tanto quanto o estilo da cantora e compositora também se faz presente a caracterização de um personagem de ficção televisiva e as expectativas de seu desenvolvimento ao longo da trama, e certa convergência entre a vida pessoal da atriz e intérprete com o estereótipo daquele papel representado surge como um caso raro, capaz de reforçar a dimensão performática da cantora e compositora e exemplificar de maneira bastante clara esse vínculo direto entre vida e obra.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO OUÇA

Ouça (Maysa)

<i>Ouça, vá viver sua vida com outro bem</i>	<i>Quando a lembrança com você for morar</i>
<i>Hoje eu já cansei de pra você não ser</i>	<i>E bem baixinho de saudade você chorar</i>
<i>ninguém</i>	<i>Vai lembrar que um dia existiu</i>
<i>O passado não foi o bastante pra lhe</i>	<i>Um alguém que só carinho pediu</i>
<i>convencer</i>	<i>E você fez questão de não dar</i>
<i>Que o futuro seria bem grande, só eu e</i>	<i>Fez questão de negar</i>
<i> você</i>	

A Canção "Ouça" foi lançada em disco de 78 rotações junto com a música "Segredo", composição de Fernando César. No mesmo ano ambas as gravações foram incluídas no LP *Maysa* (1957), segundo álbum de

estúdio da cantora pela gravadora RGE, com arranjos⁹ e produção musical do maestro Rafael Puglielli.

A música possui andamento¹⁰ lento e compasso¹¹ binário, ou seja, duas pulsações¹² por compasso. O gênero é *samba-canção*, apesar de estar muito próximo do *bolero*, o arranjo orquestral de Rafael Puglielli aproxima os dois estilos, sem evidenciar nenhum deles. Diferente da versão de “Ouça” de Nelson Gonçalves que é claramente um bolero.

É comum canções serem construídas em duas partes: A e B ou *Refrão* e *Estrofe*, onde uma das partes possui apenas uma letra que é repetida por igual ao longo da música (refrão), enquanto a outra apesar de repetir material musical, melodia e acordes¹³, muda o conteúdo da letra cada vez que aparece (estrofe). Isso não é o que acontece com a canção “Ouça”, porém isso não significa que a estrutura da composição seja um bloco contínuo, pela forma como é construída a música, o tamanho das frases e o encadeamento dos acordes é possível afirmar que esta possui 4 partes (A, B, C e D), cada uma com 8 compassos.

⁹ Ver glossário.

¹⁰ Ver glossário.

¹¹ Ver glossário.

¹² Ver glossário.

¹³ Ver glossário.

The image displays a musical score for guitar in the key of D major (two sharps). It is divided into four systems, each with two staves of music. Chords are indicated above the notes, and triplets are marked with a '3' and a bracket. System A: Chords A, F#m, Bm7, E7(13). System B: Chords A, F#m, Bm7, E7, A, C°, Bm7, Gm6, F#7, Bm7, Dm6, Esus7, E7. System C: Chords A, F#m, Bm7, E7. System D: Chords A, F#m, Bm7, E7, C#m7b5, F#7(b9), Bm7, Dm6, A, F#m7, Bm7, E7, Dm6, A.

O arranjo musical presente no fonograma é executado pela orquestra da gravadora. Conta com uma introdução instrumental de 8 compassos seguido pela apresentação das quatro partes cantadas. Na sequência a parte **A** e **B** é re-exposta de forma instrumental, tendo a melodia executada por violinos, depois piano e finalmente por oboé. O Canto retorna na parte **C** até o final da música onde é possível perceber uma citação ao arranjo instrumental da introdução.

Intro - A - B - C - D - A - B* - C - D - Fim*

A análise desta música vai focar nos elementos estruturais da composição de Maysa, sem se aprofundar em aspectos próprios do arranjo do maestro Puglielli. A música está na tonalidade¹⁴ de Lá maior porém para facilitar a compreensão da análise serão utilizados os graus do campo harmônico¹⁵ em numerais romanos, o que também possibilita perceber a repetição de cadências em outras tonalidades.

¹⁴ Ver glossário.

¹⁵ Ver glossário.

Campo Harmônico de Lá Maior

I	IIIm	IIIIm	IV	V7	VIIm	VIIIm7b5
A	Bm	C#m	D	E7	F#m	G#m7b5

Na parte **A** temos duas frases musicais de 4 compassos cada com a mesma cadência harmônica, *I - VIIm - IIIm - V* uma sequência tão usada na música popular que é considerada um clichê harmônico.

A I VIIm IIIm7 V7(13)
 O - ça vá vi - ver su - a vi - da com ou - tro bem
 I VIIm IIIm7 V7
 Ho - je eu já can - sei de pra vo - cé não ser nin - guém

Do ponto de vista da harmonia funcional¹⁶ temos dois acordes de tônica¹⁷ **A** e **F#m** (I e VIIm), seguido de um subdominante¹⁸ **Bm7** (IIIm7) fechando com um dominante¹⁹ **E7** (V7). Por serem todos acordes do mesmo campo harmônico, e pela repetição da cadência, esta seção serve para definir a tonalidade da música.

As duas frases da parte **A** começam no início do compasso e as notas da melodia estão todas dentro da escala da tonalidade, geralmente repousando em notas presentes nos acordes, a não ser no quarto e sexto compasso onde temos as notas *dó#* e *si*, repousando nos acordes E7 (V7) e F#m (VIIm) respectivamente.

Na parte **B** as duas melodias começam em anacruse²⁰ e temos a aparição da primeira nota musical fora da escala de Lá maior, a nota *ré#* presente no segundo compasso. Esta seção também conta com a presença de acordes de outras tonalidades, **C°** (bIII°), **F#7** (V7/IIIm) e **Dm6** (IVm6) como veremos a seguir.

¹⁶ Ver glossário.

¹⁷ Ver glossário.

¹⁸ Ver glossário.

¹⁹ Ver glossário.

²⁰ Ver glossário.

B I bIII° IIIm7 V7/IIIm

O pas - sa - do não foi o bas - tan - te pra lhe con - ven - cer que'o fu -

IIIm7 IVm6 Vsus7 V7

tu - ro se - ri - a bem gran - de só eu e vo - cê

A primeira frase da parte **B** tem a seguinte sequência de acordes: **A** (I) - **C°** (*bIII°*) - **Bm7** (*IIIm7*) - **F#7** (*V7/IIIm*). O último acorde tem a explicação mais simples, é uma Dominante secundária²¹, um acorde de empréstimo do campo harmônico de Si menor. Nesta passagem musical ele tem a função de criar tensão e resolver no *IIIm* (*Bm*).

Usualmente os acordes diminutos²² como o *C°* possuem função de dominante e vem de empréstimo de uma tonalidade menor, quando esse é o caso a resolução do acorde se encontra sempre um semitom²³ acima. Mas neste caso em particular há uma quebra dessa regra, a resolução para baixo partindo do primeiro grau da tonalidade (I) e chegando sempre ao segundo grau (*IIIm*) é um clichê musical fruto do encadeamento por contraponto²⁴ das notas do acorde I em direção ao *IIIm*. Essa cadência *I - bIII° - IIIm7* é muito comum em sambas e choros.

A segunda frase da parte **B** tem a seguinte sequência **Bm7** (*IIIm7*) - **Dm6** (*IVm6*) - **Esus7** (*Vsus7*) - **E7** (*V7*). O acorde **Dm6** é um acorde de empréstimo da tonalidade Lá menor (homônima²⁵), já o quinto grau suspenso (*Vsus7*) nada mais é que um recurso para criar expectativa na chegada do acorde dominante (*V7*).

²¹ Ver glossário.

²² Ver glossário.

²³ Ver glossário.

²⁴ Ver glossário.

²⁵ Ver glossário.

C

Quan - do a lem - bran - ça com vo - cê for mo - rar
E bem bai - xi - nho de sau - da - de vo - cê cho - rar

Na parte **C** não temos nenhuma novidade de elementos musicais, a melodia está construída em cima das notas da escala e cadência harmônica é a mesma da parte **A**.

D

vai lem - brar que um di - a'e - xis - tiu um al - guém que só ca - ri - nho pe - diu e vo -
cê fez ques - tão de não dar fez ques - tão de ne - gar

Finalmente na parte **D** temos dois acordes do campo harmônico de Si menor o **C#m7b5** (IIIm7b5/IIIm) e o **F#7** (V7/IIIm), que já tinha aparecido previamente. Esses dois acordes juntos produzem uma cadência *subdominante - dominante* que resolve no acorde **Bm7**, dando a percepção de deslocamento do centro tonal, não chega a ser uma mudança de tom (modulação²⁶) pela presença do acorde **Dm6** (IVm6) no final da frase.

Na segunda frase da parte **D** temos mais uma vez a cadência *I VIIm IIIm V* presente nas partes **A** e **C** porém com um ritmo harmônico mais rápido, sendo dois acordes para cada compasso. A canção fecha com uma cadência plagal, que é quando o quarto grau, neste caso menor, resolve no primeiro grau, sem passar por um acorde dominante.

A canção “Ouça” está claramente na tonalidade de Lá maior, faz uso de acordes de empréstimo das tonalidades Si menor (segundo grau), Lá

²⁶ Ver glossário.

menor (homônimo menor) e de um acorde fruto de movimento de contraponto (bIII°), mas o uso desses acordes por serem rápidos, no máximo dois compassos, não configura um modulação.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Sufrimento amoroso
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	- Sofrência amorosa característica do samba-canção da época. - Canção “Não vou querer”, composta por Maysa, faixa nº 2 do álbum <i>Convite para ouvir Maysa</i> (1956).
Atitudes discursivas	Expor e poetizar
Versificação	Estrofes: quadra e sextilha. Rimas: emparelhadas (<i>abbcc</i>).
Figuras de linguagem	Prosopopeia: <i>Quando a lembrança com você for morar</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1957 / 78rpm / Gravadora RGE
Gênero musical	Samba-canção
Tonalidade	Lá maior
Cadência	I VI II ^m V7 (Mais Predominante)
Instrumentação	Orquestra RGE dirigida por Rafael Puglielli
Fonograma	3’02”

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico	

<p>Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico</p>	<p>- O final da década de 1950 marca a transição entre o samba-canção e a Bossa Nova.</p> <p>- O Brasil da década de 1950 passava por importantes transformações econômicas, culturais e sociais. Considerada o período dos “Anos Dourados”, nessa década a indústria artístico-cultural foi impulsionada com a popularização do rádio, da televisão e do cinema. A modernização e a ampliação das opções de entretenimento figuraram como um horizonte a ser ocupado pelas mulheres.</p> <p>- O percurso para conquistar esse espaço seria bastante sinuoso em um período em que para a mulher era reservado, muitas vezes como única alternativa, o ambiente doméstico. Nesse período, algumas mulheres aos poucos e sob o jugo social foram conquistando espaço na música, principalmente como intérpretes, a exemplo das que se destacavam nos concursos de Rainha do Rádio iniciados em 1943.</p>
--	--

<p align="center">Componente autoral</p>	
<p>Relação autoria / eu-tu-lírico</p>	<p>- O eu lírico expressa na canção a fase da vida de Maysa em que resolve se separar do marido com quem não podia viver sua carreira como artista.</p> <p>- A canção “Ouça” surgiu em um contexto em que Maysa teria que escolher entre seu casamento ou sua carreira, e a canção é a resposta de escolha.</p>
<p>Composição</p>	<p>Autora: Maysa Composição: Rafael Puglielli Intérprete: Maysa</p>
<p>Audiência</p>	<p>- Grande repercussão na imprensa da época. Estima-se que tenha vendido algumas dezenas de milhares de cópias.</p> <p>- Para Maysa, “Ouça” tornou-se uma espécie de novo hino nacional.</p>
<p>Intérpretes</p>	<p>Gravada por diferentes intérpretes desde o seu lançamento, como Sílvio Caldas (1974) e Alcione (2007).</p>
<p>Motivo verbal</p>	<p>Eu lírico (feminino) anuncia o término do relacionamento amoroso por não ter seus desejos acolhidos pelo tu lírico (masculino), e sinaliza que o parceiro vai se arrepender:</p>

	<i>Quando a lembrança com você for morar / E bem baixinho de saudade você chorar,</i>
--	---

4. PARA SABER MAIS

Em relação à curta e demasiada vida da artista, recomendam-se as leituras de sua biografia *Maysa: só numa multidão de amores*, de Lira Neto, lançada em 2017, bem como as revistas da época, das quais o número 416 da *Revista do Rádio* consta no website *memoria.com.br*, a qual contém a notícia do Desquite da cantora milionária.

No âmbito acadêmico, destaca-se um artigo acerca de sua vida e obra: *A felicidade infeliz de Maysa Matarazzo em tempos do american way of life: reflexões sobre a boemia paulistana nos anos 50*, da historiadora Márcia Barros Valdívia, publicado na revista científica *Cordis*.

5. PARTITURAS²⁷

Ouçã

Maysa

A

A F#m Bm7 E7(13)

O - ça vá vi - ver su-a vi - da com ou - tro bem

5 A F#m Bm7 E7

Ho - je eu já can - sei de pra vo - cê não ser nin - guém O pas -

B

9 A C° Bm7 Gm6 F#7

sa - do não foi o bas - tan - te pra lhe con - ven - cer que'o fu -

13 Bm7 Dm6 Esus7 E7

tu - ro se - ri - a bem gran - de só eu e vo - cê

C

17 A F#m Bm7 E7 A

Quan - do a lem - bran - ça com vo - cê for mo - rar E bem bai -

22 F#m Bm7 E7

xi - nho de sau - da - de vo - cê cho - rar vai lem -

D

25 C#m7b5 F#7(b9) Bm7 Dm6

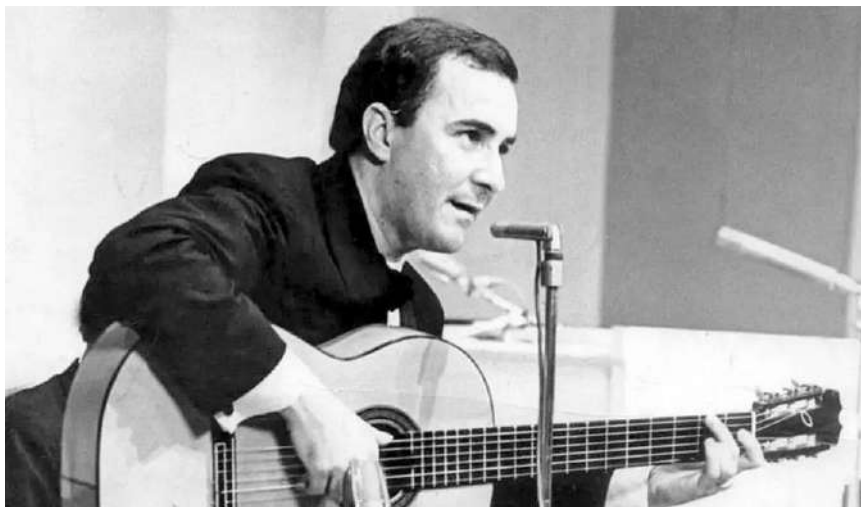
brar que um di - a'e - xis - tiu um al - guém que só ca - ri-nho pe - diu e vo -

29 A F#m7 Bm7 E7 3 Dm6 A

cê fez ques - tão de não dar fez ques - tão de ne - gar

²⁷ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO II – JOÃO GILBERTO



Fonte: Arquivo/Reprodução da TV Record

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

“Samba é a tristeza que balança”. Essa frase de Vinicius de Moraes parece ter encontrado resposta no violão de João Gilberto. Se antes o samba canção trazia consigo uma atmosfera de tristeza e melancolia, através de uma nova tradução, a malandragem, a leveza, o *swing* de uma inusitada divisão rítmica são incorporados ao samba no violão de João Gilberto. Essa reorganização dos parâmetros musicais, através da valorização e clareza de seus elementos, traz à canção interpretada por João um ar bem mais alegre.

Contrariando os excessos do samba-canção e as demasias de Maysa, o grande nome da Bossa Nova²⁸, quebrou paradigmas na música mundial com seu canto "baixinho". João fez o samba descer o morro e subir aos apartamentos luxuosos do Rio de Janeiro, construindo novas roupagens

²⁸ Vale lembrar que JG dizia: "o que eu faço é samba". Tatit, em o Cancionista o adjetivo de *recompositor*, tornando mais belo o que já era belo. Buscava a pureza do som. "há tanta coisa bonita a ser consertada".

com habilidades singulares que atribuíam ao baiano de Juazeiro o título de gênio da música.

João Gilberto Prado Pereira de Oliveira nasceu em Juazeiro (Bahia) em 1931, filho de pais comerciantes e, desde que ganhou um violão do padrinho, aos 14 anos, dedicou-se ao instrumento, formando suas primeiras parcerias musicais no colégio e apresentando-se pela primeira vez embaixo do famoso tamarineiro de sua cidade natal.

Inspirado em Orlando Silva²⁹ João Gilberto decidiu seguir seu caminho em direção à música e mudou-se para Salvador, onde fez alguns trabalhos informais como cantor na rádio Sociedade Bahia, mas não conseguiu emprego fixo, nem como ator de telenovelas. Nesse período, João conheceu Cravinhos, que voltara de Nova York, de onde havia trazido uma coleção de discos incríveis de cantores, orquestras e conjuntos vocais. João ficou encantado em ouvir “Pinky”, com Sarah Vaughan; “After you”, com The Pastels; “Everything I have is yours”, com Billy Eckstine.

Figura1: João e Cravinhos

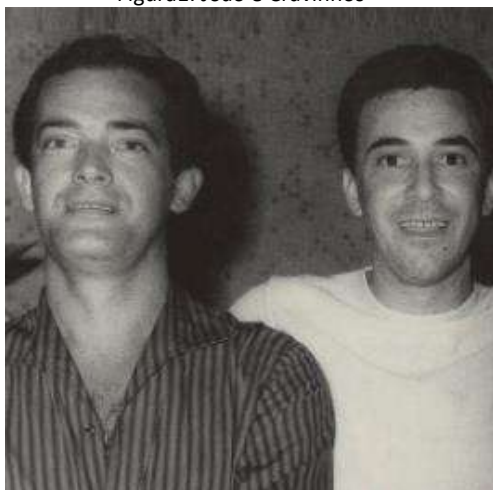


Figura 2: Garotos da Lua



Fonte: Acervo de Ruy CastroFonte: Desconhecida

Pouco tempo depois foi convidado pela rádio Tupi para integrar o conjunto vocal *Garotos da Lua* e foi para o Rio de Janeiro. Gravou dois discos em 78 rpm. Chegou a se apresentar na TV Tupi. A parte de João na gravação foi extraordinária. A banda tinha tudo para alavancar em grande

²⁹ A divisão rítmica do canto de JG tem grande referência em Orlando Silva e o seu modo de tocar violão era bastante motivado pelo violão de Caymmi.

sucesso. João Gilberto, no entanto, acabou por causar grande irritação, não só na direção da rádio, mas também nos integrantes do grupo, devido seus atrasos.

A *Murray*, loja de discos onde todos se conheciam, foi o cenário de desavença entre Acyr, um integrante da banda *Garotos da Lua*, e João. Constrangido com os gritos de Acyr, João, que estava com sua namorada Sylvinha, tentou explicar, mas não compreendido disse que não voltaria para a banda. Milton, também dos *Garotos da Lua*, disse que Acyr estava louco e pediu para João continuar no grupo. A situação, então, se tornou insustentável para João, que buscava um modo de sair do grupo.

Em agosto de 1952, o artista gravou seu primeiro disco solo pela gravadora Copacabana. Jorginho no sax-alto, Britinho no piano e Orlando Silveira no acordeom garantiram o alto nível dessa estreia. João Gilberto escolheu dois sambas-canção: "Quando ela sai", de Alberto Jesus e Roberto Penteadado, e "Meia-luz", de Hianto de Almeida e João Luiz — jovens compositores que circulavam na Murray. Esse disco, porém, não teve muita visibilidade, dado seu caráter sentimental, que resgatou o estilo de Orlando Silva, quando cantores como Dick Farney e Lúcio Alves estavam em alta pela modernidade de suas músicas.

Sua gravação seguinte ocorreu na Rádio Nacional, justamente, por indicação de Lúcio Alves, para gravar "Just one more chance", de Sam Coslow e Arthur Johnson em uma versão de Haroldo Barbosa chamada "Um minuto só".

As condições econômicas de João, no entanto, eram extremamente limitadas. Morava de casa em casa de amigos e se recusava, por orgulho, a ligar para sua família na Bahia para pedir dinheiro. Resolveu, então, recorrer a Russo do Pandeiro e esse prontamente lhe indicou para o espetáculo de Carlos Machado, *Esta vida é um carnaval*, na boate Casablanca, na Urca.

Quando Carlos Machado teve seu contrato finalizado com o hotel, precisou demitir João Gilberto. Sem considerar a possibilidade de pedir dinheiro para sua família na Bahia, o músico viveu perambulando pelo Rio de Janeiro, próximo ao bairro de Copacabana. Sua roupa, barba e cabelos deixavam evidente que estava morando na rua. Luiz Telles, músico do conjunto gaúcho *Quitandinha Serenaders*, da qual Luiz Bonfá também fazia parte, percebendo o estado de João, convidou-o para passar uns tempos em Porto Alegre. Luiz Telles, então, apresentou João ao pianista Armando de Albuquerque e a Radamés Gnattali, que substitui Pixinguinha

como arranjador da RCA Victor, e foi autor da parte orquestral de gravações como “Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro), “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) e de “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro). Estudando com Armando Albuquerque, em Porto Alegre, João Gilberto aprimorou seu conhecimento de harmonia.

Telles precisava retornar ao Rio para resolver questões de interesse dos Quitandinhas e precisava levar João com ele, no entanto temia que João retornasse à situação de rua e ao uso de entorpecentes, sugerindo que João fosse morar com sua irmã em Diamantina, Minas Gerais. Chegando lá, obcecado por aprimorar-se no violão e descobrir uma sonoridade perfeita, João ficava dias recluso, encerrado no banheiro. Chegou a ser considerado louco, levado para ser examinado em vias de ser internado em um hospício, até que se deram conta de que se tratava de inspiração. Essa excentricidade do João talvez tenha sido a origem da sonoridade musical que viria a revolucionar a estética da canção brasileira. A partir daí, João percebeu que ao cantar baixo, sem vibrato, tornava-se possível adiantar ou atrasar o canto em relação ao ritmo desde que a batida fosse constante.

João Gilberto voltou para o Rio e retomou contato com muitos músicos com os quais havia feito parceria, incluindo os Garotos da Lua, para mostrar sua nova descoberta.

Na mão direita, João tocava acordes, e não notas, produzindo harmonia e ritmo ao mesmo tempo. Utilizando-se de técnicas de respiração de ioga no canto, a fim de alongar as frases melódicas sem perder o fôlego. Assim, a extraordinária inteligência musical de João dialogou com a arte moderna brasileira, através da elaboração formal de espaços abertos, timbres enxutos, dinâmica rítmica e uma ausência de apoio imediato, embora de modo paradoxal, como uma regularidade irregular cujo efeito seria a clareza sonora e a leveza estrutural. Embora espaços soltos deixados nas frases não encontrassem um apoio imediato, pareciam encaixar-se perfeitamente, dando a sensação de uma melodia flutuante.

Embora Tom Jobim houvesse dito que uma das maiores surras que uma letra lhe deu foi com “Chega de saudades”, pela dificuldade de encaixá-la nas idas e vindas da harmonia, o virtuosismo de João Gilberto, a gravação de “Chega de saudades” para o LP *Canção do amor demais* de Elizeth Cardoso, lançado em em 1958, deixou clara sua contribuição pela novidade estética que mudaria a canção dali para frente. Naquele dia, “Joãozinho” havia sido chamado para participar apenas como violonista, para

acompanhar Elizeth, no entanto, ao não hesitar em corrigi-la durante o ensaio, chamou a atenção do produtor Aloysio de Oliveira, o qual, logo depois do episódio, produziu a gravação de duas canções em 78rpm, “Chega de saudades” e “Bim bom” na voz de João Gilberto, sendo a gravação da primeira canção, definida pelo jornalista Ruy Castro como 1 minuto e 59 segundos que dividiram a cultura brasileira. Esse single foi marcante pela difusão do canto suave e pelo modo de tocar violão de João Gilberto, tornando 10 de julho de 1958 a data do surgimento da bossa nova.

Assim, os três LPs inaugurais da bossa nova foram gravados na gravadora cujo responsável era Aloysio de Oliveira: *Chega de saudade* (1959), *O amor o sorriso e a Flor* (1960) e *João Gilberto* (1961). Estes são álbuns indispensáveis para quem deseja conhecer o universo bossa novista. Entre essas 36 composições estão “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, “O barquinho”, clássicos da bossa nova e canções (re)elaboradas (recompostas) para o gênero como: “Rosa morena”, “O pato”, “Bolinha de papel” de compositores revisitados como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira. Esses três álbuns foram relançados pela gravadora EMI, compradora da Odeon em 1987, sem prévia autorização de João Gilberto e com adulteração da sonoridade e ordem das canções. João protestou contra a troca da sequência das canções e contra os defeitos na remasterização, porém não teve êxito e precisou entrar com uma ação de danos morais.

Aderbal Duarte, professor e músico reconhecido pelo próprio João como exímio especialista de sua obra enfatiza: "A obra de João tem um equilíbrio entre violão e voz, o som já sai mixado. Ele sabe botar a altura certa e trabalha o violão como se fosse uma orquestra". O processo de remasterização desfigurou os elementos históricos de obras fundamentais no processo de formação da música brasileira. Por ter incorporado a EMI, a Universal Music é responsável pela dívida com João que disputou até morrer o pagamento da indenização de R\$ 172,7 milhões por violação de direitos autorais da gravadora e *royalties* pelo período de 1964 e 2014.

Em 1959, João casou-se com Astrud e foi morar nos Estados Unidos. No final de 1962 estabeleceu uma carreira bem-sucedida, com raros insucessos como um show no Carnegie Hall, em Nova Iorque, que teve críticas bastante negativas pela mídia, dado a desorganização do evento. Foi nesse período que João gravou com o jazzista Stan Getz, junto com Tom e Astrud o álbum que foi premiado com 4 Grammys em 1966. Através de um vizinho, o contrabaixista Don Payne, Stan Getz conheceu as gravações de João Gilberto e logo apropriou-se do estilo, gravando, em

1962, *Jazz Samba junto com Charles Byrd*, o que lhe colocou como um ícone da bossa nova nos Estados Unidos. A faixa principal era uma adaptação de “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e, em 1963, outra adaptação de “Desafinado”, o que lhe rendeu o Grammy de melhor interpretação. Era um período em que o mercado americano de jazz buscava novidades e viu no estilo uma temática exótica capaz de suprir essa demanda.

Em 1966, divorciado, casou-se com Miúcha Buarque de Holanda, com quem concebeu Isabel Gilberto. Posteriormente, a partir de 1980, manteve-se em constante atividade, entre Brasil, Estados Unidos e México, reduzindo seu ritmo de apresentações e gravações. Em um destes momentos que começavam a rarear, 1999, o gênio que tinha ouvido absoluto fazia sua primeira apresentação com Caetano Veloso em São Paulo, quando reclamou do som, ao que a plateia respondeu com vaias e o “urtigão” da música brasileira cantarolou: “vaia de bêbado não vale, vaia de bêbado não vale”. Em 2001, o artista que, agora trilhava a trajetória de sucesso a passos lentos, recebeu um novo Grammy em 2001 na categoria de melhor álbum “World Music” com o disco *João, voz e violão*, produzido por Caetano, parceiro e discípulo que dividiu, com ele, o palco do Credicard Hall.

Depois de um hiato de três anos, em 2004, João lançou o CD *João in Tokyo*, seu 16° álbum e o 5° ao vivo. O show foi no Forum Hall de Tóquio e o público de 5.000 pessoas o aplaudiu durante 25 minutos. Como agradecimento João ficou 25 minutos em silêncio, ao final levantou-se dizendo ter beijado cada mão.

Em 2019, com 88 anos, João Gilberto continuava, mesmo recluso, tocando seu violão. Enfrentava problemas financeiros e desavenças familiares. Segundo seu filho João Marcelo, o músico possuía momentos de lucidez, mas começava a apresentar estado de confusão, principalmente quando estava sob estresse. Faleceu em seis de julho daquele ano, com a serenidade de quem cumpriu sua missão e deixou para a música do Brasil e do mundo um grande legado.

Com sua obra, João Gilberto conseguiu, ao longo de sua carreira, com apenas voz e violão, efeitos nunca ouvidos. Acordes compactos de elevada tensão harmônica. Uma originalidade que influenciou boa parte dos artistas que o sucederam e revolucionou o modo de se fazer canção.

Como compositor, João conseguiu evidenciar, na canção “Hô-Bá-Lá-Lá”, um sentimentalismo referenciado no estilo de grupos vocais que admirava no passado com um estilo *suis generis* que reverberou entre os

músicos mais consagrados da época, conquistando-os pela originalidade. Além disso, o minimalismo capoeirístico de João se explicita em “Bim bom”, onde a dissociação entre canto e violão mescla certa ludicidade, apontada no filme *O homem que engarrafava nuvens* como uma síntese entre bossa e baião.

Embora tenha gravado apenas duas canções de própria autoria e se destacado mais pelas recriações, João Gilberto era também um poeta de olhar sensível. Foi capaz de cantar outros artistas como Cazuza e Moraes Moreira e projetar o Brasil que descia a ladeira na forma da mulada caminhando para trabalhar nas primeiras horas do dia.

A genial contribuição de João Gilberto no contexto da música brasileira, especificamente, na bossa nova, se destaca em seu canto baixo e suave, na autenticidade de sua percepção rítmica, na síntese sofisticada dos baixos e na liberdade de execução da linha melódica, o que atribuiu à canção uma leveza inigualável. A sutileza da harmonia, livre pela antecipação das notas graves, tira do baixo a função de apoio, tornando-o quase um contracanto.

A alteração do timbre dos acordes e acentuação diferenciada do violão com o indicador da mão direita e o polegar enérgico contracenando no oposto, como observa Luiz Tatit, desmistifica a batida tradicional, potencializando a nitidez da sonoridade. Gilberto Gil afirma que, com seu violão, o pai da Bossa Nova eliminou os trastejos (movimentos dos dedos simultaneamente nas cordas e nos trastes, no braço do violão), e suas notas, então, tornaram-se “limpas”. Essa alquimia de elementos reescreve a tradição e influencia tudo que se sucede na chamada modernidade da música brasileira.

Além disso, João Gilberto tocava o violão priorizando mais a harmonia e o ritmo do que melodia. Não gostava de arpejo, preferindo tocar as notas juntas usando todos os dedos exceto o dedo mínimo. João sincopou o samba, evidenciando as pausas e acentuando as notas fracas. Desse modo, o som do violão se multiplicava e se transformava em mais dois instrumentos: surdo e tamborim.

Em relação à projeção da voz, João buscava, com ela, a perfeição por meio do preciso acento rítmico, das palavras pronunciadas de forma natural, como a fala, mais com o nariz do que com a boca para eliminar o vibrato e com uma boa dicção de cada fonema.

Em síntese, a obstinação de João Gilberto se dava na busca de uma equivalência ideal dos elementos da canção. Essa característica não estaria presa à necessidade de uma reprodução idêntica da partitura, mas antes,

ao desejo de incorporar, além de uma estrutura pré-concebida, parâmetros e disposições subjetivas, peculiares para cada caso. Se algo não estivesse de acordo para que a sonoridade fosse perfeita, João não hesitava em cancelar um show. Seu respeito ao público e rigor em oferecer uma experiência primorosa a cada apresentação corroborou para o seu reconhecimento em diversas partes do mundo.

Assim, a revolução no modo de fazer canção e a projeção de um dos gêneros brasileiros mais relevantes no mundo tem, em João Gilberto, o ponto de partida. Para compreender a formação da moderna música brasileira é indispensável mergulhar no universo artístico desse músico baiano que inspirou Caetano na frase “A Bahia é a mãe do Brasil”. Viva a bossa!

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES DE JOÃO GILBERTO

João Gilberto marca a música popular brasileira com um novo modo de cantar e tocar o samba no violão. Descrita como uma nova forma de cantar o samba, a Bossa Nova pretendia se caracterizar como um rompimento com o passado, com o próprio samba, com o samba-canção, um encontro entre o samba e o jazz, “em especial o chamado bebop” (SOUZA, 2019, p. 1). No entanto, segundo Souza (2019, p. 5) também diz que há outras influências na bossa nova. “Isso é confirmado pelos compositores Roberto Menescal e Carlos Lyra ao mencionarem influências do bolero e da música mexicana, além das próprias sonoridades brasileiras como o samba, a valsa e o xaxado.” Independente das críticas sobre as influências, a bossa nova marcou para sempre não só sua geração de músicos, mas as futuras.

João Gilberto pensava a música como uma constante parceria com outras pessoas, com outros gêneros musicais, com criação coletiva, tanto na composição da música, na escrita da letra e produção do álbum e dos shows. A prova inicial e maior são as primeiras gravações e “Chega de saudade”, uma criação coletiva, e vai além, porque sua batida no violão rompe com a tradição musical da música popular Brasileira. Portanto, “Rei da Bossa Nova” não é um título gratuito. Segundo Souza (2016, p. 102-103)

João Gilberto desleituriza o samba, e nisso a Bossa Nova o acompanha, simultaneamente aceitando e rejeitando elementos oriundos de seus predecessores. ... uma narrativa é construída e pautada em relações com o moderno ao mesmo tempo em que também se apega ao tradicional, embora lute para ultrapassá-lo – o exemplo máximo disso é a sua relação com Caymmi.

Esse modo de fazer música, as parcerias, foi abandonado, ou não serviu para João Gilberto nos seus últimos anos de vida, em que permaneceu recluso e isolado. Ezabella (2008), citando Marcelo Dantas, escreveu: “O João Gilberto optou por deixar a obra dele falar, e a pessoa dele desaparecer. É uma opção dele, não nossa.”

Valorizando a produção e criação coletiva que marca a carreira de João Gilberto, relatamos um pouco das histórias das canções “*Chega de saudade*” (1958), “*Bim bom*” (1958), “*Hô-Bá-Lá-Lá*” (1959), e “*Wave*” ou “*Vou te contar*” (1977).

2.1 - CHEGA DE SAUDADE

“*Chega de saudade*” (<https://www.youtube.com/watch?v=2rDwXvH9pXE>), é um samba-canção composto em 1956 por Tom Jobim em parceria com Vinicius de Moraes. A primeira gravação foi de Elizeth Cardoso, no álbum *Canção do amor demais* em abril de 1958 e João Gilberto acompanhou Elizeth ao violão em duas das 13 faixas, caracterizando a produção e criação coletiva.

“*Chega de saudade*”, expressa a melancolia de um amor perdido, é uma das faixas do primeiro LP, que tem o mesmo nome, gravado por João Gilberto. Durante a gravação, que durou mais de 7 meses, de 10 de julho de 1958 a 4 de fevereiro de 1959, João conseguiu se desentender com todo mundo, inclusive com o maestro Tom Jobim, tal o grau de exigência para que fossem atendidas todas as peculiaridades que João Gilberto criou para esta produção, entre elas a sua “batida inovadora”. Segundo Bernardo (2019)

O jornalista e crítico musical Tárk de Souza explica que não foi fácil a João convencer a todos de sua proposta inovadora. Principalmente os músicos da percussão. “João não queria a estridência da bateria e, reza a lenda, recorreu a um catálogo telefônico para abafar o ressoar das baquetas”, diz.

“*Chega de saudade*” foi impactante e enlouquecedor para o jornalista Zuza Homem de Mello a ponto de parar o carro para ouvir extasiado enquanto Rui Castro emprestou o nome do samba-canção para o livro que lançou em 1990 pela Cia das letras; já o escritor e letrista Nelson Motta ouviu “*Chega de saudade*” pela primeira vez num radinho de pilha em 1958, quando tinha 14 anos, relatou Bernardo (2019).

“Foi como um raio. Aquilo era diferente de tudo que eu já tinha ouvido”, relata no livro *Noites tropicais* (Objetiva, 2000). “Fiquei chocado, sem saber se tinha adorado ou detestado. Mas, quanto mais ouvia, mais gostava.” Hoje aos 74 anos, se intitula

um “gilbertômano terminal”. “Chega de saudades é um dos discos mais influentes da nossa história”, afirma. “Não houve propriamente uma ruptura. O Samba-canção já produzia muitas canções que antecipavam a bossa nova. Só faltava a batida revolucionária do João”.

“Chega de saudade” foi descrita por Vinicius de Moraes como “uma música nova, original, tão brasileira quanto choro de Pixinguinha ou samba do Cartola”, mas demorou a escrever a letra. “Nunca levei uma surra assim”, admitiu em crônica publicada no jornal *Diário Carioca*, em 1965, segundo escreveu Bernardo (2019).

“Chega de saudade”, além de Elizeth Cardoso, de João Gilberto e inúmeros outros intérpretes, também foi gravada por Tom Jobim em 1987 (<https://www.youtube.com/watch?v=Ja-Ags-Yx84>)

2.2 - BIM BOM

“Bim bom” (<https://www.youtube.com/watch?v=4JVi6iAQpJg>) foi criada por João Gilberto como seu cartão de visita ao Rio de Janeiro. Empenhado em procurar espaço para o seu novo modo de cantar e a nova batida de violão para tocar samba, encontrou em Roberto Menescal, João Bóscoli, Nara Leão e Tom Jobim o caminho para popularizar sua batida que daria vida à bossa nova. Foi Tom Jobim que lhe apresentou a “Chega de saudade”, considerada como o marco inicial da Bossa Nova.

“Bim bom” poderia ser considerada como uma forma didática de apresentar a batida de violão que João Gilberto criou. Letra extremamente simples e criativa, apresenta uma aliteração e uma quase assonância, que imita a batida que ele esperava difundir.

Em agosto, João lançou um disco de 78 rpm contendo "Chega de saudade" e "Bim bom", gravado na Odeon, com apoio de Tom Jobim, Dorival Caymmi e Aloysio de Oliveira. Este disco inaugurou o gênero da bossa nova, e logo se tornou um sucesso comercial. Sua gravação teve arranjos de Tom Jobim, participação de orquestra e de Milton Banana, entre outros artistas. João inovou ao pedir dois microfones para gravar, um para a voz e outro para o violão. Desse modo, a harmonia passou a ser mais claramente ouvida.” (https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Gilberto_Link acessado em 19/01/2020)

“Bim Bom”, que aparentemente é um título de música que inicialmente representaria apenas uma batida, entra para a história da música para nomear também uma contradição. GHEZZI (2008, p.18) questiona a ideia de que “a bossa nova é ponto de mudança molecular na

fase moderna da música popular”. A autora faz sua crítica à bossa nova através da interpretação crítica de Walter Garcia: “Bim bom: contradição sem conflitos de João Gilberto”.

Para avaliar o aspecto rítmico da re-significação da tradição realizada pela Bossa Nova, tomo como base a interpretação de Walter Garcia, emblematicamente denominada Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto. O autor desenvolve a tese de que a “batida” do violão – elemento mais inovador e característico do estilo bossa nova – é na verdade “uma síntese do samba realizada ao violão (...) uma redução da batucada do samba”. Uma estilização produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão (o tamborim) em detrimento dos demais.” (Garcia, 1999, p. 21-22).

“Bim bom” também foi gravada no “Chega de saudade” ao lado de “Hô-Bá-Lá-Lá”, como as únicas que são letras e músicas compostas por João Gilberto.

2.3 - Hô-Bá-Lá-Lá

“Hô-Bá-Lá-Lá” (https://www.youtube.com/watch?v=CG_49EV7z_Q) é a quarta faixa do álbum Chega de saudade de 1959. Segue a linha de melancolia e acompanha as características de produção de “Bim bom”. Segundo Barbosa (2018) “Hô-Bá-Lá-Lá” — Raro momento do João compositor. De modo inusitado, o violão fica em segundo plano em relação ao piano.” Talvez fosse a nova canção para destacar e ratificar o toque especial do violão. O artista e intérprete Francês Christophe Rousseau, no vídeo em que interpreta a canção publicado em 05/11/2014 no youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=SgEafVrgng8>), acessado em 19/01/2021, filma o dedilhar no violão, o movimento dos dedos em seu violão enquanto canta e toca a canção.

“Hô-Bá-Lá-Lá” virou livro e filme. “Em *Onde está você, João Gilberto?*, o diretor franco-suíço Georges Gachot, produziu um documentário lançado em agosto de 2018, em que reproduz os passos do jornalista Marc Fischer, que queria, além de finalmente se encontrar com o músico brasileiro, ouvi-lo tocar “Hô-Bá-Lá-Lá”. (NEHER, 2018). A história dessa canção ultrapassa o mundo da música indo ao encontro de mídias como o livro de papel e a imagem das telas. Segue a sinopse do livro “Hô-Bá-Lá-Lá” de como aconteceu a relação entre a canção, o livro e o filme.

Quando Hô-Bá-Lá-Lá foi lançado na Alemanha, em 2011, toda a grande imprensa do país deu ampla divulgação a um livro que, a um brasileiro, pareceria a coisa mais

supérflua ou descabida do mundo: um alemão escrevendo sobre João Gilberto e a Bossa Nova. Não é bem assim. Jornalista e escritor, Fischer apaixonou-se por João Gilberto e pela Bossa Nova da maneira mais improvável: um amigo japonês mostrou-lhe a gravação de 1959 de “Hô-Bá-Lá-Lá”. O resultado foi amor à primeira audição, lançando-o numa empreitada de difícil realização: ir ao Rio de Janeiro para tentar encontrar João Gilberto e, não bastasse isso, convencê-lo a tocar “Hô-Bá-Lá-Lá” num violãozinho centenário. Em sua busca por João Gilberto, narrada à moda de uma história detetivesca, Marc Fischer entrevistou nomes importantes da MPB, como Roberto Menescal, João Donato e Marcos Valle, e conversou com a cantora Miúcha (ex-mulher de João), com a jornalista Claudia Faissol (com quem João tem uma filha) e até com o cozinheiro de um restaurante carioca que preparava um dos pratos preferidos do gênio da Bossa Nova. (FISCHER, 2011).

Apesar do sumiço dos palcos, João Gilberto autorizou a gravação de “Hô-Bá-Lá-Lá”, para Hanna em 2019, no segundo volume do CD *O amor é bossa nova*. Gravadas em 1958 e lançadas em 1959, João Gilberto, com o álbum *Chega de Saudade*, apresentou sucessos como Lobo Bobo, Bim Bom, Hô-Bá-Lá-Lá e Desafinado.

2.4 - DESAFINADO

“Desafinado” percorreu um caminho social que marcou as diferenças classistas presentes também na música popular brasileira. Composta inicialmente para ironizar músicos desafinados da noite carioca, como uma “homenagem aos cantores desafinados”, virou como consagração da Bossa Nova e de João Gilberto. Como Canção do gênero Bossa Nova composta por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça e gravada por João Gilberto em 10 de novembro de 1958, nos Estúdios Odeon, no Rio de Janeiro, (<https://www.youtube.com/watch?v=n5dHo84lesQ>), “Desafinado” só seria lançada em fevereiro de 1959 como um single pela gravadora EMI-Odeon e incluída em seu álbum de estreia, *Chega de saudade*, lançado na segunda semana de março daquele ano. É considerada uma das canções seminais do estilo musical e uma das que melhor definem o gênero. “Desafinado” foi uma resposta à crítica da época que considerava a bossa nova como uma música para cantores desafinados. Segundo Barbosa (2018)

“Desafinado” — “Chega de saudade” pode ter vindo primeiro, mas a real carta de intenções da bossa estava aqui. Letra provocativa e melodia entortante, compostas por Jobim & Newton Mendonça como uma suposta defesa dos desafinados — e que, por obra do destino, caiu nas mãos do mais afinado de todos os intérpretes, cujo estilo, de tão inovador, causou estranheza ao ser associado ao título da canção.

“Desafinado” foi um dos detalhes que validou o surgimento da Bossa Nova. Um marco classista para aproximar a música de quem na época tentava se desvencilhar de rótulos colonialistas e da música “cara”, economicamente viável só para pessoas da elite. A realidade social de transformação que o país vivia no final da década de 1960 tem nela as suas marcas. A origem de “Desafinado” teve uma situação inusitada e que marcou a vida de João Gilberto. Segundo Severiano (2017, p. 331 - 332)

E foi um desses amigos, o gaúcho Luiz Teles, integrante do conjunto Quitandinha Serenaders, que teve em 1955 a ideia de afastá-lo da vida inerte que estava levando no Rio, convidando-o a passar uma temporada em Porto Alegre. [...] João Gilberto submeteu sua personalidade musical a uma radical reformulação. Para isso, segundo Ruy Castro (citado no livro *Chega de Saudades*), “passou a tocar violão noite e dia, encerrado num quarto, como se tomado por uma obsessão”. Então, nos meses que antecederam sua afortunada volta ao Rio, surgiu um novo João, senhor das qualidades que o habilitaram à fama. Com sua apurada sensibilidade, ele captara tudo o que essencialmente contribuiria para a criação da bossa nova. [...] Mesmo assim, pronto para a glória, ele ainda teve que esperar mais de um ano para acontecer a gravação de “Chega de Saudade”.

Além de João Gilberto, “Desafinado” foi interpretada e gravada por diversos artistas como o próprio Antônio Carlos Jobim além de Herb Alpert, Nara Leão, Ella Fitzgerald e Stan Getz. Na versão de Stan, em 1963, ganhou o Grammy de Melhor Performance de Jazz por um Solista ou Grupo Pequeno pela canção. Duas gravações na língua inglesa: "Slightly Out of Tune", de Jon Hendricks e "Off Key", de Gene Lees. No artigo "As gravações históricas da canção “Desafinado”: desdobramentos da bossa nova no cenário internacional" (BOLLOS; CORRÊA; COSTA, 2017) fazem um estudo comparativo entre as diversas versões de "Desafinado". Segundo estes autores

Os músicos norte-americanos ouviram a primeira gravação de “Desafinado” em *Chega de saudade* e fizeram uma nova versão que foi difundida por todo o mundo. Este artigo é fruto de uma pesquisa documental qualitativa que discute diversas versões da canção “Desafinado”, dentre elas a primeira gravação histórica no LP *Chega de saudade* (1959), a versão de Getz-Byrd em Jazz samba (1962), a gravação de Tom Jobim em seu 98 ISSN: 2357-9978 ARJ | Brasil | V. 4, n. 1 | p. 96-113 | jan. / jun. 2017 BOLLOS; CORRÊA; COSTA | *Desafinado* disco de estreia como instrumentista em *The composer of Desafinado plays* (Verve, 1963). O disco Getz/Gilberto featuring A. C. Jobim (1963) e o projeto Sinatra/Jobim, gravado em 1969, mas lançado somente em 1995 dentro da caixa *The Complete Reprise Studio Recordings*. Além disso, também compara harmônica e melodicamente as partituras da música nos livros *Songbook Tom J* (Lumiar, 1994), *Cancioneiro Jobim* (Jobim Music, 2001), *The Real Book* (1971) e *The New Real Book 1* (SHER, 1995). Qual foi o

impacto das gravações supracitadas nas subseqüentes gravações e partituras da canção em questão e quais foram os desdobramentos que ocorreram no cenário musical internacional? (BOLLOS; CORRÊA COSTA, 2017, p. 97 - 98)

“Desafinado” é uma das canções da Bossa Nova que vem sendo interpretada e com releituras em diversos cenários musicais.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO CHEGA DE SAUDADE

Chega de saudade

(Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

<i>Vai, minha tristeza, e diz a ela Que sem ela não pode ser Diz-lhe numa prece que ela regresse Porque eu não posso mais sofrer</i>	<i>Pois há menos peixinhos a nadar no mar Do que os beijinhos que eu darei na sua boca</i>
<i>Chega de saudade, a realidade é que Sem ela não há paz, não há beleza É só tristeza e a melancolia que não sai de mim Não sai de mim, não sai</i>	<i>Dentro dos meus braços Os abraços hão de ser milhões de abraços Apertado assim, colado assim, calado assim Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim Que é pra acabar com esse negócio de viver longe de mim Não quero mais esse negócio de você viver assim Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim</i>
<i>Mas se ela voltar, se ela voltar Que coisa linda, que coisa louca</i>	

A primeira gravação de João Gilberto de “Chega de saudade” (composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes) foi em disco de 78 rotações junto com a música “Bim bom”, no ano 1958, na ficha técnica da gravação consta: João Gilberto (violão e voz), Tom Jobim (Piano e regência orquestral), Copinha (flauta) e Milton Banana (Bateria).

“Chega de saudade” é um *samba-canção/bossa nova* de andamento médio, como todo samba é escrito em compasso binário. Possui duas partes **A** e **B**, a primeira em ré menor e a segunda em ré maior.

O fonograma de 1958, com arranjo de Tom Jobim, começa com uma introdução instrumental de 8 compassos de flauta, violão e bateria. Na seqüência temos a parte **A** com 32 compassos no tom de *Ré menor*, esta seção da música é estruturada em 4 frases de 8 compassos cada, neste trecho temos: voz, violão, bateria, ocasionalmente algumas frases de instrumento de sopro. No último compasso temos a entrada da orquestra.

A

Vai mi - nha tris - te - za e diz a e - la que sem e - la não po - de ser
 diz - lhe nu - ma pre - ce que e - la re - gres - se por - que não pos - so mais so - frer
 Che - ga de sau - da - de a rea - li - da - de é que sem e - la não há paz não há - be - le -
 - za é só tris - te - za e a me - lan - co - li - a que não sai de mim sai de mim não sai

A parte **B** modula para o tom de *Ré maior*, possui maior densidade instrumental pelo acréscimo da orquestra e piano. Possui 44 compassos ao todo, é possível dividir esta seção em duas frases de 8 compassos cada, a terceira frase com 6 compassos, a quarta frase com 9 compassos e o final com 13 compassos.

Mas se e - la vol - tar se e - la vol - tar que coi - sa lin - da que coi - sa lou - ca pois há
 me - nos pei - xi - nhos a na - dar no mar do que os bei - ji - nhos que eu da - rei na su - a bo - ca
 den - tro dos meus bra - ços os a - bra - ços háo de ser mi - lhões de a - bra - ços a - per - ta -
 - do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra - ços e bei - ji - nhos e ca - ri - nhos sem ter fim qu' é pr'a - ca - bar com es - se ne - gó -
 - cio de vi - ver lon - ge de mim não que - ro mais es - se ne - gó - cio de vo - cé vi - ver as - sim va - mos dei - xar des - se ne - gó -
 - cio de vo - cé vi - ver sem mim

A parte **A** está predominantemente na tonalidade de *Ré menor*, mas temos também a presença de acordes *dominantes secundários*³⁰, *dominantes substitutas*³¹ de *empréstimo modal*³², e por movimentação de

³⁰ Ver glossário.

³¹ Ver glossário.

³² Ver glossário.

*contraponto*³³. É importante lembrar que o campo harmônico³⁴ menor é construído em cima de 3 escalas musicais, a escala menor, a menor harmônica e a menor melódica, o que aumenta consideravelmente o número de acordes disponíveis.

Campo Harmônico de Ré Menor

I _m	II _{m7b5}	bIII	IV _m	V _m	bVI	bVII
D _m	Em7b5	F	G _m	A _m	B _b	C

Campo Harmônico de Ré Menor Harmônico

I _{m7M}	II _{m7b5}	bIII _{7M#5}	IV _m	V ₇	bVI	VII ^o
D _{m7M}	Em7b5	F _{7M(#5)}	G _m	A ₇	B _b	C ^o

Campo Harmônico de Ré Menor Melódico

I _{m7M}	II _{m7}	bIII _{7M#5}	IV ₇	V ₇	VI _{m7(b5)}	VII _{m7b5}
D _{m7M}	Em ₇	F _{7M(#5)}	G ₇	A ₇	B _{m7b5}	C _{#m7b5}

Durante a análise desta música será utilizado tanto a escrita de acordes de forma tradicional, como através de numerais romanos, para evidenciar cadências musicais que se repetem, mas podem estar em outra tonalidade.

Frase 1

Vai mi - nha tris-te - za'e diz a e - la que seme - la não po-de ser

Já na primeira frase de 8 compassos é possível perceber a sofisticação harmônica presente nesta música. Temos a seguinte sequência: **Dm** (I_m) a tônica e primeiro grau da tonalidade, **E7** (V_{7/V}) uma dominante secundária que resolve no acorde **A** (V) mas não é isso que acontece antes passamos pelo acorde **Bbm6** acorde que não é empréstimo de nenhuma tonalidade próxima, mas sim o resultado de movimentação por contraponto das notas do acorde **E7/B** em direção ao acorde **A7**, depois

³³ Ver glossário.

³⁴ Ver glossário.

do **Bbm6** temos **A7** (V7) acorde com função de dominante que resolve no primeiro grau da tonalidade **Dm** (Im) que é exatamente o que acontece e fechamos a frase com uma dominante substituta **Eb7** (SubV).

Frase 2

Im V7/V Vm bVI V7

diz-lhe nu-ma pre-ce qu'e-la re-gres-se por-qu'e não pos-so mais so-frer

A segunda frase é harmonicamente mais simples, o único acorde fora dos campos harmônicos de Ré menor³⁵ é o **E7** que como foi explicado previamente é uma dominante substituta. A sequência é: **Dm** (Im) tônica, **E7** (V7/V) dominante, **Am** (Vm) o quinto grau quando aparece sendo um acorde menor perde a função de dominante e se torna um acorde de passagem, **Bb6** (bVI) subdominante e finalmente **A7** (V7) a dominante da tonalidade.

Frase 3

Im V7/V Bbm6 V7 I V7/IV

Che-ga de sau-da-de'a rea-li-da-de'é que seme-la não há paz não há-be-le

A terceira frase começa igual a primeira. Vale ressaltar que é comum nos gêneros *samba* e *choro* que cada parte da música tenha 4 frases sendo que a terceira é parecida com a primeira a não ser pelos últimos compassos onde há uma modulação para o quarto grau (IV), que é exatamente o que acontece nesta música.

A sequência da terceira frase é **Dm E7 Bbm6 A7** até aqui igual a primeira frase depois temos o acorde **D** (I) dando a impressão que mudou para o tom maior mas rapidamente se torna **D7** (V7/IV) indicando que a modulação é para o quarto grau (Gm).

Frase 4

VIm V7 Im V7/V Bbm6 V7 Im IIIm V7

za'é só tris-te - za'ea me-lan-co-li - a que não sai de mim sai de mim não sai

³⁵ Natural, harmônico e melódico.

Como o final da terceira frase antecipou, começamos com o quarto grau **Gm** (IVm) mas rapidamente retornamos à tonalidade de Ré menor ao vermos sua dominante **A7** (V7) resolvendo na tônica **Dm** (Im) a seguir temos acordes que já tinham aparecido previamente **E7** (V/V) - **Bbm6** - **A7** (V) - **Dm** (I) no último compasso aparece o acorde **Em** (IIIm) que apesar de fazer parte do campo harmônico menor melódico, nesta situação está anunciando a modulação para a tonalidade de Ré Maior.

A parte **B** está na tonalidade de Ré Maior, conta com acordes de empréstimo modal, dominantes secundárias, dominantes substitutas, acordes por aproximação cromática, e acordes diminutos fruto do contraponto.

Campo Harmônico de Ré Maior

I	IIIm7	IIIIm7	IV	V7	VIm	VIIIm7b5
D	Em7	F#m7	G	A7	Bm7	C#m7b5

Frase 1

Mas se'e - la vol - tar se'e-la vol - tar que coi - sa lin - da que coi - sa lou - ca

A primeira frase do **B** possui 8 compassos, começa e termina na tônica, passa por uma sequência de dominantes secundárias e um acorde diminuto. A cadência é: **D** (I) tônica, **B7** (V/IIIm) dominante do segundo grau, porém esse acorde aparece em formato de acorde maior com sétima **E7** (V/V), o que o torna dominante da dominante, em seguida temos o quinto grau **A7** (V) dominante da tonalidade, mas antes de resolver e repousar na tônica passamos pelo acorde diminuto **D°** (I°), esse acorde surge como uma forma de atrasar a resolução de um acorde dominante, não é um acorde de empréstimo, mas surge do contraponto das notas de um acorde de quinto grau indo em direção ao primeiro (V - I° - I) esse acorde também é usado partindo da tônica e voltando pra ela (I - I° - I). O processo de formação desse acorde (através do contraponto) é o mesmo do acorde *bIII°* (I - bIII° - IIIm) presente na música "Ouça". Esses dois modelos de acordes diminutos são muito comuns na linguagem harmônica dos gêneros *samba* e *choro*. Fechamos a frase com a tônica **D** (I).

Frase 2

pois há me-nos pei-xi - nhos a na - dar no mar do que os bei - ji - nhos que'eu da - rei na su - a bo - ca

A segunda frase, também com 8 compassos começa com a tônica **D** (I) passa pelo primeiro grau diminutivo **D°** (I°), em direção ao segundo grau menor **Em** (IIIm) este por sua vez se torna um acorde maior com sétima **E7** (V7/V), adquirindo a função de dominante da dominante, mas antes passando pelo acorde **Gm6** (IVm) que é acorde de empréstimo da tonalidade menor. No último compasso temos a dominante da tonalidade **A7** (V7).

Frase 3

den - tro dos meus bra - ços os a - bra - ços hão

A terceira frase é menor, 6 compassos, possui dois acordes novos o **Bm7** que faz parte do campo harmônico de Ré maior, e o **F#7** que é sua dominante. a cadência desta frase é **D** (I) **Bm7** (VIIm) **E7** (V/V) **F#7** (V/VIIm).

A quarta frase possui 9 compassos aparenta uma curta modulação pro quarto grau (G) como acontece na parte **A**. Temos acordes de empréstimo, dominantes secundárias, e cromatismo.

Frase 4

de ser mi - lhoes de'a - bra - ços a - per - ta - do'as - sim co - la - do'as - sim ca - la - do'as - sim a - bra - ços e bei - ji - nhos e ca - ri - nhos sem ter fim

Começa com o sexto graus do campo harmônico: **Bm** (VIIm) e desce cromaticamente **Bbm** (bVIIm) até o acorde **Am** (IIIm/IV). Este e o próximo, **D7** (V/IV) acorde fazem uma cadência do tipo *IIIm - V7* para a tonalidade de Sol, que é o que acontece, vemos o quarto grau **G** (IV) que vira menor **Gm6** (IVm), depois temos mais uma cadência de *IIIm - V7* desta vez para a tonalidade de Mi, **F#m** (IIIIm) **B7** (V/IIIm), é interessante observar que acorde **F#m** desempenha duas possíveis funções nesta passagem, é o terceiro grau de Ré maior (IIIIm) e o segundo grau de Mi (IIIm) tendo a função de pivô para ligar as duas tonalidades. A seguir temos a dominante

da dominante **E7** (V/V), a dominante **A7** (V) e a dominante secundária do sexto grau **F#7** (V7/VI_m).

Para fechar a música temos uma sequência de dominantes secundárias até chegar ao primeiro grau de Ré maior, então temos uma dominante substituta que faz o ciclo todo se repetir: **B7** (V7/II) **E7** (V7/V) **A7** (V7) **D** (I) **C7** (SubV7/VI). Essa cadência é repetida até a música acabar em *fade out*.

É interessante observar que essa cadência de dominantes secundárias que acontece com frequência ao longo da música é uma transformação de uma cadência extremamente comum na música popular, nacional e internacional, a cadência *VI_m - II_m - V7 - I* ou na tonalidade de Ré maior *B_m - E_m - A7 - D*. O interessante dessa cadência é que os dois acordes menores se transformados em acordes maior com sétima automaticamente se tornam a dominante do acorde a seguir: B7 - E_m ou E7 - A7.

Final

Na música “Chega de saudade” é possível perceber encadeamentos de acordes com maior sofisticação. Apesar de cada seção estar em apenas uma tonalidade, o uso constante de dominantes secundárias e acordes de empréstimo aumentam a sensação de movimento e por vezes torna difuso sentir com clareza o centro tonal, o que não deixa de ser uma característica das músicas do gênero bossa nova. Mesmo assim, ainda é possível perceber a influência do *Choro* e do *Samba* na presença de cadências idiomáticas desses gêneros, como a modulação para o quarto grau ou a cadência V - I° - I.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Saudade da amada
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	- Considerada o marco do movimento Bossa Nova a letra dialoga com a clássica canção “Viagem” de Paulo César

	<p>Pinheiro e João de Aquino: <i>Oh tristeza me desculpe / estou de malas prontas.</i></p> <p>- Diferente do samba canção cuja melancolia e tristeza destacavam-se na época, a Bossa Nova trouxe leveza e balanço às composições e trata o tema da tristeza de modo mais “positivo”.</p>
Atitudes discursivas	Expor e poetizar- dialogar
Versificação	<p>Estrofes: quadra e septilha.</p> <p>Rima: internas e externas, porém não há uma forma poética fixa.</p>
Figuras de linguagem	<p>Prosopopeia/personificação: <i>Vai, minha tristeza, e diz a ela</i></p> <p>Hipérbole: <i>Os abraços hão de ser milhões de abraços</i></p> <p>Metáfora: <i>Dentro dos meus braços</i></p>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1958 / 78 rpm / Odeon
Gênero musical	Bossa Nova / Samba
Forma	AB
Tonalidade	Ré menor / Ré maior
Ritmo	Samba
Fonograma	1'59"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero	- O Brasil da década de 1950 passava por importantes transformações econômicas, culturais e sociais. Considerada o período dos “Anos Dourados”, nessa década a indústria artístico-cultural foi impulsionada com a popularização do rádio, da televisão e do cinema.

Étnico Axiológico Econômico	- Década de 1950 - discos de <i>jazz</i> popularmente vendidos no Brasil. - Fechamento dos cassinos e abertura das boates ao estilo francês mudando, assim, o espaço de trabalho de muitos artistas.
-----------------------------------	---

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Vinicius de Moraes usava com frequência a temática amorosa em suas letras e poemas. O uso do diminutivo, bastante presente em “Chega de saudade”, era uma marca da afetividade na sua linguagem.
Composição	Composição: Tom Jobim Autor: Vinicius de Moraes Intérprete: João Gilberto
Audiência	- Apesar do estranhamento inicial, a canção foi um sucesso tendo vendido 15 mil cópias ainda em 1958. O LP homônimo vendeu, de saída, 35 mil cópias e, em 1990, ultrapassou a marca de 500 mil cópias.
Intérpretes	- Meses antes do lançamento do 78rpm de João Gilberto, “Chega de saudade” havia sido gravada por Elizeth Cardoso no álbum <i>Canção do amor demais</i> , que contou com a participação de João Gilberto no violão. - Desde o lançamento, “Chega de saudade” foi emprestada a diferentes vozes, como Tom Jobim (1963), Maysa (1963), Nara Leão (1971), Milton Nascimento (2008).
Motivo verbal	O eu lírico, masculino, solicita a “sua tristeza”, o tu lírico, que convença a amada a retornar para sua vida, fazendo com que a dor da saudade chegue ao fim. Na primeira parte, pede de forma mais melancólica e, na segunda, enche-se de euforia e esperança.

4 – PARA SABER MAIS

A quem interessar saber mais sobre a vida deste grande gênio da música brasileira, aqui recomenda-se, inicialmente, o livro do jornalista Ruy Castro, intitulado *Chega de saudade: história e as histórias da bossa nova* (2012), no qual é traçada a trajetória do artista desde quando era

Joãozinho e tocava embaixo do tamarineiro de Juazeiro até quando se tornou João Gilberto e revolucionou a música no mundo com seu violão.

Em relação à sua grande obra, sugerimos as leituras dos textos do pesquisador e crítico da canção brasileira que estuda a obra de João Gilberto há mais de 25 anos, o professor Walter Garcia, em seus livros *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (1999), originado de sua dissertação de mestrado e *João Gilberto* (2012), que é um compilado de ensaios, críticas, entrevistas e depoimentos relacionados ao pai da Bossa Nova.

Ademais, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações é possível encontrar uma série de trabalhos dedicados a discorrer acerca do legado de João Gilberto, das quais destacamos a dissertação *A música tímida de João Gilberto*, defendida em 2012 por Enrique Valarelli à USP.

Em 2021 é publicada a biografia *Amoroso* escrita por Zuza Homem de Melo. Vale lembrar que Zuza era amigo próximo de João Gilberto. Zuza trabalhava com produção de shows, motivo pelo qual se aproximou três vezes de João, mas a amizade mesmo só viria dez anos depois de “Chega de saudade”.

Chega de Saudade

Tom Jobim & Vinícius de Moraes

A Dm Dm/C E7/B Bbm6 A7(613) Dm E7(9)

Vai mi - nha tris - te - za'é diz a e - la que sem e - la não po - de ser

9 Dm E7 Am Bbm6 A7 A7(613) Dm Dm/C

diz - lhe nu - ma pre - ce qu'e-la re-gres - se por-qu'eunão pos - so mais so-frer Che-ga de sau-da -

19 E7/B Bbm6 A7(613) D7M D7(9) Gm7 A7(13) Dm

- de'a rea - li-da - de'é que sem e - la não há paz não há - be - le - za'é só tris-te - za'ea me-lan-co -

28 Am/C E7/B Bbm6 A7(613) Dm Em7 A7(13)

li - a que não sai de mim não sai de mim não sai

B D7M B7(613) E7(9) E7 Asus A7 D° D6 D7M

Mas se'e - la vol-tar se'e-la vol - tar que coi - sa lin - da que coi - sa lou - ca pois há me-nos pei - xi -

42 D° Em E7(9) Gm6 A7 D7M Bm7

- nhos a na-dar no mar do que os bei - ji - nhos que eu da - rei na su - a bo - ca den-tro dos meus bra -

51 E7 F#7 Bm Bbm Am D7 G7M Gm7

- ços os a - bra - ços háo de ser mi-lhoes de'a - bra - ços a - per - ta - do'as-sim co-la - do'as-sim ca - la -

59 F#m7 B7(13) B7(613) E7 A7 F#7 B7 E7

- do'as-sim a - bra-ços e bei - ji - nhos e ca - ri - nhos sem ter fim qu'é pr'a-ca - bar com'es-se ne - gó - cio de vo - cé

66 A7 D C7 B7 E7 A7 D C7 B7

vi-ver sem mim não que-ro mais es-se ne - gó - cio de vo - cé lon - ge de mim va - nos dei - xar des-se ne - gó -

73 E7 A7 D

- cio de vo - cé vi - ver sem mim

³⁶ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO III – TOM JOBIM



Fonte: Instituto Jobim

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Para além do exotismo no qual a cultura brasileira era percebida no exterior, o projeto modernizador trazia a expressão de uma sociedade mais articulada. Essa nova estética que, combinando o minimalismo e o erudito exaltou o popular, teve o protagonismo de pensadores como Niemeyer, Burlle Marx, Oiticica, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e, entre esses intelectuais ávidos por inovações estava Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim.

Tom Jobim nasceu no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em vinte e cinco de janeiro de mil novecentos e vinte e sete. Primeiro filho de Jorge de Oliveira Jobim e Nilza Brasileiro de Almeida. Com o nascimento do primogênito a família mudou para Ipanema. Três anos depois, veio ao mundo Helena Jobim.

O pai jornalista e poeta, a mãe tocava violão, o tio, Marcelo Brasileiro de Almeida tocava primorosamente violão popular e o marido de sua tia Yolanda, João Lira Madeira, um virtuoso violonista erudito.

O pai, Jorge Jobim, faleceu e Nilza, que era bem educada, bonita e bastante jovem, voltou a se casar. Seu segundo marido se chamava Celso

Frota Pessoa. Tom Jobim costumava dizer que “Tom Jobim só existe por causa do padrasto Celso Frota Pessoa” que o incentivou a estudar música, lhe deu o primeiro piano e arcou com os custos de sua formação musical, buscando os melhores professores da cidade. Com quatorze anos Tom já tocava algumas músicas de ouvido.

Tom foi aluno de Lúcia Branco, Paulo Silva, Tomás Terán e do dodecafonista alemão Hans-Joachim Koellreutter. A partir daí, Tom se tornou um apaixonado pela obra de Villa Lobos. Apesar desse histórico, em várias entrevistas Tom afirmou que, naquela época, não pensava em ser músico. Queria mais curtir as praias, os amigos e as paqueras. Tom voltava do colégio para casa de bonde, olhando o mar de Copacabana. Sua irmã, Helena Jobim, conta que ele se entusiasma quando o bonde chegava a Ipanema e que tanto era seu amor pelo mar que se tornou um escoteiro do mar, reunindo-se com seus amigos aos domingos para treinamento (H. JOBIM, 1996, p. 54

Tom sonhava cursar engenharia, acabou mudando para arquitetura, aprovado em sexto lugar, iniciou o curso, chegou a exercer a trabalhar em um escritório de arquitetura.

Há sete anos namorava Thereza de Otero Hermany, que conheceu na praia aos quinze anos, quando, em 1949 decidiram viver juntos. Com Thereza Tom teve dois filhos. Seu primeiro sucesso viria em alguns anos com a música Thereza da praia, em homenagem a esposa.

Para complementar seus rendimentos, Tom decide trabalhar como pianista de bar em 1949. Começou no famoso Beco das Garrafas e tocava exaustivamente acompanhando cantores de samba-canção e bolero, mantendo os estudos durante o dia.

Vale lembrar que, justamente nesse período, na música popular brasileira, começaram a ser introduzidos alguns recursos do bebop, tanto na estrutura quanto na interpretação (CAMPOS, 2015, p. 18). A modernização da música brasileira se anunciava gradativamente no sentimento de inovação que pairava sobre a segunda metade do século XX.

Dividido entre a carreira em arquitetura e a musical, Tom, para nossa sorte, tomou uma decisão. Apoiado pela família, Tom Jobim se deu conta que para se destacar como instrumentista precisaria retomar os estudos e, para tal, contou com o apoio do padrasto Celso.

Em 1952, Tom conseguiu emprego como músico na orquestra da Rádio Club e dois anos depois mudou para a gravadora Continental, onde atuou como arranjador e como compositor para João de Barros. Na Continental começa uma grande amizade com seu grande ídolo, o maestro

Radamés Gnattali, principal arranjador da gravadora. Trabalhando na Continental, escreveu os primeiros arranjos. A primeira música lançada foi “Faz uma seresta”, em 1954, no entanto o primeiro sucesso foi “Tereza da praia”, com Billy Blanco. O primeiro álbum no qual Tom fez os arranjos foi o de Elizete Cardoso, “Canções à Meia-Luz”, de 1955. No mesmo ano gravou “Se é por falta de adeus” com Dolores Duran, repercutindo em grande sucesso. Pouco tempo depois, Tom foi trabalhar na Odeon.

Em 1956, enquanto corrigia partituras e bebia um chopinho em um bar em Copacabana, foi abordado por Lúcio Rangel que o apresentou para Vinicius de Moraes, que acabava de chegar de Los Angeles. Vinicius havia acabado de escrever sua adaptação do mito de Orpheu, mas o músico que o acompanharia, Vadico, estava com problemas de saúde e não poderia fazer os arranjos. Eis que surge uma parceria que revolucionaria a história da música popular brasileira.

A ópera “Orfeu da Conceição” estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em setembro de 1956. Com letras de Vinicius de Moraes, músicas de Tom Jobim e cenário de Oscar Niemeyer, o espetáculo foi um sucesso, tendo nove apresentações por semana.

A trilha sonora da peça foi lançada em vinil pela Odeon. Entre as sete faixas do LP estão “Um nome de mulher” e “Se todos fossem iguais a você”.

O encontro entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes pode ser considerado um marco zero da Bossa Nova que se propagou no mundo. A afirmação desse fato parte da análise da concepção estética, da estrutura e da interpretação, elementos que sintetizam um processo de inovação, visto por Rocha Brito como os caminhos da “Invenção” que pautam uma visão evolutiva da canção.

O semioticista Luiz Tatit propõe a divisão do termo em bossa nova de gesto intenso e extenso. O termo bossa nova de gesto intenso se refere ao “movimento” que se inicia em 1958 e vai até 1963, a partir do novo estilo de canção e dos artistas envolvidos que se tornou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e originalidade no governo de Juscelino. (TATIT, 2004, p. 179). Fazem parte desse bloco Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes e a turma da zona sul carioca: Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Marcos Valle e outros; e bossa nova de gesto extenso, a manifestação que transcende esse período (1958-1963), ficando circunscrito às obras de Tom Jobim e João Gilberto e se refere a modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de

recursos e rendimento artístico que permanece influenciando as gerações vindouras (TATIT, 2004, p. 179).

O integrante fundamental da trilogia bossa novista aconteceu quando, voltando de seu autoexílio, onde passou algum tempo morando com sua irmã em Juazeiro e estudando obsessivamente seu violão, João Gilberto trouxe a batida que encantou o Brasil e deixou o Rio de Janeiro no centro dos holofotes do mundo todo. Não por acaso, o disco que lançou a grife “Tom e Vinicius” também apresentou o violão de João Gilberto ao público. Foi Tom Jobim quem produziu o álbum *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso em 1958.

Tom Jobim também produziu os três primeiros álbuns de João Gilberto: *Chega de saudade*, de 1959, *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960 e *João Gilberto*, de 1961, consagrando-se na bossa nova. Dentre as 36 músicas gravadas por João nesses três álbuns fundamentais na história da Bossa Nova, 12 são de Tom.

O violão, o jeito de cantar e a harmonização bossa novista logo chamou a atenção dos norte-americanos. O novo gênero brasileiro foi imediatamente aproximado ao jazz. É relevante considerar, como afirma Augusto de Campos que:

Ao contrário do jazz, onde a harmonização da melodia, em suas linhas gerais, faz uso, muitas vezes, de acordes que se vão progressivamente colocando sob a jurisdição das regiões tonais, definidas pela sucessão ascendente de tons que se seguem em sentido descendente naquele círculo. As tensões harmônicas tonais se intensificam menos que no jazz (CAMPOS, 2015, p. 29).

Em 1960, a Sinfonia da Alvorada, composta por Tom e Vinicius, no estúdio Columbia no Rio de Janeiro, só foi conhecida pelo público seis anos depois, durante uma primeira audição na TV Excelsior de São Paulo. Composta em cinco partes: “O planalto do deserto”, “O homem”, “A chegada dos candangos”, “O trabalho e a construção” e “Coral”.

Em 1962, Tom Jobim e João Gilberto viajaram para os Estados Unidos. Em Nova York, participaram do festival “Bossa Nova”, realizado no Carnegie Hall. Nesse período viveu na ponte aérea Rio-Los Angeles e lançou discos em parceria com Stan Getz e Frank Sinatra.

Escrita em 1962, a canção “Garota de Ipanema” fez enorme sucesso assim que foi apresentada ao público dos bares de Copacabana, em 1963. Um pouco mais tarde, em 1964, foi gravada em inglês, interpretada por Astrud Gilberto, no álbum Getz/Gilberto, foi considerada a segunda música mais ouvida na história, perdendo apenas para *Yesterday*, dos

Beatles. A partir de seu lançamento, Tom deixou de ser um compositor e arranjador que trabalhava para os outros por trás das cortinas. Até 1963, Tom e Vinicius haviam escrito cerca de 60 canções juntos, mas todo o prestígio que conheciam não era nada se comparado ao reconhecimento mundial que tiveram com “Garota de Ipanema”.

Por ocasião do concerto no Carnegie Hall, realizado em novembro de 1962, Tom e João foram aos Estados Unidos com a intenção de ficar cerca de 15 dias. Como as oportunidades não paravam de chegar, a passagem deles no país do jazz foi aumentando. Entre essas oportunidades, surgiu a chance de gravar seu primeiro trabalho como solista. Em “Composer of Desafinado, Plays”, de mil novecentos e sessenta e três, Tom Jobim toca piano e violão, ficando por conta de Claus Ogerman os arranjos e a orquestração.

Em compensação, os arranjos do álbum “Getz/Gilberto”, de 1964, ficaram por conta de Tom. Ele também gravou os pianos, completando a banda formada pelo baterista Milton Banana e Tião Neto, no baixo. João Gilberto, sua esposa Astrud e Stan Getz, se transformaram em celebridades mundiais, mas Tom é responsável por ao menos três das quatro categorias de Grammys que o álbum ganhou. São eles “Melhor álbum”, “Melhor arranjo não-clássico” e “Melhor gravação” por “*Girl from Ipanema*”.

Em 1965, foi a vez de Tom Jobim gravar um álbum também como cantor. “*The wonderful world of Antônio Carlos Jobim*”, produzido por Jimmy Hillard, contém “She’s a Carioca”, “Samba do avião”, “Por toda a minha vida”, e uma versão cantada de “Água de beber”.

Dois anos depois, em 1967, Tom bebia um chopp no Veloso quando foi chamado por um funcionário do bar. Tinha ligação de bem longe para ele. Era Frank Sinatra, fazendo um convite para gravarem um álbum juntos. “*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*”, o álbum, foi um sucesso de público e crítica. Só não ganhou um Grammy porque naquele ano os Beatles também estavam inspirados. John, Paul e companhia levaram o troféu por “*Sgt. Pepper 's*”.

Após sua bem-sucedida parceria com o “*The Voice*”, Tom, que não havia ficado satisfeito com seu desempenho vocal no “*Wonderful World*”, resolveu estudar canto e técnicas de respiração.

No álbum *A Certain Mr. Jobim*, também de 1967, Tom gravou “Se todos fossem iguais a você” e “Off-key”, uma versão em inglês de “Desafinado”. Duas das três parcerias com Dolores Duran naquele álbum são “Estrada do sol” e “Por causa de você (*Don't ever go away*)”.

Para encerrar a década de 60, Tom Jobim ainda lançaria “Wave”. Entre as 10 faixas deste álbum, apenas uma parceria: “Lamento”, resgatada da obra “Orfeu da Conceição”.

O álbum *Stone Flower*, seu quinto trabalho, marcou sua volta aos estúdios. Lançado em 1970, conta com “Brazil”, sua interpretação em inglês de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.

Juntando harmonias do jazz e elementos tipicamente brasileiros com seu aprofundamento nos estudos da obra de Villa Lobos e Debussy, nasceu, na década de 1970, “Matita Perê” (1973) e “Urubu” (1976), que foram um marco que consolida sua sofisticação harmônica e seu talento como letrista. Também em 1973, gravou o “Álbum branco” de João Gilberto.

Em 1974, Elis ganhou de presente de André Midani, diretor da Philips, o álbum *Elis e Tom*, pelos seus dez na gravadora holandesa. O disco teve excelente repercussão no Brasil e no estrangeiro e consagrou um encontro entre os jovens músicos Elis e César Camargo Mariano, esse contrastando seu piano elétrico com o piano acústico de Tom. Destaca-se desse álbum uma gravação antológica da canção “Águas de março”, eternizada num dueto inesquecível que marcou a carreira de Elis e de Tom para sempre. Embora não tenha chegado perto da repercussão mundial de “Garota de Ipanema” (Getz / Gilberto), “Águas de março” (Elis & Tom), foi muito importante para a projeção da música brasileira no exterior.

Até o fim de sua vida, Tom Jobim gravaria apenas mais 3 álbuns de estúdio: “Terra Brasilis”, de 1980, “Passarim”, de 1987, seu último álbum e o póstumo “Antônio Brasileiro”, lançado em 11 de dezembro de 1994, três dias depois de sua morte. Em 1983, compôs “Tema de amor para Gabriela”, parte da trilha do filme *Gabriela* de Bruno Barreto que fez grande sucesso.

Como sugerem os títulos, a natureza brasileira foi tema desses últimos trabalhos, lançados ao longo de 20 anos. Quando perguntavam a razão dessa freada no ritmo das gravações, Tom respondia que não tinha mais tempo para escrever, devido a quantidade de compromissos.

Em 1984, para acompanhá-lo, Tom cria a banda com Danilo Caymmi, Tião Neto, Paulo Braga e Paulo Jobim, seu filho. No lugar dos metais, um coro formado por Beth Jobim, sua filha, Simone Caymmi e Ana Jobim, sua esposa.

Em 1992, Tom Jobim foi homenageado pela Estação Primeira de Mangueira, com o samba-enredo “Se Todos Fossem Iguais a Você”, de Hélio Turco, Jurandir e Alvinho. Defendido por Jamelão, o desfile rendeu à verde-e-

rosa apenas a sexta colocação. Se não voltou para desfilar no desfile das campeãs, ao menos ficou um lugar à frente de sua rival, a Beija-Flor.

Tom Jobim morreu em 8 de dezembro de 1994, no hospital Mount Sinai, em Nova York, enquanto se recuperava de uma cirurgia bem-sucedida para a retirada de um tumor na bexiga.

Quando uma árvore é cortada ela renasce em outro lugar. Quando eu morrer quero ir para esse lugar, onde as árvores vivem em paz. (Tom Jobim)

2. HISTÓRIA DE CANÇÕES

Tom Jobim, que completou 94 anos de sua história em 25 de janeiro de 2021, recebeu nesse dia uma homenagem singular: a exibição no canal de TV “Curta!” (<https://canalcurta.tv.br/filme/?name=53113>), do documentário “A música segundo Tom Jobim” (<https://www.youtube.com/watch?v=du_bmbEIPbs>). A referência e o registro aqui ao canal de televisão independente “Curta!” (<https://canalcurta.tv.br/>) é por conta do grande acervo cultural que disponibiliza para seus assinantes e para os amantes das artes, da cultura, do cinema, da música, da dança que pode ser conferido também na internet/youtube (<https://www.youtube.com/channel/UCBRdS1wZpN3TXGWF9YTI84Q>).

Tom Jobim e demais músicos e compositores estudados neste livro merecem mais essa exposição e a possibilidade de ter sua imensa obra artística e história de vida acessadas por uma população que atravessa um momento tão assustador, Abril de 2021, quanto à negação de acesso às artes.

Tom Jobim foi músico e compositor e atuava sempre em parceria com outros artistas, músicos, compositores, intérpretes e orquestras. Com “Chega de saudade”, que compôs em parceria com Vinicius de Moraes, e que além de ser a música que pleiteia a marca inicial da Bossa Nova, percebeu um toque singular no violão de João Gilberto, criando uma oportunidade para lançamento deste na música popular brasileira.

O músico Tom Jobim³⁷, segundo os autores do *site* de internet “*ouvirmusica.com.br*”³⁸, na história da música popular brasileira, compôs mais de 200 canções, dentre as quais apresentamos um dos vieses de história das canções: “Garota de Ipanema”, 1962, posteriormente gravada também em inglês como “The girl from Ipanema”, “Pela luz dos Olhos

³⁷ Repertório de Tom Jobim: <https://www.ouvirmusica.com.br/tom-jobim/20018/>

³⁸ Ouvir música – <https://www.ouvirmusica.com.br/>

teus”, gravada em 1977, “Favela” ou “O Morro não tem vez”, gravada em 1956 e “Águas de março” em 1972.

As gravações das canções de Tom Jobim ultrapassam as tecnologias e as esferas artísticas, ou até os gêneros musicais de criação, quando, “Nas Trilhas do TOM”³⁹ Malu Rocha interpreta composições de Jobim para cinema em EP (Extended Play), produzido por Victor Biglione.

2.1 – GAROTA DE IPANEMA

“Garota de Ipanema”⁴⁰ (<https://www.youtube.com/watch?v=KjBxJ8ExRk>), versão “Tom Jobim e Vinicius de Moraes cantando Garota de Ipanema em apresentação ao vivo na Itália”, descreve a mulher canonizada e contribuiu para a popularização de um dos estilos de vida carioca, que, ironicamente, populariza um protótipo de mulher brasileira, tipo exportação. A própria letra descreve alguns conceitos e pode trazer à tona costumes machistas de como grupos de “homens olhavam a mulher de Ipanema”, andando de um lado a outro da praia ou indo e vindo do mar.

Garota de Ipanema foi inspirada em Helô Pinheiro⁴¹, num tempo de tranquilidade e sossego no Rio de Janeiro, enquanto ia e voltava da praia, sendo observada por homens sentados nos bares bebendo cerveja. Não se sabe ao certo se Tom Jobim ia à praia porque estava interessado nela, pois a pediu em casamento quando ela tinha 15 anos. Helô teria recusado. E por conta do não dela é que Tom teria a motivação para compor a música com a eterna parceria de Vinicius de Moraes. A marca “Garota de Ipanema” também contribuiu para promover a carreira de Helô, que utilizava o título da canção como nome de sua loja, até logo após a morte de Tom Jobim. O próprio bairro de Ipanema⁴² foi popularizado pela música e pela carreira de Tom Jobim.

³⁹ Nas trilhas do Tom: <https://open.spotify.com/album/4mmjVsK0ZaLPXXc8YLjGJ7> acessado em: 12/04/2021.

⁴⁰ A famosa letra da canção “Garota de Ipanema” era bem diferente em sua primeira versão que, diferente da vigorosa temática sobre a moça elegante que desperta o amor do eu lírico, falava de um sentimento de desilusão. Ref.: link <<https://www.youtube.com/watch?v=WOLJWGe37i4>>

⁴¹ Helô Pinheiro - Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto: <https://revistamarieclair.globo.com/Blogs/Monica-Salgado/noticia/2019/03/helo-pinheiro-conta-que-disse-nao-pedido-de-casamento-de-tom-jobim-eu-era-irgem.html> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Hel%C3%B4_Pinheiro

⁴² Ipanema: <https://invexo.com.br/blog/historia-garota-de-ipanema/>

“Garota de Ipanema” foi uma das músicas brasileiras mais populares, internacionalmente conhecida e mais tocada. Segundo Carneiro (2014, p. 673)⁴³ “Vianna (2012) afirma no jornal *O Globo* que ‘Garota de Ipanema’ é a segunda canção mais executada de todos os tempos, ficando atrás apenas de Yesterday de Lennon e McCartney.”

“Garota de Ipanema” movimentou sentidos e significados de espectadores de diversos filmes e tematizou diversas trilhas sonoras. “Garota de Ipanema” deu nome ao filme “Garota de Ipanema (1967)⁴⁴ de Leon Hirszman (1937-1987)”. Ao analisar este filme, De Pinto (2017, p. 416) traz a música, a garota (personagem do filme e da música), e o filme, para um debate político e social da época. Pinto escreveu que

Além do circuito social da obra, o artigo analisa também a sua diegese (o enredo) e narrativa (o modo como a diegese é contada através dos recursos técnicos e estéticos), focando as experiências de sua protagonista, o que abre espaço para refletir sobre o que era ser uma “garota de Ipanema” após o golpe de 1964. Esta é uma distinção flagrante frente à “garota” da canção, criada em 1962, num país em meio a uma grave crise política, mas ainda democrático. A garota de 1967, mesmo que não engajada, precisava se posicionar diante dos movimentos contestatórios na política e nas artes, diferente de sua semelhante, que apenas passeava, graciosa, em direção ao mar.

Foi com Pery Ribeiro, filho de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, que tudo começou! A gravação de 26 de março de 1963, matriz 15724, também foi lançada pela Odeon no 78 rpm 14869-A, em julho do mesmo ano. A canção está no álbum “Pery é todo bossa”, que foi arranjado pelo maestro brasileiro Lyrio Panicali. A partir do registro de Pery Ribeiro, “Garota de Ipanema” tornou-se uma das músicas brasileiras mais conhecidas em todo o mundo! “Garota de Ipanema” participa da história da música popular brasileira e merece, mesmo mais de 60 anos depois, ter uma análise com olhar especial, ainda mais depois da transformação de valores, que aborda criticamente inúmeras questões sociais, sexuais e políticas.

⁴³ Música mais tocada pelo mundo: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4654/4157>

⁴⁴ Artigo sobre o filme Garota de Ipanema de Leon Hirszman (1967): <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24749> acessado em: 16/03/2021.

2.2 - WAVE ou VOU TE CONTAR

"Wave" (<https://www.youtube.com/watch?v=iTZgJTyxB-M>), também conhecida como "vou te contar", composta por Antonio Carlos Jobim, possibilita reiterar através de um dos versos o pensamento sobre produção e criação musical de João Gilberto: "impossível de ser feliz sozinho".

"Wave", é uma das oito faixas do disco *Amoroso*, gravado com as obras mais importantes de João Gilberto. Foi a canção escolhida para a trilha sonora da novela *Água Viva* da TV Globo, que foi ao ar em 1980. Curiosamente, *Amoroso*, foi o primeiro álbum lançado simultaneamente no Brasil e EUA, com três músicas não brasileiras no álbum: a norte-americana "S'Wonderful", a italiana "State" e a mexicana "Besame Mucho". (HECKLER, 2011).

"Wave" foi uma das canções que João Gilberto apresentou no Festival de Águas Claras às 6 horas da manhã da segunda-feira fria e chuvosa do dia 6/6/1983. O toque de seu violão despertou o público, maioria de hippies. Esta história aparece como cena do filme *O barato de lacanga*, documentário de Thiago Mattar, lançado em 2019. O filme recupera a história das quatro edições da "Woodstock paulista". A fonte das informações acima é a reportagem intitulada "João Gilberto: Veja como o cinema retratou o pai da bossa nova que relata e relaciona os documentários, vídeos, filmes, livros produzidos sobre o Rei da bossa nova, publicada por Mariana Peixoto no jornal online Estado de Minas em 21/07/2019. Link de acesso nas referências.

Apesar de ter optado pelo recolhimento e até reclusão, talvez forçada, João Gilberto e principalmente sua música sempre estão presentes em todos os lugares onde os oceanos encontram a terra, igual às ondas, chegam, batem, viram e voltam. Nunca desaparecem. "Optou por deixar a obra dele falar, e a pessoa dele desaparecer".

2.3 – ÁGUAS DE MARÇO

"Águas de março" (<https://www.ouvirmusica.com.br/tom-jobim/49022/>), é a composição em que Tom descreve a construção de uma casa, da sua casa, que, por conta de uma das muitas mudanças que propôs enquanto a construção estava em andamento, não pode ser finalizada antes das chuvas de março no Rio de Janeiro, que inspiraram não só o título da canção, mas toda a estrutura, ritmo, harmonia e letra.

Em depoimento ao filme *Luz de Tom*⁴⁵, de 2014, sua primeira esposa Thereza Hermannny comentou que a canção surgiu quando, ao final de um dia extenuante de trabalho, Tom pegou o violão e sentou-se para espalhar descrevendo os problemas que aconteceram na construção da casa no interior.

Composta em 1972, lançada no álbum em um Disco de Bolso, como encarte da revista política *Pasquim*⁴⁶, o Tom de Jobim e o Tal de João Bosco, no ano seguinte no álbum *Matita Perê*, em 1974 no LP *Elis & Tom* em dueto com Elis Regina, que também entrou no filme documentário *A Música segundo Tom Jobim*⁴⁷ também teve versões gravadas na língua inglesa, além da versão inédita gravada por Marisa Monte com David Byrne⁴⁸. Segundo Ribeiro e Sanches (2001):

“Águas de março” veio à luz graças a uma ideia do músico de bossa e protesto Sérgio Ricardo. Ele elaborou, com o tabloide militante *O Pasquim*, a série *Disco de Bolso*, espécie de avô dos atuais CDs de banca de Lobão. Propunha confrontar nos dois lados de um compacto simples (o single de então) um artista consagrado e outro iniciante. O primeiro “Disco de Bolso” apareceu em maio de 1972, com “Águas de março” num lado e “Agnus sei”, dos estreantes João Bosco e Aldir Blanc, no outro. “Chamou-se ‘O Tom e o Tal’, sendo que o tal era eu”, lembra João Bosco. “Numa seleção de músicos novatos, eu e Aldir ganhamos. A música era mostrada ao padrinho, para ser aprovada, e o padrinho, segundo o projeto, teria que gravar uma inédita.”

Em enquete realizada pelos críticos Ribeiro e Sanches (2001)⁴⁹, “Águas de março” foi considerada a melhor música da história.

“Águas de Março” foi trilha sonora e sonorizou cenas de filmes, como, entre outros, na longa metragem *A Glimpse inside the mind of*

⁴⁵ “Águas de março” depoimento da primeira esposa: <https://portalcbncampinas.com.br/2020/09/a-criacao-de-aguas-de-marco/> acesso em 12/04/2021.

⁴⁶ Revista *Pasquim* 50 anos: <https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-o-pasquim-50-anos-sesc-ipiranga-sp/> acesso em 12/04/2021

⁴⁷ “Águas de março” no documentário “A música segundo Tom Jobim”: <https://www.dw.com/pt-br/tom-jobim-%C3%A9-consagrado-em-document%C3%A1rio-e-premia%C3%A7%C3%A3o-internacional/a-15688592> acesso em 12/04/2021.

⁴⁸ Wathers of March by David Byrne e Marisa Montes: <https://www.letras.mus.br/david-byrne/546201/>

⁴⁹ Melhor música da história: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13595.shtml> acesso em: 12/04/2021.

*Charles Swan III*⁵⁰ por Charlie Sheen em dueto com Katheryn Winnick; Em *Glória*⁵¹, produção chilena de 31 de janeiro de 2014, com duração de 1h 50min, um drama, comédia, com direção de Sebastián Lelio e elenco formado por Paulina García, Sergio Hernández, que teve a interpretação de Paulina Garcia, a personagem Glória. E, como não poderia deixar de ser nos documentários “Música segundo Tom Jobim”⁵², que estreou em 20 de janeiro de 2012, que além de “Águas de março” mostra a vida e a obra de Tom Jobim sem legendas e sem os personagens com uma narrativa musicada com a interpretação das composições, produção organizada através do olhar de diretores como Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, neta do compositor. Um filme em que as canções de Tom Jobim são interpretadas por diferentes artistas. Nelson Pereira dos Santos também dirigiu o filme documentário *A Luz de Tom*⁵³ que curiosamente foi filmado em Florianópolis, SC, por que na ilha de Santa Catarina era possível reproduzir o cenário de Ipanema, no Rio de Janeiro, da década de 1960, com areia na praia.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DESAFINADO

Desafinado

(Tom Jobim e Newton Mendonça)

*Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa
dor*

*Só privilegiados têm ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu*

*Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo, devo argumentar
Que isto é bossa nova, que isto é muito
natural*

*Fotografei você na minha Rolleyflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão*

*Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar,
viu?*

*Você com a sua música esqueceu o
principal*

*Que no peito dos desafinados
No fundo do peito, bate calado
No peito dos desafinados
Também bate um coração*

⁵⁰A *Glimpse inside the mind of Charles Swan III*: https://www.purepeople.com.br/noticia/charlie-sheen-canta-aguas-de-marco-de-tom-jobim-cheio-de-sotaque-em-filme_a1952/1 acesso em: 12/04/2021.

⁵¹ Filme *Glória*: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-216817/> acesso em: 12/04/2021.

⁵² A Música segundo Tom Jobim: <https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/2012/01/a-musica-de-tom-jobim-pelo-olhar-de-nelson-pereira-dos-santos/> acesso em: 12/04/2021.

⁵³ A Luz de Tom: <https://ims.com.br/filme/a-luz-do-tom/> acessado em 12/04/2021

*O que você não sabe, nem sequer
 presente
 É que os desafinados também têm um
 coração*

A primeira gravação de João Gilberto da canção “Desafinado” foi lançada como compacto simples no ano 1958 e posteriormente incluída no álbum *Chega de saudade*, na ficha técnica deste fonograma aparece: João Gilberto, voz e violão; Edmundo Maciel, trombone; Nicolino Cópia, flauta; Milton Banana, bateria; e Tom Jobim no arranjo e regência orquestral.

Apesar da música não repetir a letra, a estrutura da melodia e sequência de acordes permite dividir a música em duas partes: **A** e **B**, sendo que a primeira sempre que aparece apresenta material musical novo, além da letra.

O arranjo do fonograma começa com uma curta introdução instrumental, seguido pelo **A** depois o **A'**, na seção **B** troca a tonalidade, pra fechar a música temos mais uma seção **A''** seguida por outro trecho instrumental com vocalizes.

Intro - A - A' - B - A'' - Instrumental

A tonalidade da gravação é Mi Maior, nesta música vamos ter acordes de empréstimo⁵⁴, dominantes secundárias⁵⁵, dominantes substitutas⁵⁶, diminutos de contraponto⁵⁷, modulação para outras tonalidades⁵⁸.

Campo Harmônico de Mi Maior

I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIm	VIIIm7b5
E7M	F#m7	G#m7	A7M	B7	C#m7	D#m7b5

A primeira seção possui quatro frases de quatro compassos, na primeira frase temos dois acordes, o primeiro grau da tonalidade **E7M** (I) e a primeira dominante secundária da música, neste caso dominante da dominante **F#7(b5)** (V7/V) neste acorde em particular a nota de tensão *b5*

⁵⁴ Ver glossário.

⁵⁵ Ver glossário.

⁵⁶ Ver glossário.

⁵⁷ Ver glossário.

⁵⁸ Ver glossário.

é importante durante a sua execução, porque é a nota que é cantada justo na palavra *desafino*, de certa forma ligando o que está no texto da canção com o resultado sonoro que essa nota traz para o acorde.

Frase 1
I V7/V
Se vo - cê di - zer que eu de - sa - fi - no'a - mor

Frase 2
IIIm V7 IIIm7b5/IIIm V7/IIIm
Sai - ba que is - so'em mim pro - vo - ca'i - men - sa dor Só pri

Na segunda frase temos duas cadências do tipo *IIIm - V7*, a primeira delas diatônica⁵⁹: **F#m7 (IIIm) - B7 (V7)**, a segunda com acordes de empréstimo do segundo grau: **G#m7b5 (IIIm7b5/IIIm) - C#7(b9) (V7/IIIm)**.

A terceira frase começa com o segundo grau **F#m7 (IIIm)**, em seguida temos a dominante do sexto grau **G#7 (V7/IIIm)**. O próximo acorde é uma surpresa, isto porque o sexto grau de toda tonalidade maior é um acorde menor, no caso deveria ser o **C#m7**, mas o acorde que aparece é o **C#7M** que não tem relação direta com a tonalidade de Mi maior, mas aparece nesta passagem por causa das notas cantadas na melodia (*mi#* e *si#*). O último acorde desta frase é o **C#7(b9) (V7/IIIm)** dominante secundária do segundo grau.

Frase 3
IIIm V7/IIIm C#7M V7/IIIm
vi - le - gi - a - dos tem ou - vi - do'i - gual ao seu

Frase 4
V7/V bII
Eu pos - su - o'a - pe - nas o que Deus me deu

Na quarta frase temos só dois acordes, ambos de empréstimo, o primeiro é a dominante da dominante **F#7(13) (V7/V)**, o segundo é um acorde de empréstimo modal, é o segundo grau bemol **F7M (bII)** do modo Mi *Frígio* ou *Lócrio*, também é conhecido como acorde de *Sexta Napolitana*⁶⁰.

⁵⁹ Ver glossário.

⁶⁰ Ver glossário.

As Frases 1 e 2 do **A'** apesar de mudar letra possuem a mesma melodia e harmonia do **A**, por isso não serão analisadas. Por outro lado, nas frases 3 e 4, vemos novas cadências que serão explicadas a seguir.

A terceira frase do **A'** começa com o segundo grau **F#m7** (II_m), a dominante secundária para o sexto grau **G#7(b9)** (V7/V_{Im}), depois temos o sexto grau menor **C#m7** (VI_m) e no último compasso temos outra dominante secundária, neste caso a dominante do terceiro grau **D#7(9#)** (V7/III_m).

Frase 3

A' II_m V7/V_{Im} VI_m V7/III_m

Eu mes - mo men - tin - do de - vo'ar - gu - men - tar

Frase 4

G#7M G7(#5) F#7(13) F7

Que'is - to'é bos - sa no - va que'is - to'é mui - to na - tu - ral

A quarta frase começa com o acorde **G#7M** que não faz parte do campo harmônico de Mi maior, mas está antecipando uma modulação que vai acontecer na seção **B**. Fora o primeiro acorde desta frase. Todos eles desempenham a função de dominante substituta do acorde seguinte, **G7(#5)** para **F#7(13)** que é o *SubV* do **F7** que por sua vez deveria ser a dominante substituta da tônica **E7M**, mas não é isso o que acontece, tornando-se uma cadência de engano. Em vez de resolver a dominante, a música modula para a tonalidade de Sol# maior.

A próxima seção **B** modula para a tonalidade de Sol# Maior, também conhecida como *região da mediante*, que é o campo harmônico do terceiro grau. É uma modulação pouco usual.

Campo Harmônico de Sol# Maior

I	II _m	III _m	IV	V	VI _m	VII _m 7b5
G#7M	A#m7	B#m7	C#7M	D#7	E#m7	Fxm7b5 ⁶¹

A seção **B** tem quatro frases de quatro compassos cada. Na primeira frase temos os seguintes acordes: **G#7M** (I) primeiro grau da nova tonalidade, em seguida temos um acorde diminuto empréstimo do

⁶¹ Fá dobrado sustenido.

segundo grau **A°** (VII°/IIIm).⁶² Este acorde tem função de dominante para o próximo acorde. Nos dois últimos acordes temos uma cadência do tipo **IIIm-V7 A#m7- D#7(13)**.

Frase 1

Frase 2

Na segunda frase temos uma modulação para a região da homônima menor, ou seja, Sol# Menor. A frase começa com o primeiro grau ainda maior **G#7M** (I) que vira menor **G#m7** (IIIm) vai para o segundo grau **A#m7** e fechamos a frase com uma dominante substituta **A7(#11)** (SubV).

A terceira frase continua no tom de Sol# menor, começa com o terceiro grau **B7M** (bIII), em seguida temos um acorde de empréstimo diminuto igual ao da primeira frase, mas desta vez é empréstimo do quarto grau, e como o anterior tem a função de dominante, **B#°** (VII°/IVm). No terceiro compasso temos o quarto grau **C#m7**, esta frase fecha com a dominante do terceiro grau **F#7(13)**.

Frase 3

Frase 4

Na quarta frase temos a volta à tonalidade original: Mi maior, esta frase começa com o segundo grau **F#m7** (IIIm), depois temos a dominante deste mesmo acorde **C#7(b9)** (V7/IIIm), em seguida a dominante a dominante **F#7(13)** (V7/V), e no último compasso a dominante, confirmando a modulação de volta ao tom de Mi maior. **B7** (V7).

⁶² A grafia correta deste acorde deveria ser Gx° (Sol dobrado sustenido diminuto), harmonicamente é mais simples escrever A° já que as notas presentes nos dois acordes são as mesmas.

Na próxima seção **A''** se mantém a melodia e harmonia do **A** nas duas primeiras frases, ao igual do que acontece com o **A'**, por isso esta seção será analisada a partir da terceira frase.

Na terceira frase do **A''** temos o quarto grau maior **A7M** (IV) que vira menor **Am7** (IVm), acorde de empréstimo da tonalidade homônima menor, em seguida temos o terceiro grau **G#m7**, e depois um acorde diminuto sem função de dominante o **G°** (bIII°) este acorde que surge através da movimentação de contraponto de suas notas, saindo do acorde que o precede (IIIIm) em direção a segundo grau (IIIm), o mesmo acorde aparece nas músicas “Ouça” e “Chega de saudade”.

Frase 3
A' IV IVm IIIIm bIII°
 Vo - cê com sua mú - si - ca es - que - ceu o prin - ci - pal Que no

Frase 4
 V7/V bII
 pei - to dos de - sa - fi - na - dos no fun - do do pei - to ba - te ca - la - do Que no

Final
 V7/V V7 I V7 I
 pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te um co - ra - ção

Na quarta frase em vez de ir para o segundo grau menor (**F#m7**) como o acorde diminuto anterior sugeriu, a harmonia vai para o acorde **F#7** (**V7/V**) que é dominante da dominante, em seguida temos dois compassos do acorde **F7M** (**bII**) que já tinha aparecido previamente.

A música tem uma frase a mais, quebrando a estrutura de seções com quatro frases cada como aconteceu ao longo de toda a música. Nesta frase final temos uma sequência de dominantes que resolve na tônica da tonalidade, e depois fecha com mais uma cadência perfeita (**V7 - I**). A frase começa com a dominante da dominante **bF#7** (**V7/V**), em seguida temos o quinto grau **B7** (**V7**), que resolve na tônica **E6(9)** (**I**), e novamente **B7** resolvendo em **E6(9)**.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Relacionamento marcado pela hostilidade
Forma	Poema

Intertexto e interdiscurso	- Mudanças culturais e tecnológicas decorrentes do intenso processo de modernização do país. - Surgimento da batida e da temática bossa novista.
Atitudes discursivas	Argumentar e poetizar
Versificação	Estrofes: quadras e septilha Rimas: externas nas três primeiras estrofes, porém não há uma forma poética fixa
Figuras de linguagem	Personificação: <i>No fundo do peito, bate <u>calado</u></i> Pleonismo: <i>No peito dos desafinados / Também bate um coração</i> Metonímia: <i>Fotografei você na minha Rolleyflex</i> Hipérbole: <i>Só não poderá falar assim do meu amor / Este é o maior que você pode encontrar, viu?</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1959 / <i>Chega de saudade</i> / Odeon
Gênero musical	Bossa Nova
Forma	A A B A
Tonalidade	Mi Maior
Fonograma	1'58"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico	- O final da década de 1950 marca a transição entre o samba-canção e a Bossa Nova. - O Brasil da década de 1950 passava por importantes transformações econômicas, culturais e sociais. Considerada o período dos "Anos Dourados", nessa década a indústria artístico-cultural foi impulsionada com a popularização do rádio, da televisão e do cinema.

Econômico	- Década de 1950 - discos de jazz popularmente vendidos no Brasil.
-----------	--

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Tom Jobim e Newton Mendonça tocavam em boates acompanhando cantores que consideravam “antimusicais” (para usar um termo da própria canção). Inicialmente criada como uma piada interna, composta em um momento de muita descontração, <i>Desafinado</i> foi um “deboche” aos desafinados das noites cariocas, principalmente a Lélío Gonçalves. A canção também pode ser considerada uma resposta aos críticos do movimento bossa novista.
Composição	<p>Composição e autoria: Tom Jobim e Newton Mendonça Intérprete: João Gilberto</p> <p>Introdução, inserida após o lançamento, foi composta por Tom Jobim e escrita por Ronaldo Bôscoli:</p> <p><i>Quando eu vou cantar, você não deixa E sempre vêm a mesma queixa Diz que eu desafino, que eu não sei cantar Você é tão bonita Mas tanta beleza também pode se acabar</i></p>
Audiência	<p>- Grande sucesso também no exterior.</p> <p>- Versão gravada em 1962 por Stan Getz e Charlie Byrd: marcou um milhão de cópias e venceu o Grammy de melhor performance de jazz, sendo considerada o marco inicial da bossa nova nos Estados Unidos.</p> <p>- Com a interpretação de Gal Costa, fez parte da trilha sonora da novela <i>Bambolê</i> da Rede Globo em 1987/88.</p>
Intérpretes	Diversos intérpretes desde o lançamento, para citar alguns: Stan Getz e Charlie Byrd (1962), Ella Fitzgerald (1962), Tom Jobim (1963), Nara Leão (1971), Ney Matogrosso (1977)
Motivo verbal	O eu lírico, apaixonado, faz um desabafo em razão do comportamento hostil do tu lírico

4. PARA SABER MAIS

Para saber mais sobre a biografia e a arte deste grande nome da música brasileira, recomendamos *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*, escrita por Sérgio Cabral e lançada em 2008. Na obra é possível observar como os costumes e a cultura do Brasil foram recriados e marcaram a história da música do país e do mundo nas composições do artista.

5. PARTITURA⁶³

Desafinado

Tom Jobim & Newton Mendonça

A E7M F#7(5) F#m7 B7 G#m7b5

Se vo-cê di-zer que eu de-sa-fi - nó'a-mor Sai-ba que'is-o'em mim pro-vo-ca'i-men - sa dor

8 C#7(9) F#m7 G#7(9) C#7M C#7(9) F#7(13) F7M

Só pri - vi-le-gi-a - dos tem ou-vi - do'i-gual ao seu Eu pos-su-o'a-pe - nas o que Deus me deu

17 **A** E7M F#7(5) F#m7 B7 G#m7b5 C#7(9)

Se vo-cê in-sis - te em clas-si - fi-car Meu com-por-ta-men - to an-ti mu - si-cal

25 F#m7 G#7(9) C#m7 D#7(9) G#7M G7(5) F#7(13)

Eu mes-mo men-tin - do de-vo'ar-gu - men-tar Que'is-to'é bos-sa no - va que'is-to'é mui-to na - tu-ral

32 **B** F7 G#7M A° A#m7 D#7(13) G#7M G#m7

O que vo-cê não sa - be nem se quer pre-sen - te É que'os de-sa-fi - na - dos tam-bém tem

39 A#m7b5 A7(#11) B7M C° C#m7 F#7(13) F#m7 C#7(9) F#7(1)

um co-ra-ção Fo-to - ra-fei vo-cê na mi-nha rol - lei-flex Re-ve - lou-se sua e - nor - me'in-gra-ti-dão

48 **A'** B7 E7M F#7(5) F#m7 B7 G#m7b5

Só não po-de-ra fa-lar as-sim do meu a - mor Es-te'é o ma-ior que vo - cê po - de en - con-trar

56 C#7(9) A7M Am6 G#m7 G° F#7

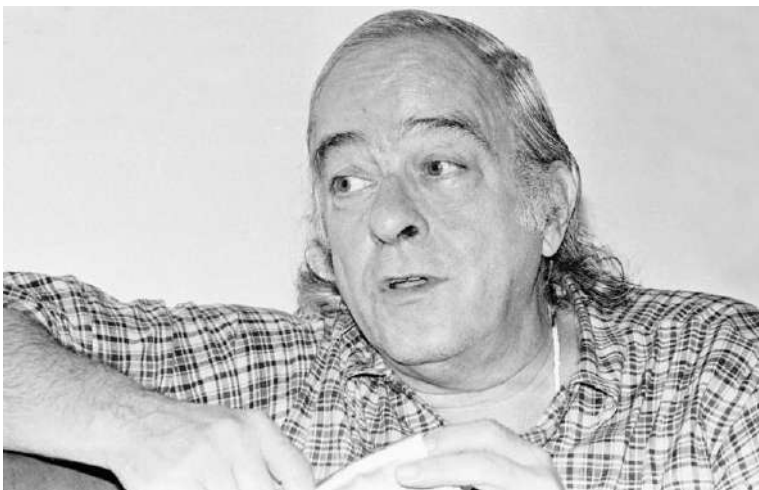
viu Vo-cê com sua mú-si - ca es-que-ceu o prin-ci-pal Que no pei-to dos de-sa-fi - na - dos no fun-do do pei -

63 F7M F#7 B7 E# B7 E#

- to ba-te ca-la - do Que no pei-to dos de-sa-fi - na - dos tam-bém ba - te'um co-ra - ção

⁶³ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO IV – VINICIUS DE MORAES



Fonte: Revista Prosa, Verso e Arte

1- O COMPOSITOR E SUA OBRA

Na segunda metade do século vinte, um anfitrião da nova lírica surgia com sua arte do encontro e mudaria a história da música brasileira. Seu nome é Marcus Vinícius da Cruz Mello Moraes, nascido em 19 de outubro de 1913, no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro. Filho de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, que era funcionário da Prefeitura, poeta e violinista amador e de Lydia Cruz de Moraes, pianista amadora. Dentre os quatro filhos que tiveram, Vinicius era o segundo e, na infância, era bastante travesso recebendo a fama de pimentinha.

Sintetizar a vida do poetinha, como era carinhosamente chamado, não é tarefa fácil, muito menos será possível aqui falar de todas as suas parcerias. A tríplice bossa novista Vinicius, Tom e João Gilberto representam uma estética única que se destaca do estilo de bossa nova, praticado por outros artistas desse período. A maestria musical de Tom, a poesia de Vinicius e a batida no violão e o canto “minimalistas” de João Gilberto deram vida a um gênero que se propagou com muita potência para várias partes do mundo, como uma invenção tipicamente brasileira, tropical e moderna. Em 1916, Vinicius de Moraes mudou-se com a família para o bairro Botafogo, onde iniciou seus estudos na Escola Primária

Afrânio Peixoto e demonstrou interesse pela criação de poemas. Em 1920, aos sete anos, mudou-se com sua família novamente, para outra casa dentro do mesmo bairro. Foi batizado na maçonaria, atendendo a um desejo de seu avô materno.

Vinicius era um árduo botafoguense, mas sua paixão maior, desde cedo, era Letras. Na música entrou tardiamente, embora tenha crescido ouvindo canções de antigos escravos e o violão boêmio dos tios.

Em 1927 depois de se tornar amigo dos irmãos Haroldo e Paulo Tapajós começou a fazer suas primeiras composições e a se apresentar em festas de amigos. Duas das letras escritas por Vinicius nesse período foram gravadas em um 78 RPM orquestrado, anos depois, em 1932, pelos irmãos Tapajós, são elas “Loura ou morena” e “Doce ilusão” (Colúmbia; Catálogo: 22.138-B).

Em 1929, concluiu o ginásio e, no ano seguinte, ingressou na Faculdade de Direito do Catete, hoje Faculdade Nacional de Direito (UFRJ), onde entrou em contato com a poesia moderna. Suas leituras anteriores tinham referência nos clássicos, os quais buscava copiar, o que, segundo ele, contribuiu para suas práticas composicionais posteriores, pelos saberes adquiridos com a percepção das várias formas.

Ainda na universidade tornou-se amigo do romancista Otávio de Faria, que o incentivou na vocação literária. Em 1931, entrou para o Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR). Nunca participaria, porém, da vida militar. Vinicius de Moraes graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais em 1933. Ainda neste ano publicou seu primeiro livro de poemas, *O caminho para a distância* e teve outras duas canções de sua autoria gravadas, “Dor de uma saudade” composta com Joaquim Medina e gravada por João Petra de Barros e “Canção para alguém” composta junto com os irmãos Tapajós.

Começou, quando jovem adulto, através de Otávio de Faria, a frequentar as reuniões da *Ação Integralista Brasileira*, movimento brasileiro de cunho nacionalista, na *Livraria do Schmidt*, chegando a se filiar ao movimento. Participou inclusive de algumas instruções das *Milícias Integralistas no Arsenal de Guerra do Caju*.

Em maio de 1937, publicou seu *Soneto a Katherine Mansfield*, inédito na revista fascista *Anauê!* nº 15 e foi assinante de vários documentários *Shell* sobre o *Integralismo*.

Em 1932, além da gravação da primeira música, também foi a primeira vez em que foi publicado um poema de sua autoria, na revista *A Ordem*, edição de outubro. A publicação, editada pelo intelectual católico

e crítico literário Tristão de Athayde, apresenta um jovem e conservador Vinicius, com um poema bíblico de 152 versos intitulado *A transfiguração da montanha*. Em 1935, em sua fase considerada mística, recebeu o Prêmio Felipe D'Oliveira pelo livro *Forma e Exegese*. Dois anos depois, lançou o livro *Ariana, a Mulher*. Em 1936, obteve o emprego de censor cinematográfico junto ao Ministério da Educação e Saúde e em 1938, ganhou uma bolsa do Conselho Britânico para estudar língua e literatura inglesas na Universidade de Oxford.

O poeta casou nove vezes, sendo a primeira esposa Beatriz Azevedo de Melo (mais conhecida como Tati de Moraes), musa do *Soneto de fidelidade* e atriz da personagem Narizinho, do Sítio do Pica Pau Amarelo, de Monteiro Lobato. Tati é merecedora de singular atenção, pois, de acordo com o biógrafo José Castello, a jovem era feminista, esquerdista, não religiosa e foi, a partir da convivência de 11 anos com ela, que a poesia e as perspectivas de mundo de Vinicius foram modificadas. Foi Tati que, em 1939, ajudou a estabelecer a amizade de Vinicius com os poetas Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade em Lisboa, enquanto se preparava para retornar ao Brasil em função do início da Segunda Guerra Mundial. Em Estoril, enquanto aguardava o navio, compôs o *Soneto da fidelidade*.

Sua última esposa, Gilda de Queirós Mattoso, a qual tinha 40 anos a menos que o cônjuge, viveu com o artista nos dois últimos anos de sua vida.

Em síntese, a vida adulta do artista foi preenchida de travessuras e de amor, sentimento que considerava sagrado e pelo qual tudo valia. Vinicius evocava do amor suas manifestações múltiplas e a perpetuava em sua arte. Segundo relata o sobrinho Marcos de Moraes, Vinicius sofria muito a cada separação e, em quase todas às vezes que se separou, retornou à casa da Gávea, levando apenas a escova de dente e um retrato seu pintado por Portinari.



Figura 3: Retrato de Vinicius pintado por Cândido Portinari Fonte: Acervo digital VM

Teve sua nova fase poética na década de 1940, com obras literárias marcadas por versos em linguagem mais simples, sensual e excitante, por vezes, carregados de temas sociais.

Em 1941, sem emprego fixo, estudando para ingressar na carreira diplomática através do concurso para o Itamaraty, Vinicius fez o caminho natural dos escritores de sua geração (e de muitas outras no Brasil) ao começar a trabalhar como crítico cinematográfico no jornal *A Manhã*, dirigido por Múcio Leão e Cassiano Ricardo. Sua experiência foi fundamental para o cinema brasileiro que, nessa época, renovou sua crítica com Vinicius, no Rio e, em São Paulo, Paulo Emilio Sales Gomes. Passou, então, a integrar a Associação Brasileira de Imprensa em 1942.

No âmbito político, depois de viajar ao Nordeste em 1942, na companhia do escritor estadunidense Waldo Frank, tornou-se um antifascista convicto e passou a ser influenciado por ideias comunistas. Neste ano surgiu a ideia em Vinicius de Moraes de transpor o mito grego de Orfeu para uma favela carioca. Durante o ano em que o poeta norte-americano visitava o Brasil e que Vinicius ficou responsável por guiá-lo pelo país, suas incursões no mundo das favelas, dos terreiros de candomblé, da região do Mangue e das escolas de samba da cidade mergulharam o poeta em uma realidade afro-brasileira que não havia vivido até então. Ali, segundo o próprio artista, começou a aproximação entre os negros cariocas moradores das favelas e os gregos heroicos e trágicos dos tempos míticos.

No mesmo ano, Vinicius estava passando alguns dias na casa de seu grande amigo Carlos Leão, localizada em Niterói, no Morro do Cavalão. Foi lá, lendo um livro sobre mitologia grega enquanto ouvia, ao longe, o som de uma batucada vindo de uma favela próxima, que o poeta vislumbrou o mito dentre as escolas de samba. Naquele momento, sua tragédia carioca ganhava o primeiro ato, que só teria continuidade mais de dez anos depois. Seguiu, então, a carreira jornalística ao dirigir o até então revolucionário suplemento literário de *O Jornal*.

Após terem nascido seus dois primeiros filhos, Vinicius resolveu prestar concurso para o Ministério das Relações Exteriores, sendo reprovado em 1942 e aprovado em 1943, no mesmo ano em que publicou o livro que marcaria sua nova fase: *Cinco Elegias*. Assim começava a trabalhar para o Itamaraty.

Em 1945, a perda de Mário de Andrade foi precedida por um pesadelo de Vinicius, em que amigos morriam em um acidente de avião. Essa história deixaria marcas no poeta, que seriam transformadas nos versos famosos de *A manhã do morto*, poema dedicado ao seu grande amigo paulista. Ainda sobre os infortúnios daquele ano, antes de ir morar em Los Angeles como vice-cônsul, Vinicius sofreu um grave acidente de avião na viagem inaugural do hidro Leonel de Marnier, no Uruguai. A hélice desgrudou do avião e invadiu a cabine, matando um passageiro. A partir daí, desenvolveu um medo incurável de aviões.

Em 1946 foi lançado o livro: *Poemas, Sonetos e Baladas* - obra ilustrada com 22 desenhos de Carlos Leão. Em 1947, atuando como jornalista e crítico de cinema (desde 1941) em diversos jornais, Vinicius lançou, com Alex Viany, a revista *Filme*. No ano seguinte, mergulhou no cinema e no Jazz norte-americanos. Por morar perto dos estúdios de Hollywood e frequentar assiduamente a casa de Carmem Miranda e Alex Viany (crítico cinematográfico brasileiro que morava na mesma cidade durante o período), viveu entre músicos, atores, cineastas, executivos e críticos de cinema. Fez, então, um curso de cinema com Gregg Toland e Orson Welles, de quem se tornou amigo pessoal.

Em 1949, publicou, em Barcelona, o livro *Pátria Minha*. Nos anos 1950, Vinicius atuou no campo diplomático em Paris e em Roma, onde costumava realizar animados encontros na casa do escritor Sérgio Buarque de Holanda. Em 1956, Joel de Almeida gravou "Loura ou morena". Neste ano, outro grande marco na carreira de Vinicius se realizaria: o episódio de Orfeu no teatro também foi um marco na carreira de Vinicius de Moraes, posto que havia sido idealizado em 1942, quando o poeta

estadunidense visitou o brasileiro. Em 25 de setembro de 1956, a peça finalmente estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre idas e vindas de Paris, Vinicius conseguiu arregimentar, para sua montagem, grandes nomes da cultura brasileira de então: Oscar Niemeyer fez os cenários, Carlos Scliar e Djanira fizeram os cartazes, o Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento forneceu os atores para o elenco, como o próprio Abdias, além de Haroldo Costa, Ademar Pereira da Silva, Ruth de Souza entre outros. Foi a primeira vez, na história do Teatro Municipal, que atores negros pisaram em seu palco.

No mesmo ano de 1956, Tom Jobim foi apresentado por Lúcio Rangel a Vinicius de Moraes em uma whiskeria frequentada por Caymmi, Guilherme Figueiredo, Silvio Caldas, Paulinho de Campo e Fernando Lobo. Vinicius precisava de um arranjador para a trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, que sairia em formato de álbum dois anos depois. A partir desse encontro a parceria seguiria até a morte de Vinicius, com distanciamentos apenas em função das viagens.

Ainda em se tratando da obra teatral, seus efeitos ecoaram até o fim da década, pois, em 1958, a trilha sonora da peça saiu em LP. Além da peça, do livro e do disco, sua tragédia carioca alcançaria dimensão mundial ao tornar-se filme como Vinicius já aspirava desde 1955, quando iniciou, na França, as conversas com o produtor Sasha Gordine.

Intitulada *Orfeu negro*, a produção cinematográfica franco-italiana lançada em 1959 foi dirigida por Marcel Camus. Apesar de Vinicius rejeitar o resultado cinematográfico, o filme ganhou os principais prêmios de Cannes (A Palma de ouro de 1959), além do prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar e no Globo de Ouro de 1960.

A década de 1950, mais especificamente a segunda metade dela foi marcante na obra de Vinicius de Moraes, pois neste período vários artistas gravaram músicas com as letras do artista. Além da gravação de Joel Almeida no ano anterior, em 1957, Aracy de Almeida gravou “Bom dia, tristeza” (composta com Adoniran Barbosa); Tito Madi gravou “Se todos fossem iguais a você”; Bill Farr gravou “Eu não existo sem você”; Agnaldo Rayol gravou “Serenata do adeus”; Albertinho Fortuna gravou “Eu sei que vou te amar”. Em 1958, Elizeth Cardoso, em seu álbum *Canção do amor demais*, gravou, além da faixa-título, “Luciana”, “Estrada branca”, “Outra vez” e “Chega de saudade”, de autoria de Vinicius e Tom Jobim. Em 1959, Lueli Figueiró e Diana Montez gravam “O nosso amor”; Lenita Bruno, Agostinho dos Santos e João Gilberto gravaram “A felicidade”, as duas canções mais tocadas no final daquela década. Também neste mesmo

ano, João Gilberto lançou o álbum *Chega de saudade*, do qual tanto a canção homônima quanto “Brigas nunca mais” tinham Vinicius entre os autores, em parceria de Tom. Em 1960 foram lançadas “Janelas abertas” (composta com Tom Jobim), por Jandira Gonçalves; e “Bate coração”, (composta com Antônio Maria), por Marianna Porto de Aragão, cantora cultuada na época como uma das vozes mais poderosas de toda uma geração de cantoras. Nesta década, era consolidada mais uma parceria de sucesso de Vinicius, agora com Carlos Lyra que, em meados de 1961, ligou para o poeta Vinicius de Moraes no intuito de talvez fazerem juntos algumas canções. Nesse dia, começou uma forte parceria e amizade com Lyra, cujos primeiros frutos apareceriam posteriormente, em 1962, com a trilha sonora do espetáculo *Pobre menina rica*.

Em 1961, na inauguração do Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, foi apresentada a peça *Procura-se uma rosa*, de autoria de Vinicius, Pedro Bloch e Gláucio Gil, filmada, depois, pelo cinema italiano com o nome de *Una Rosa per Tutti* (o longa-metragem foi rodado no Rio e estrelado por Claudia Cardinale).

E finalmente, em 02 de agosto de 1962, Vinicius se apresentou pela primeira vez no palco em um show promovido por Aloysio de Oliveira dono do restaurante *Au Bon Gourmet*, do qual também participaram Tom Jobim, João Gilberto e Os Cariocas. No evento, Vinicius mostrou seu novo trabalho com Baden Powell, o “Samba da benção”. A parceria com Tom, que produzira tantos clássicos, se consagraria ali, naquele show em que houve a estreia das canções: “Ela é carioca”, “Garota de Ipanema”, “Insensatez”, “Samba do avião” e “Só danço samba”.

Além disso, em 1963, Elizeth Cardoso, que já gravara outrora canções do poeta, lança o álbum *Elizeth interpreta Vinicius*. Também naquele ano foi estabelecida a parceria entre Vinicius e Baden Powell, a qual foi uma das mais intensas da carreira do poeta, pois, com a formação da dupla, os parceiros passaram praticamente três meses morando juntos e compondo sem parar no apartamento de Vinicius em Laranjeiras. Conforme Lucinha, esposa do poeta na época do encontro de Vinicius com Baden, as parcerias do artista eram como casamentos musicais e, nesta, em especial, os músicos ficavam trancados no quarto, isolados de qualquer contato que não fosse para pedir alimentos e uísque, por vezes desde a quinta-feira até o domingo. Também em 1963 foi lançado o primeiro álbum da dupla, o qual contava com a participação da atriz Odete Lara nas faixas “Só por amor”, “Seja feliz”, “Samba em prelúdio”, “Labareda”, “É hoje só”, “Deve ser amor” e “Além do amor”. Outra parceria daquele ano foi estabelecida

com Pixinguinha, com quem Vinicius compôs a trilha sonora do filme *Sol sobre a Lama*, de Alex Viany, escrevendo as letras para os chorinhos "Lamento" e "Mundo Melhor". Ademais, Vinicius compôs com Toquinho, em Mar del Plata, uma homenagem a Pixinguinha, "Chorando para Pixinguinha".

Vinicius serviu em Paris entre 1953 e 1963, depois foi a Montevideu e retornou a Paris, voltou para o Brasil em 1964, período em que se dedicou à poesia e à música popular brasileira. Logo após o retorno, apresentou-se na boate *Zum Zum*, ao lado de Dorival Caymmi, Quarteto em Cy e o Conjunto de Oscar Castro Neves. O concerto teve grande repercussão nos meios artísticos, a partir dele, foi lançado em LP pelo selo Elenco, contendo composições como "Bom-dia, amigo" (parceria com Baden Powell), "Carta ao Tom", "Dia da criação" e "Minha namorada" (parcerias com Carlos Lyra), e "Adalgiza", "...Das Rosas", "História de pescadores" e "Saudades da Bahia" (parcerias com o cantor, compositor e violonista Dorival Caymmi).

Em 1965 foi gravado, em Paris, o segundo trabalho da dupla Baden e Vinicius, especialmente para Ciro Monteiro, que participou como ator da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, nove anos atrás. Neste ano ainda, o Teatro Municipal de São Paulo foi o palco de uma homenagem para o poetinha – como era carinhosamente chamado devido ao diminutivo ser marca frequente em suas expressões –, com o show *Vinicius: Poesia e Canção*, espetáculo que contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (sob a regência do maestro Diogo Pacheco). As composições apresentadas receberam arranjos dos maestros Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Luís Eça, Gaya e Luís Chaves e foram interpretadas por grandes nomes como Carlos Lyra, Edu Lobo, Suzana de Moraes, Francis Hime, Paulo Autran, Cyro Monteiro e Baden Powell. Quando o poeta terminou a apresentação da canção "Se todos fossem iguais a você", a plateia respondeu com dez minutos ininterruptos de aplausos.

Naquele período, o já famoso poeta e compositor passava temporadas em Petrópolis, onde conheceu uma nova geração de músicos como Joyce, Francis Hime e Edu Lobo. A diferença de idade entre o poetinha e Edu não impediu que os dois compusessem uma série de canções de sucesso na época. Uma das canções fruto da parceria entre os dois foi "Arrastão" que, defendida por Elis Regina, ficou com o primeiro lugar, em 1965, no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da extinta TV Excelsior. Também com o arranizador, cantor e instrumentista Edu Lobo, Vinicius compôs "Zambi" e

"Canção do amanhecer" — canções que se engajaram no clima de protesto da época e foram apresentadas em projetos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Ainda em 1965, a "Valsa do amor que não vem" (parceria com Baden Powell), defendida por Elizeth Cardoso, ficou com o segundo lugar no II Festival Excelsior da TV Record. A parceria continuou por muitos lugares, inclusive por Paris, onde conviveram durante um período. Com Baden, Vinicius criou o gênero afro-samba, espécie inédita de samba baiano-carioca, e passou a incorporar, em suas canções, o candomblé, a capoeira e outros elementos de origem negra presentes na canção popular, instituindo a base do que, posteriormente, seria chamado de MPB conforme o jornalista e crítico de música Hugo Sukman.

O ano de 1967 foi marcado por "Garota de Ipanema" – filme e LP – a trilha sonora do filme *Garota de Ipanema* foi lançada em formato de disco de vinil e conta com canções, em sua maioria, da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes, além da participação de Chico Buarque. Também naquele ano, Vinicius gravou o "Samba de pouso" com João Bosco, que relatou, em 2016, a experiência de fazer a canção com o poetinha enquanto ambos bebiam uísque e estavam embriagados, sintetizando o produto assim: "umas 5h da manhã o samba ficou pronto e a garrafa acabou"⁶⁴.

Em 1968, Lenita gravou a composição "Por toda a minha vida", de Vinicius e Tom, em álbum homônimo. Naquele ano da morte de seu pai, Vinicius viajou até o México para visitar seu amigo e Cônsul Geral do Chile no país, Pablo Neruda. Foi um período em que Neruda, que se encontrava doente, lançava também no México o seu aclamado *Canto geral*. Ainda no país, conhece o pintor David Siqueiros e reencontra o amigo de juventude, e também pintor, Di Cavalcanti. No final de 1968, foi afastado da carreira diplomática, tendo sido aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional Número Cinco. O motivo apontado para o afastamento foi o seu comportamento boêmio que o impedia de cumprir as suas funções.

Em 1969, após uma ordem direta do presidente Arthur Costa e Silva, Vinicius foi exonerado do Itamaraty em meio a um expurgo oficial de funcionários não alinhados com o governo ditatorial do período. Viveu, então, uma agenda de shows que o levaram a Salvador, Buenos Aires,

⁶⁴ Fala de João Bosco ao contar, no Festival Etapa de Música de Arte de 2016, em Valinhos, como conheceu Vinicius de Moraes e como compuseram o samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sikGydS2zKk>

Montevidéu e Lisboa. Também na cidade portuguesa, compôs e gravou, ao vivo na Livraria Quadrante, um recital de poesia com 10 poemas, quase todos com algum comentário ou crítica do poeta, entre os quais *Desespero da Piedade*, *Sob o trópico de Câncer*, *A volta da mulher morena* e *Cântico*. A obra que se tornaria, no ano seguinte, um disco lançado pelo selo Festa, foi relançada neste mesmo formato em 2007.

Ainda naquele último ano da década de 1960, o álbum *Vinicius de Moraes Grabado en Buenos Aires* foi tido como um dos melhores álbuns ao vivo da música popular brasileira, resultado do encontro do poeta com dois novos e talentosos músicos brasileiros. Gravado ao vivo na famosa boate *La Fusa*, de Buenos Aires, o álbum marca a primeira aparição do novo parceiro de Vinicius, o violonista Toquinho. A cantora baiana Maria Creuza, que excursionou com a dupla para Punta del Este, também participou deste antológico disco e fez belas interpretações em canções de clássicos como "A felicidade", "Samba em prelúdio", "Eu sei que vou te amar" (durante a canção, Vinicius declama o "Soneto da fidelidade", para delírio do público argentino), "Minha namorada", "Tomara", "Lamento do morro" e "Se todos fossem iguais a você" — além da doce interpretação em "Catendê".

Mais uma parceria de sucesso seria formada a partir da homenagem ao poetinha feita por Toquinho em 1969 no disco *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*. Os dois se conheceram no ano seguinte quando o poeta convidou Toquinho para tocar violão em uma turnê na Argentina, parceria que só terminaria com a morte do poeta. Toquinho tinha, então, 34 anos. Nesses onze anos, foi Toquinho quem acompanhou Vinicius na sua fase mais popular de público e mais incompreendido pela crítica. Foi quando o poeta se libertou de uma série de convenções e caiu no mundo com uma série infundável de shows e discos. A dupla fez, entre gravações de estúdio e ao vivo, mais de quinze discos nesse período, além de clássicos como "Tarde em Itapoã", "Carta ao Tom" e "Regra três".

Uma curiosidade sobre a carreira de Vinicius envolve a história da música "Samba de Orly" e começou quando Chico, "convidado a se retirar do país" pela Ditadura Militar, mandou um telegrama para Toquinho, no Brasil, convocando-o para uma suposta oportunidade de emprego em seu novo país, a Itália. Toquinho não titubeou e comprou a passagem só de ida. Chegando lá, Chico contou a verdade: não havia oferta nenhuma; o convite foi só porque ele queria companhia, pois se sentia muito só naquele país. Mas ficou a promessa de que em 10 meses as coisas melhorariam. Toquinho confiou e realmente, quase um ano depois, já

havia surgido alguns convites. Mas, obrigado a voltar para o Brasil para shows com Vinicius, o violonista deixou com o amigo uma melodia sem letra. Ao voltar para o Brasil, Chico foi ao encontro de Toquinho e Vinicius, timidamente perguntou sobre o que Vinicius achava da letra. Vinicius disse: "o sambinha não é ruim, não, mas está precisando de alguma coisa" e voltou em minutos com pequenas mudanças, uma frase, praticamente, mas o suficiente para que dissesse que o samba foi escrito a seis mãos. Tempos depois, Toquinho, em um show, ligou para Vinicius dizendo que justamente a frase que ele incluiu na música havia sido censurada.

En La Fusa, entre 1970 e 1971, foi o projeto Porteño que reuniu o melhor das duas temporadas em que o poeta Vinicius de Moraes passou no Uruguai e Argentina. Dois dos mais conhecidos LPs de Vinicius foram lançados em 1970, com participação da cantora Maria Creuza, e 1971 com participação de Maria Bethânia. No repertório estavam entre outras "A Felicidade", "Garota de Ipanema", "Canto de Ossanha" (canção muito aplaudida pela plateia argentina), "Samba em prelúdio", "Eu sei que vou te amar" (canção que contou ainda com a declamação do poetinha de "Soneto da fidelidade", para delírio do público argentino) e "Se todos fossem iguais a você", que encerrou o magnífico concerto.

Vinicius havia se casado com Gessy (amiga de Bethânia) em 1969 e, em 1971, o casal foi morar na Bahia. Essa mudança teve grande impacto na música de Vinicius, inclusive provocando o surgimento dos elementos africanos em suas composições. O álbum *Como dizia o Poeta* (1971) é considerado, por Vinicius, a consolidação da parceria com Toquinho na bela voz de Marília Medalha.

Vinicius costumava fazer, com Toquinho, circuitos universitários, que consistiam em shows patrocinados por centros acadêmicos das universidades e, em 1973 – ano das mortes de Pablo Picasso, Pablo Casals e Pablo Neruda –, em apresentação no interior de São Paulo, declamou o poema nunca publicado *Breve consideração à margem do ano assassino de 1973*, no qual houve protesto contra as ditaduras brasileira e chilena, o que estava provavelmente associada à morte de Neruda.

Em 1974, a ainda frutífera parceria entre Vinicius e Toquinho originou "As cores de abril" e "Como é duro trabalhar", ambas incluídas na trilha sonora da novela *Fogo sobre terra*, da Rede Globo. Também naquele ano Vinicius lançou o álbum *Toquinho, Vinicius e Amigos*. O disco teve as participações de Maria Bethânia (em "Apelo" e "Viramundo"), Cyro Monteiro ("Que martírio" e "Você errou", últimas gravações deste cantor), Maria Creuza ("Tomara" e "Lamento no morro"), Sergio Endrigo

("Poema Degli Occhi" e "La Casa") e Chico Buarque ("Desencontro"). Lançou também *Vinicius e Toquinho*, o quarto álbum de estúdio da parceria, que trazia composições de autoria deles, como "Samba do jato", "Sem medo", "Tudo na mais santa paz", e ainda "Samba pra Vinicius", homenagem ao poetinha de Toquinho e Chico Buarque, que fez uma participação especial no disco.

Em 1974, Vinicius apresentou "Saravá" ao vivo no Teatro Tuca, em São Paulo. O artista já havia gravado "Caymmi", com a participação do Quarteto em Cy. Esse show, que foi gravado, teve lançamento apenas na Argentina, Portugal e Espanha, permaneceu inédito no Brasil até 1997. Em 1975, lançou *O poeta e o violão*, disco gravado em Milão, em 4 horas de estúdio, com a participação especial dos maestros Bacalov e Bardotti, num clima de total descontração. Ainda em 1975, Vinicius lançou o livro de poemas infantis *A arca de Noé*. Os poemas foram musicados em 1980 e a filha primogênita do poeta, a cineasta Suzana de Moraes, encabeçou o projeto, dirigido por Sérgio Machado, com letras musicadas da *Arca de Noé de Vinicius de Moraes* em longa metragem. Em 2018 seria um dos filmes brasileiros mais bem cotados do mundo e um carro-chefe do seu vibrante setor de animação, homenageado no Annecy Festival de junho.

Em 1976 foi gravada a trilha sonora da peça *Deus lhe pague*, de Joracy de Camargo, exibida no palco do Canecão, no Rio de Janeiro. Esta versão do grande sucesso teatral *Deus lhe pague* (1932) foi produzida por Mário Priolli, sob a direção de Bibi Ferreira e tendo Walmor Chagas e Marília Pêra à frente do elenco, além de Marco Nanini, Ronaldo Resedá, Neusa Borges, Nadinho da Ilha, entre outros.

Em 1977, Vinicius se apresentou na casa de espetáculo carioca *Canecão*, com o parceiro Tom Jobim, o violonista Toquinho e a cantora Miúcha. O show, que relembrou a trajetória do poeta, ficou quase um ano em cartaz devido ao grande sucesso obtido. Em 18 de outubro de 1978 foi gravado um show antológico do poetinha, em Milão, na Itália, com a dupla Jobim e Vinicius, acompanhada pelo violão de Toquinho e pela voz de Miúcha. Também em 1978, o poeta e compositor Vinicius de Moraes lançou um livro em São Paulo. No ano seguinte, o sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva esteve acompanhado do compositor e poeta Vinicius de Moraes, na comemoração do Dia do Trabalho no Paço Municipal, em São Bernardo.

Em 1980 foi lançado o último disco do poetinha que, mesmo passando por dificuldades com sua saúde, concretizou este projeto com Toquinho, pela gravadora Ariola, seu derradeiro disco: *Um pouco de*

ilusão. Vinicius de Moraes morreu de edema pulmonar no dia 9 de julho daquele ano em sua casa na Gávea, ao lado de seu parceiro Toquinho e de Gilda Mattoso.

No legado de Vinicius de Moraes e da Bossa Nova destaca-se o movimento cultural que acompanhou a modernização brasileira, a construção de Brasília, os 50 anos em 5 e a consolidação do Brasil com país do futebol, fora renovado com a poesia de Vinicius de Moraes, a qual, embora dialogasse com o Modernismo, apresentava rigor na forma poética associada à tendência modernista de utilização de expressões cotidianas, fundindo a forma clássica à linguagem moderna na construção de seus poemas e das suas posteriores letras de canção para a corrente bossa novista, conduzida por jovens que, como ele, defendiam e construíam a canção popular.

1.1 - PARCERIAS

1.1.1 - Vinicius E CARLOS LYRA

...telefone tocou. “Alô, quem fala?” “É o Carlos Lyra”, respondeu. “Ah, parceirinho... Pode vir que as tuas letrinhas estão prontas.” Lyra descobriu ali o primeiro atributo do poeta: o modo de adocicar o mundo reduzindo todas as palavras a seus diminutivos. Tornou-se o “parceirinho” para o resto da vida. (Castello, 1994)

Vinicius teve muitos amigos e muitos parceiros musicais. Entre eles, um cantor e compositor que nasceu em Botafogo, bairro onde Vinicius também morou com sua família (de 1916 a 1922), em 11 de maio de 1939. Carlos Eduardo Lyra Barbosa, filho mais velho de Helena Lyra Barbosa e o oficial da marinha José Domingos Barbosa.

O cantor e compositor Carlos Lyra foi um dos organizadores do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, espaço de efervescência cultural no período que antecedeu o golpe de 1964. O artista sempre se posicionou contra os Festivais de música por sua crítica em relação à arte em espaço competitivo. Para ele arte não deve ser meio para competição.

Aos sete anos, Lyra já se interessava por música e começou a tocar em um piano de brinquedo e uma gaita de boca. Durante os seis meses de repouso que precisou passar após ter quebrado a perna, na adolescência, Lyra começou a estudar violão para passar o tempo.

Carlos Lyra conheceu, no Colégio Mallet Soares, em Copacabana, onde estudava, o compositor Roberto Menescal. Juntos criaram, no Rio, a primeira academia de violão por onde passaram artistas que viriam a se

destacar no cenário da canção brasileira. Entre eles: Edu Lobo, Marcos Valle, Nara Leão, Wanda Sá, entre outros.

No ano de 1959, Lyra teve três canções gravadas por João Gilberto no álbum *Chega de saudade*: "Maria ninguém", "Lobo bobo" e "Saudade fez um samba".

Lyra compôs em 1960 a trilha sonora da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgard*, de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Chico de Assis. Nesse ano conheceu Vinicius.

Em 1961, Lyra telefonou para Vinicius a fim de propor uma parceria musical, uma semana depois Vinicius retornou já o chamando de "parceirinho". A parceria de Vinicius com Carlos Lyra durou 5 anos e rendeu mais de vinte músicas, entre elas as do espetáculo *Pobre menina rica* (1962) e o "Hino da UNE" (1964). O espetáculo estreou em 1963 na boate *Au bon Gourmet*. Vinicius de Moraes na leitura da sinopse e Carlos Lyra, Nara Leão e o conjunto de Roberto Menescal na interpretação das canções. A direção geral foi de Aloysio de Oliveira e direção musical de Eumir Deodato.

A primeira canção que Vinicius e Lyra fizeram juntos foi "Você e eu", gravada por Maysa em 1961. Em 1962 Lyra participou do Festival de Bossa Nova, no Carnegie Hall, em Nova York, interpretando as canções "Maria ninguém", "Lobo bobo" e "Influência do jazz".

Com o golpe, em 1964, Lyra decide sair do Brasil, retornando apenas em 1971. Nesse período Lyra se casa com a atriz e modelo americana Katherine, com quem tem uma filha, Kay Lyra, cantora popular de formação clássica. Em 1972, Lyra participou do Festival de Jazz de Newport. Durante o festival Stan Getz apresenta Lyra ao público que cativa a multidão com seu canto e sua talentosa habilidade no violão. O artista apresenta a canção "Quem quiser encontrar o amor" acompanhado por Getz e sua banda. Lyra também apresenta as canções "Lugar bonito" e "Aruanda".

A canção "Gente do morro", que Lyra compôs em parceria com Vinicius de Moraes para a peça *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, fez parte da trilha sonora da novela *O cafona*, de Bráulio Pedroso, em 1971.

Carlos Lyra participou, em 1979, do Congresso da UNE, em Salvador, e regeu um coro de 5 mil estudantes cantando o "Hino da UNE", composto por Lyra e Vinicius de Moraes.

Atualmente, Carlos Lyra mora no Rio de Janeiro desde 2004 e é casado com Magda Botafogo, sua produtora.

Figura 4: Aloysio de Oliveira, Lyra, Nara e Vinicius



(Au Bon Gourmet). Fonte: O Globo

1.1.2 - Vinicius E BADEN

Mundialmente conhecido como precursor do “afrosamba”, Baden Powell de Aquino nasceu em Varre-Sai no Rio de Janeiro no dia 6 de agosto de 1937. Esse compositor e violonista virtuoso se tornou referência mundial com um estilo que mesclava misticismo e negritude, como “Canto de Ossanha”, “Canto de Xangô” e “Berimbau”.

Baden conheceu Vinicius em 1962. Nas palavras de Baden, Vinicius “foi um amigo inesquecível no coração da gente”. Baden e Vinicius iam muitas vezes para a casa de Vinicius e de sua esposa Lucinha Proença, em Petrópolis, onde bebiam o bom e velho uísque a fim de compor juntos. Foi assim que a dupla compôs cerca de 39 canções.

No início da década de 1960, Vinicius escrevia para uma coluna sobre bossa nova no *Diário Carioca*. Em 1964, escreve sobre Baden Powell elogiando o primeiro disco, gravado na França, o *Le Monde Musical de Baden*. Esse álbum abriu as portas da carreira internacional de Baden. A chegada de Powell em Paris começou com muitas dificuldades, a começar pelo idioma, o qual, segundo Vinicius na coluna do *Diário Carioca*, se limitava ao “oui”, que por sinal, era mal pronunciado. Vinicius chegou em Paris no mesmo momento, no seu posto na Unesco e encontrou Baden no Hotel Montaigne. Os dois comemoraram juntos e depois, Vinicius ajudou Baden a fazer contatos que pudessem lhe dar um “empurrãozinho”. O ator suíço Michel Simon, que vivia em Paris, providenciou uma “noitada de violão”, a qual estava presente o cantor Jean Sablon que convidou Vinicius e Baden para um programa de TV com gravação no dia seguinte, bem cedo, no estúdio de Montmartre, onde os artistas brasileiros ficaram até

o início da noite. A partir desse programa aparecem pessoas querendo empresariar Baden, mas Vinicius, após ler o contrato, percebeu que queriam explorar o violonista. Nesse momento, a dona de um famoso restaurante *A feijoadá*, no Quai de l'Hôtel de Ville, convidou Baden para estreiar na casa. Foi um crescente sucesso. Depois disso, Baden fez amizade com Sílvio Silveira, crooner da antiga orquestra do falecido Fon-Fon e dessa parceria surgiu o primeiro álbum de Baden Powell.

Ainda em 1964 as canções que Baden compôs em parceria com Vinicius em 1962, "Berimbau" e "Consolação" fizeram muito sucesso.

Em 1966 Vinicius e Baden gravam *Os afro-sambas* pelo selo Forma e com arranjos do maestro César Guerra-Peixe. O álbum tem a participação do Quarteto em Cy, Dulce Nunes e o, apelidado por Vinicius, "coro da amizade", formado por um grupo de amigos da dupla. O propósito principal de Vinicius e Baden era preservar a espontaneidade dos artistas no processo de gravação. A motivação das composições presentes neste álbum vem, principalmente, do candomblé. Como referência tiveram um disco que Vinicius e Baden escutaram muito juntos, presenteado por Carlos Coqueijo, com canções de samba de roda e cantos de candomblé da Bahia gravados ao vivo. No violão de Baden, uma outra referência vem das semelhanças que Baden percebia entre os cantos gregorianos e os cantos africanos. O disco traz instrumentos de percussão típicos da cultura africana como bongô, afoxé, agogô e atabaque mesclados com flauta, violão, bateria e baixo. A canção "O canto de Ossanha" se tornou muito popular a partir da interpretação de Elis no programa *O Fino da Bossa*.

Aproveitando o imenso sucesso dos festivais e programas de música, a TV Record promoveu em 1968 a I Bienal do samba, que acabou por ser a única. Além dos artistas veteranos, a Bienal permitia também a inscrição de novos artistas. Entre os participantes estavam Pixinguinha, Ismael Silva, João de Barro, Cartola, Ataulfo Alves, Baden, entre outros. A canção vencedora foi "Lapinha" de Baden Powell e Paulo César Pinheiro.

1.1.3 - Vinicius E TOQUINHO

Encontrei novamente um parceiro pra valer, e ele é um jovem paulista de 24 anos, de origem italiana, com uma pinta de menestrel medieval, chama-se Antonio Pecci Filho, mas é conhecido pelo apelido de Toquinho

Vinicius compôs mais de 100 canções em parceria com o cantor, violonista e compositor Antonio Pecci Filho, que nasceu em São Paulo no dia 6 de julho de 1946. Toquinho, apelido que recebeu de sua mãe,

começou a aprender violão aos 14 anos com Paulinho Nogueira, depois harmonia com Edgar Janulo, violão clássico com Isaías Sávio e orquestração com Léo Peracchi e Oscar Castro-Neves.

Toquinho, que havia gravado “Que maravilha” com Jorge Ben em 1970, foi convidado por Vinicius, no mesmo ano, para acompanhá-lo em um espetáculo em Buenos Aires. Assim começou uma das mais importantes parcerias de Vinicius.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

O poetinha, com seu jeito manso, sua fala simples e sua paixão pelas mulheres, se eternizou em poemas e em canções que, embora com formas rebuscadas, conquistaram o público. Seguem as histórias de algumas de suas principais canções.

2.1 - EU SEI QUE VOU TE AMAR

Lançada em 1959, “Eu sei que vou te amar” é uma das músicas brasileiras mais regravadas da história. A letra é de Vinicius de Moraes, conhecido pelas obras nas quais fazia declarações de amor, em parceria com Tom Jobim, em uma época de grande popularidade dos artistas no período anterior à Bossa Nova.

A primeira gravação deste sucesso contou com a voz e a performances singulares de Maysa, em 1959. Posteriormente, entre as regravações, destacam-se as de Elis Regina em 1967, Nana Caymmi (com Márcio Faraco, para a novela *Beleza pura*, em 2008), Caetano Veloso (para a novela América em 2005) e Roberto Carlos em 2008, para mencionar apenas algumas das mais de 20 vezes em que “Eu sei que vou te amar” recebeu novas interpretações.

Esta declaração de amor em canção tem um tom melodramático, típico do poetinha, a canção declara o encanto do poetinha pelas mulheres com a perspectiva de que o amor perdurará e trará, ao eu lírico, amor e sofrimento, em uma espera incerta pela concretização do sentimento em sua vida. A magnitude e ênfase dada a esta condição de paixão pela qual se passa é reiterada pela repetição constante do verso “Eu sei que vou te amar” na entoação da letra.

Em síntese, entre as razões para o grande sucesso de “Eu sei que vou te amar” pode ser destacada a habilidade peculiar do poetinha: conciliar harmonicamente o preciosismo vocabular e a simplicidade da mensagem.

2.2 - ONDE ANDA VOCÊ

A canção, de Vinicius de Moraes em parceria com Hermano Silva, foi composta em 1972. “Onde anda você” é uma Bossa Nova em que os sussurros manifestam uma saudade do amor, que é marca nas letras do poetinha, de uma forma sensualizada. A primeira gravação deste sucesso foi feita pela cantora Maria Creuza em 1976, conferindo ainda mais ousadia à canção por ser interpretada, naquela época, por uma mulher.

Em “Onde anda você” também é possível identificar o diálogo com “Chega de saudade” no tema que retrata uma saudade da qual ambos os eu líricos querem se livrar no encontro da pessoa amada. Ainda a respeito das musas, elas detêm a formosura e fazem os amantes verem o belo na vida e nas canções, sendo o amor por elas a fonte da beleza e a matéria do canto de seus admiradores.

Ainda, em relação à “rotina dos bares”, há uma marcada semelhança entre a história de vida de Vinicius e a história da canção. Bem como a vida pautada em paixões infinitas, esta boemia era a salvação e a perdição do eu lírico e do poetinha e contém, entre copos de uísque vazios, parte significativa da história da música brasileira.

Em síntese, “Onde anda você” carrega, em si, nostalgia de amor, mas, também, características da vida no Rio de Janeiro, na qual se inseria Vinicius de Moraes. Em seus versos, então, estão a mulher bonita, a boemia e o modo de vida de um importante momento histórico do país.

2.3 - A FELICIDADE

Com um contraste entre a expectativa despertada no título e a mensagem enunciada na letra, “A felicidade” tem, como compositores, Vinicius de Moraes e Tom Jobim e foi lançada em 1956, na trilha sonora do filme *Orfeu Negro*, que estreou após o espetáculo *Orfeu da Conceição*, escrito pelo poetinha e responsável pela parceria com Tom Jobim.

Na mensagem da letra, o contraste entre a infinita tristeza e a felicidade fugaz dialoga com o enredo do espetáculo teatral, que ressignificava o mito grego de Orfeu, ambientando-o em uma favela, durante o carnaval do Rio de Janeiro, com posterior final trágico na quarta-feira de cinzas, como se pode ver nos versos:

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro

Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira

(MORAES; JOBIM [1956], 2006).

Entre as curiosidades em torno da história da canção, ela foi feita quando os parceiros de composição estavam em locais diferentes, sendo, portanto, fruto de trocas de telefonemas e cartas. A respeito do conteúdo de uma dessas correspondências, tratavam das observações do diretor do filme, Camus, a respeito da letra de “A felicidade”. Segundo consta, o francês sugeriu alterações, acompanhadas de críticas a trechos que, em suas palavras, eram “feios” ou “não cabiam” ao contexto, relatados por Tom Jobim ao poetinha em uma carta na qual descrevia os ensaios do filme e afirmava ter recebido a letra “muito modificada”. No entanto, em resposta, Vinicius manifestou irritação e afirmou que não faria modificações (ainda bem).

Em síntese, no cenário de uma história mítica, “A felicidade” marca a sensibilidade de Vinicius de Moraes na tematização do amor, que brota em meio ao caos, embora nem sempre em histórias com finais felizes.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO GAROTA DE IPANEMA

Garota de Ipanema

(Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

*Olha que coisa mais linda, mais cheia de
graça*

*É ela, menina, que vem e que passa
Num doce balanço a caminho do mar*

*Moça do corpo dourado, do Sol de
Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar*

Ah, por que estou tão sozinho?

Ah, por que tudo é tão triste?

Ah, a beleza que existe

*A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha*

*Ah, se ela soubesse que quando ela passa
O mundo inteirinho se enche de graça
E fica mais lindo por causa do amor*

A primeira gravação de estúdio de “Garota de Ipanema” foi interpretada por Pery Ribeiro no LP *Pery é toda bossa* (1963) com direção musical de Lyrio Panicali. Observando a estrutura da melodia e as

cadências harmônicas é possível concluir que a música possui duas partes, sendo que a parte **A** tem três letras diferentes, e algumas pequenas variações melódicas, já o **B** é maior em número de compassos, mas tem apenas uma letra.

A1

G7M A7(13)

O - lha que coi - sa mais lin - da mais che - ia de gra - ça é e - la me - ni - na que vem e que pas -

Am7 D7 G7M Am7 D7

- sa num do - ce ba - lan - ço ca - mi - nho do mar

A2

G7M A7(13)

Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de Ipa - ne - ma o seu ha - lan - ça - do é mais que um po -

Am7 D7 G7M

- e - ma é a coi - sa mais lin - da que eu já vi pas - sar

B

A57M D57(9)

Ah por - que es - tou tão so - zi - nho

A5m7 E7(9)

Ah por - que tu - do é tão tris - te

Am7 F7(9)

Ah a be - le - za que e - xis - te a be -

Bm7 3 E7(9) Am7 3 D7(9)

le - za que não é só mi - nha que tam - bém pas - sa so - zi - nha

A3

G7M A7(13)

Ah! se e - la sou - bes - se que quan - do e - la pas - sa o mun - do sor - rin - do se en - che de gra -

Am7 D7 3 G7M D7 3

- ça e fi - ca mais lin - do por cau - sa do a - mor por cau - sa do a

O arranjo da música começa com uma introdução instrumental de quatro compassos, o canto começa no **A1**, na sequência temos o **A2 - B - A3** depois de terminar de expor toda a letra da canção temos mais um trecho instrumental de 6 compassos. O canto retorna no **B** vai até o **A3** e acaba em fade out com a repetição em *loop* da última frase da canção

Introdução - A1 - A2 - B - A3 - Instrumental - B - A3 - Final em fade out

A interpretação de Pery está no tom de Sol Maior. Por serem tão parecidas todas as partes **A** vão ser analisadas juntas, observando as diferenças presente em cada, a harmonia desta seção será analisada em

numerais romanos para evidenciar cadências comuns. Já a parte **B** será analisada de forma diferente.

Campo Harmônico de Sol Maior

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm	VIIIm7b5
G7M	Am7	Bm7	C7M	D7	Em7	F#m7b5

A harmonia das três **A** é relativamente simples, possui uma dominante secundária⁶⁵, fora isso todos os acordes estão dentro do campo harmônico. Esta seção possui duas frases de 4 compassos. Na primeira frase temos dois compassos de tônica **G7M** (I) e dois de **A7** (V/V) que é uma dominante secundária, neste caso dominante do quinto grau (D7).

The image shows a musical score for a song in G major. It consists of three systems of staves labeled A1, A2, and A3. The first system (A1) shows the first two measures of a phrase, with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The lyrics are: "O - lha que coi - sa mais lin - da mais che - ia de gra - ça é e - la me - ni - na que vem e que pas -". The second system (A2) shows the next two measures, with the same melody and lyrics: "Mo - ça de cor - po dou - ra - do do sol de lpa - ne - ma o seu ba - lan - ça - do é mais que um po -". The third system (A3) shows the final two measures, with the same melody and lyrics: "Ah! se e - la sou - bes - se que quan - do é - la pas - sa o mun - do sor - rin - do se en - che de gra -". Below the staves, there are three lines of lyrics: "- sa num ee - ba - lan - ço ca - mi - nho do mar", "- e - ma coi - sa mais lin - da que eu já vi pas - sar", and "- ça e fi - ca mais lin - do por cau - sa do a - mor". Above the staves, there are chord symbols: "I" above the first measure, "V7/V" above the second measure, "IIIm7" above the fifth measure, "V7" above the sixth measure, and "I (IIIm7 V7)" above the seventh and eighth measures. There are also some rhythmic markings like "3" and "3" above some notes.

Na segunda frase temos uma cadência do tipo *IIIm - V7 - I* sendo um acorde por compasso **Am7 - D7 - G7M**. No **A1** o último compasso é a repetição da cadência *IIIm - V*, (**Am7 - D7**). No **A2** o último compasso é a repetição do primeiro grau **G7M**, já no **A3** no último compasso tem apenas a dominante **D7**. A melodia dos três **A** é igual até o quinto compasso onde o **A3** apresenta uma variação mais aguda.

A seção **B** tem 4 frases de 4 compassos cada, a última frase se encontra na tonalidade da música (sol maior), mas as outras visitam outros centros tonais, por isso a escolha de deixar a grafia das cifras dos acordes na partitura. Dessa forma fica mais claro para explicar as relações dos acordes entre si.

O acorde **Ab7M** é um acorde de empréstimo modal para a tonalidade de Sol maior, é chamado de *bemol II (bII)*. Esse acorde tem sua origem

⁶⁵ Ver glossário.

como empréstimo dos modos⁶⁶ *frígio* ou *lócrico* ou também como uma inversão de um acorde de *Sexta Napolitana*⁶⁷.

Podemos considerar que a parte **B** modulou para a região do *bII*, ou seja a tonalidade de Lá bemol maior, nesse caso os dois primeiros compassos estão no primeiro grau (I) tônica, no terceiro e quarto compasso temos o acorde **D**7**(9)**b**** (IV) que pode ser interpretado como empréstimo da tonalidade homônima menor⁶⁸ ou como uma modulação para esta, que é o que de fato acontece no compasso cinco, o acorde **A**b**m7** (Im) confirma a modulação para o tom menor.

No compasso sete temos o acorde **E7(9)** que desempenha duas funções. Na tonalidade de Lá bemol menor esse acorde não existe, não é de empréstimo de nenhuma tonalidade vizinha, nem desempenha a função de uma dominante substituta, mas se analisarmos as notas que constituem esse acorde levando em consideração enarmonia⁶⁹ o **E7(9)** possui as mesmas notas que o **F**b**7(9)** que é o sexto grau (bIV) do campo harmônico do Lá bemol menor.

Essa duplicidade de grafia e de função para o mesmo acorde permite transformar ele em um acorde pivô: para Lá bemol menor ele é o sexto grau (bVI) mas para Lá menor (natural) ele é o quinto grau, a dominante. Dessa forma Tom Jobim faz uso da ambiguidade que esse acorde apresenta para realizar uma modulação um tanto quanto brusca⁷⁰.

⁶⁶ Ver glossário.

⁶⁷ Ver glossário.

⁶⁸ Ver glossário.

⁶⁹ Ver glossário.

⁷⁰ Usualmente as modulações acontecem para tons vizinhos (em ciclo de quintas), isto porque a quantidade de notas musicais em comum permite o ouvido compreender melhor o que aconteceu, por exemplo em uma modulação de Dó maior para o tom de Sol maior há apenas uma nota diferente (o fá#). Mas a modulação de Lá bemol menor para Lá menor, não tem uma única nota em comum.

Considerando que a terceira frase modulou para Lá menor natural então temos no início da frase (compasso 9) o primeiro grau e na sequência o sexto grau: **Am7 - F7(b9)**. A quarta e última frase apresenta duas cadências *IIIm V7*, a primeira delas indo em direção ao Lá menor: **Bm7 - E7(b9)** e a segunda em direção ao Sol maior e de volta à tonalidade original: **Am7 - D7(b9)**.

Apesar da complexidade harmônica apresentada nesta seção é importante olhar o que acontece com a melodia que por sua vez é construída de forma simples, isto porque as três primeiras frases do **B** são simétricas, elas têm exatamente o mesmo desenho melódico, porém começando em notas diferentes, primeiro na nota *sol* depois *si bemol* e finalmente *si natural*. Essa reiteração de material musical suaviza ao ouvido as modulações bruscas presentes nesta passagem.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Admiração da musa inspiradora
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	<i>Ode a Anactória</i> de Safo
Atitudes discursivas	Narrar, descrever e poetizar
Versificação	Estrofes: terceto e sextilha Rimas: internas e externas, porém não há uma forma poética fixa.
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>Moça do corpo dourado</i> Hipérbole: <i>O mundo inteirinho se enche de graça</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1963 / <i>Pery é todo bossa</i> / Odeon
Gênero musical	Bossa nova
Forma	AABA
Tonalidade	Sol Maior

Ritmo	Bossa nova
Fonograma	4'02"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	<p>- Gravada quatro anos após o lançamento do álbum <i>Chega de saudade</i>, de João Gilberto, que inaugurou a Bossa Nova no país.</p> <p>- Apresentada pela primeira vez no dia 2 de agosto de 1962 durante o musical <i>O encontro</i>, realizado na boate <i>Au Bon Gourmet</i>, em Copacabana.</p> <p>- Década de 1950 - discos de jazz popularmente vendidos no Brasil.</p>

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Assim como o eu lírico admira secretamente a sua musa inspiradora, Vinicius de Moraes e Tom Jobim admiravam a garota Helô Pinheiro quando passava a caminho da praia de Ipanema.
Composição	Composição: Tom Jobim Autor: Vinicius de Moraes Intérprete: Pery Ribeiro
Audiência	<p>- Uma das canções com maior número de versões nacional e internacional.</p> <p>- Ainda hoje é inspiração para produção de filmes e séries.</p>
Intérpretes	Diversos, nas versões original e em inglês, como Astrud Gilberto, Elis Regina, João Gilberto, Frank Sinatra.
Motivo verbal	A beleza da mulher brasileira (tu lírico), vista e descrita na visão romântica masculina (eu lírico) da época, que admira ao mesmo tempo em que lamenta não lhe pertencer a garota de Ipanema.

4. PARA SABER MAIS

A quem interessar conhecer mais sobre o poeinha, seguem, como recomendações, a leitura da sua biografia, escrita por João Castello e intitulada *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão: uma biografia*, lançado em 1994 pela Companhia das Letras, além da última entrevista de Vinicius de Moraes ao jornalista Narceu de Almeida Filho e publicada em 1980 no livro *As entrevistas de Ele Ela*, publicado pela editora Bloch.

Na esfera acadêmica, diversos trabalhos científicos da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) tiveram Vinicius como assunto, dentre os quais sugerimos a leitura das dissertações *Um canto de amor e saudade: o neotrovadorismo na poesia de Vinicius de Moraes*, defendida por Jonathan Lucas Moreira Leite, em 2017, na Universidade Federal da Paraíba e *Entre a gira e a vitrola: afro-religiosidade na obra musical de Vinicius de Moraes*, defendida em 2016, na UNESP, por Thiago de Oliveira Vieira. No gênero tese, indicamos *Teatro em verso: a dramaturgia neossimbolista de Vinicius de Moraes*, defendida em 2018 por Glauco Cunha Cazé, também na UFPB.

5. PARTITURA⁷¹

Garota de Ipanema

Tom Jobim & Vinicius de Moraes

A1
♩ = 80
G7M A7(13)

O - lha que coi - sa mais lin - da mais che - ia de gra - ça é e - la me - ni - na que vem e que pas -

5 Am7 D7 3 3 G7M Am7 D7
- sa num do - ce ba - lan - ço ca - mi - nho do mar

A2
9 G7M A7(13)
Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de Ipa - ne - ma o seu ba - lan - ça - do é mais que um po -

13 Am7 D7 3 3 G7M
- e - ma é a coi - sa mais lin - da que eu já vi pas - sar

B
17 Ab7M D♭7(9)
Ah por - que es - tou tão so - zi - nho

21 A♭m7 E7(9)
Ah por - que tu - do é tão tris - te

25 Am7 F7(9)
Ah a be - le - za que e - xis - te

29 Bm7 3 E7(♯9) Am7 3 D7(♯9)
le - za que não é só mi - nha que tam - bém pas - sa so - zi - nha

A3
33 G7M A7(13)
Ah! se e - la sou - bes - se que quan - do e - la pas - sa o mun - do sor - rin - do se en - che de gra -

37 Am7 D7 3 3 G7M D7 3 3
- ça e fi - ca mais lin - do por cau - sa do a - mor por cau - sa do a

⁷¹ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO V – ROBERTO MENESCAL



Fonte: robertomenescal.com.br

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

A importância do violão brasileiro como patrimônio mundial foi conquistada pela excelência de violonistas, cujo talento se aplicou em conciliar a sensibilidade criativa ao conhecimento da tradição, resultando em inovações que revolucionaram a história da música global. Não é exagero afirmar que Roberto Batalha Menescal foi um desses violonistas e um dos marcos fundadores da Bossa Nova, além de ser um dos principais responsáveis pela propagação desse gênero em várias partes do mundo.

Nascido em Vitória, no Espírito Santo, em 25 de outubro de 1937, mudou-se, ainda criança, para a zona sul do Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana, onde morava acima da Galeria Menescal, do seu tio, o engenheiro Humberto Menescal.

Desde a infância Menescal mostrava sua verve artística com a música, exemplo disso é relatado pelo próprio compositor que conta um fato da infância em que ele e seu irmão ganharam, cada um, uma gaita do pai. Quando chegou do trabalho, o pai ouviu Menescal tocando a canção “Oh, Susana” (faroeste). Chamou o irmão de Menescal e pediu que também tocasse. Só ruídos. Ao perceber a facilidade de Roberto Menescal para a

música, o pai decidiu colocá-lo para estudar piano com a tia, no Rio, no ano de 1950. Foi aí que tudo começou.

O primeiro disco que Menescal comprou foi *Boiadeiro*, de Luiz Gonzaga, após ouvi-lo na rádio em 1952. Inspirado por Gonzagão, Menescal começou a tocar acordeon como autodidata.

Foi estudante de uma das escolas mais sofisticadas do Rio de Janeiro, o Colégio Santo Inácio, no bairro do Botafogo, e depois do tradicional Colégio Mallet Soares, onde conheceu Carlos Lyra.

Das muitas histórias de vida deste singular artista há uma que não pode deixar de ser mencionada. Menescal tinha 17 anos quando voltava para casa, depois de despedir-se de sua namorada, Nara Leão, sim, a musa da bossa, na época com 14 anos. De repente ele ouve uma música que lhe desperta a curiosidade. Ao aproximar-se é convidado para entrar e juntar-se aos dois violonistas cariocas que estavam a passeio. Entusiasmado com os sambas-canção que ouviu, consegue um violão emprestado com um amigo, no dia seguinte, e retorna ao local para praticar alguns acordes com os músicos cariocas. A partir daí Menescal decidiu se dedicar ao violão, iniciando seus estudos em 1956, com Edinho, do trio Irakitan e depois com os maestros Moacir Santos e Guerra Peixe.

Algum tempo depois Menescal, que morava na zona sul do Rio, ligou para Nara Leão e lhe contou que estava tocando violão, ela respondeu “eu também”. Era um momento em que muitos jovens desejavam tocar violão, motivados pelas canções das rádios. Nara, ouvia muito jazz desde menina e foi ela que apresentou esse gênero para Menescal. Nessa época, Nara havia mudado-se com sua irmã Danuza Leão para o Rio de Janeiro, em um apartamento na avenida Atlântica. O apartamento de Nara tornou-se ponto de encontro de amigos como Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e Baden Powell.

Era um momento propício para novas propostas musicais na canção popular urbana. Menescal e Bôscoli, que haviam se conhecido na festa do compositor de “Andorinha Preta”, Breno Ferreira, ao conversar, perceberam que além do amor pela pesca, sentiram a urgência de um novo rumo para a canção brasileira, menos antiquada e mais moderna. Esse sentimento parecia refletir-se também na juventude carioca, motivada pelas novas sonoridades que estavam surgindo. O interesse da juventude em tocar violão crescia exponencialmente e, percebendo isso, Menescal e Carlos Lyra decidiram abrir uma escola de música em 1956.

Agora, imagine você, no meio da festa de casamento de 30 anos dos seus pais, casa cheia, quando, de repente, um sujeito bate à sua porta e

lhe pergunta se você teria um violão. Foi exatamente isso que aconteceu em 1957 quando João Gilberto foi até a casa de Roberto Menescal.

Quando Menescal abriu a porta, João, sem apresentar-se, foi perguntando: 'Você tem um violão aí?'. Menescal respondeu: 'Tenho. Pra quê que é?'. João: 'Você não pode tocar?'. Menescal: 'Olha, tá tendo uma festa aqui'. João olha pra dentro do apartamento e fala: 'Ih, é grave, hein?' e continua: 'Mas não tem um cantinho onde a gente possa tocar?'.

Menescal levou João ao quarto dos fundos do apartamento onde o músico baiano mostrou a canção de sua autoria "Hô-Bá-Lá-Lá". Apenas no momento que ouviu João tocar é que Menescal se deu conta de que era o músico que ouvira falar através de um dos integrantes do Trio Irakitan.

Menescal adorou o modo peculiar com o qual João tocava o violão e cantava e passou a levar João para conhecer todos os seus amigos, começando por Bôscoli. Segundo o compositor capixaba, João Gilberto lhe despertou, juntamente com Bôscoli, para um modo inusitado de perceber a música. Menescal questionou João a respeito de como havia chegado aquela batida. João respondeu dizendo que, enquanto eles buscavam trazer os elementos do samba para o violão considerando os vários instrumentos do gênero, ele escolhia apenas um dos instrumentos, como o tamborim, por exemplo, para motivar a sua batida.

Esse é um dos fatos a partir do qual, Menescal se tornou um dos maiores conhecedores do peculiar modo de tocar de João Gilberto. Tanto que, um outro grande encontro surgiu exatamente desse reconhecimento entre Menescal e João Gilberto. Foi em 1959, enquanto Menescal ministrava uma aula em sua escola de violão, ouviu alguém bater na porta. Ao abri-la foi surpreendido pela presença do Maestro, o qual Menescal tinha grande admiração, a ponto de nunca tê-lo conhecido por ficar extremamente nervoso sempre que surgia essa oportunidade. Tom Jobim foi convidar Menescal para substituir João Gilberto, que estava fortemente gripado, para gravar a trilha da versão cinematográfica de Orfeu. A indicação foi do próprio João Gilberto por achar o modo como Menescal tocava parecido com o seu.

Depois disso, Menescal, que pretendia prestar vestibular para arquitetura e concurso para o Banco do Brasil, decidiu seguir o conselho que recebeu de Tom Jobim neste encontro e, para a sorte dos amantes da canção brasileira, seguiu a carreira musical.

O gênero bossa nova ainda não havia sido cunhado, mas vinha, pouco a pouco, se construindo sob a influência de artistas como Johnny Alf, Lúcio Alves, Tito Madi e tantos outros. Nesse clima, Menescal, Bôscoli, Lyra e

outros músicos começaram experimentar o que chamavam de "samba novo" até que foram convidados pela cantora Sylvinha Telles para tocar no clube Hebraica, em 1958. O cartaz do show dizia "Sylvia Telles e o grupo da Bossa Nova". Esse é considerado um dos primeiros registros do surgimento da Bossa Nova, ainda que a origem da expressão tenha controvérsias. Para alguns, o termo já era usado por Noel Rosa, outros relacionam sua origem ao cronista Sérgio Porto e há também quem defenda que começou com o jornalista Moysés Fuks. Na época "bossa" era uma gíria que significava algo como uma maneira peculiar de fazer algo. A gíria provavelmente veio de uma música de Noel "Nossas bossas novas" (1930). O grupo acompanhou a cantora Sylvia Telles em uma turnê por todo o Brasil e teve arranjos gravados por artistas já consagrados anos antes como Johnny Alf e Lúcio Alves.

Em 1958, Menescal, Bebeto, Luiz Carlos Vinhas, Henrique e João Mário formaram o conjunto Roberto Menescal que tocou junto com Sylvia Telles, Maysa, Vinicius, Billy Blanco, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida e outros.

Sua primeira composição gravada foi "Jura de pombo", composta em parceria com Ronaldo Bôscoli e gravada por Alaíde Costa, proeminente cantora e compositora dessa época, em 1959.

No mesmo ano foi lançado o seu primeiro compacto *Bossa é Bossa* (1959), com o conjunto "Bossa Nova" formado por: Roberto Menescal, Bill Horn, Luiz Carlos Vinhas, Bebeto Castilho, Hélcio Milito e Luiz Paulo Nogueira. O compacto conta com 4 canções: "Meditações", de Tom Jobim e Newton Mendonça", "Não faz assim", de Oscar Castro Neves e Bôscoli, "Minha saudade", de João Donato e João Gilberto e "Céu", de Johnny Alf.

A famosa canção "Barquinho", em parceria com Bôscoli, foi a que primeiro projetou Menescal como compositor. A canção foi gravada em 1960, por Maysa (com Paulinho Nogueira e Pery Ribeiro), Britinho, Noel Vernon, Walter Wanderley, Rubens Bassini, Carioca e sua Orquestra, Erlon Chaves, Sônia Delfino, mas é a versão de João Gilberto (no mesmo ano), que conquistou uma grande audiência. Depois disso, a canção foi gravada por inúmeros outros artistas, incluindo Lúcio Alves, Sambossa, Tamba Trio, João Donato e Elis, no álbum de grande repercussão, *Aquarela do Brasil* (com Toots Thielemans na gaita harmônica e Menescal no violão) e pelo próprio conjunto de Menescal em 1969.

Em 1962, Menescal acompanhou Maysa em uma turnê na Argentina, foi contratado pela TV Rio para acompanhar cantores que se apresentariam na emissora e participou do Festival realizado no *Carnegie*

Hall de Nova York, junto com artistas como Tom Jobim, Carlos Lyra, Chico Feitosa e Sérgio Ricardo.

Menescal se apresentou junto a Elis Regina em 1968, no Mercado Internacional do Disco e Editores Musicais, na França, e a acompanhou em uma turnê por toda a Europa. Participou da gravação de “Elis & Toots, Aquarela do Brasil” (1969), de Elis Regina, no qual estavam algumas de suas composições como, “Wilsamba”, “O barquinho”, “Você” e “A volta”.

Além disso, foi arranjador e produtor independente da Polygram até 1970, quando assumiu a direção artística da gravadora, atuando com artistas como Gal, Caetano, Gil, Bethânia, Jorge Ben Jor e outros.

No ano de 1985, Menescal passa a acompanhar Nara Leão em seus shows, no Brasil e no exterior lança o álbum *Um cantinho, um violão – Nara Leão e Roberto Menescal*. Esse álbum ganhou relevante audiência no Japão onde Nara e Menescal fizeram apresentações e gravaram o CD *Garota de Ipanema*. No ano seguinte, Roberto Menescal desiste do cargo de diretor da Polygram e retoma sua carreira como compositor, instrumentista e arranjador.

Em 1997 Roberto Menescal criou seu próprio selo, Albatroz, e lançou álbuns de artistas como Danilo Caymmi, Oswaldo Montenegro e Emílio Santiago e outros.

Ao lado de Johnny Alf, João Donato, Carlos Lyra, Wanda Sá, Leny Andrade, Pery Ribeiro, Durval Ferreira, Eliane Elias, Marcos Valle, Os Cariocas e Bossacucanova, dirigiu e atuou como instrumentista no espetáculo *Bossa Nova in Concert* (2004), no Canecão, com apresentação de Miele.

No ano de 2012, Menescal lançou o CD *A Galeria do Menescal*, em parceria com o grupo vocal BeBossa e a cantora Wanda Sá. O álbum traz canções de sua autoria como “O barquinho”, “Telefone”, “Você”, “Rio”, “A morte de um deus de sal”, “Vagamente”, e “Balansamba”, todas com Ronaldo Bôscoli, “Benção Bossa Nova”, em parceria com Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro, “Bye Bye Brasil”, em parceria com Chico Buarque, “Brasil precisa balançar” em parceria com Paulo César Pinheiro, “Ninguém” em parceria com Wanda Sá, “Agarradinhos”, com Rosália de Souza, “Eu canto meu blues” em parceria com Oswaldo Montenegro e “Japa” em parceria com Paulo César Feital.

Abriu o projeto “Bossa Nova Festival” no Rio de Janeiro ao lado de Joyce Moreno e Os Cariocas em 2013, ano em que recebeu o prêmio de Excelência Musical entregue pela Academia do Grammy Latino.

Roberto Menescal é sem dúvida um dos compositores imprescindíveis para a compreensão da formação do gênero Bossa Nova na história da canção brasileira e segue em atividade até o momento.

Há muito mais histórias e fatos importantes sobre a vida de Roberto Menescal que não caberia contar nessa coletânea e certamente vale a pena pesquisar. Aproveite as indicações em “Para Saber Mais”.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

Um dos fundadores da Bossa Nova, cujas composições inspiraram artistas de sua e das próximas gerações. As histórias de algumas de suas principais canções evidenciam sua genialidade musical.

2.1 - O BARQUINHO

Em referência ao título, música e letra dessa canção retratam um episódio acontecido com Menescal e alguns amigos, a bordo de um barco, em alto mar, próximo a Cabo Frio, onde o compositor costumava praticar pesca submarina aos finais de semana. Nessa ocasião, Menescal levou ao passeio de barco seu parceiro Bôscoli, sua amiga Nara Leão, os músicos do Tamba Trio, e sua esposa, na época ainda namorada. Ele relata que desligou o motor do barco para o grupo relaxar e aproveitar o lanche, mas, quando foi religar, o motor não respondeu. Tentou algumas vezes, a bateria acabou, apelou para a manivela, mesmo assim não deu certo. Depois do susto, no final da tarde, tiveram a sorte de contar com um reboque de um barco maior que passava pelo local, até o Rio. Quando estavam sendo rebocados Bôscoli e Menescal chegaram a cantar “o barquinho vai, e a tardinha cai”, trecho que foi recuperado no dia seguinte na casa de Nara Leão, onde o grupo de “amigos bossa nova” se reunia e compunha, quase que diariamente.

No barco, Menescal, para distrair o grupo, cantarolava junto com o ruído do motor que estava sendo provocado pela manivela: tara, tará, tara, tará / tara tá ra rá ra rá / tara tá ra rá ra rá. Essa onomatopeia foi resgatada e transportada harmônica e melodicamente para as cordas do violão de Menescal e serviu de base para Bôscoli compor a letra da primeira estrofe da parte A da canção: “dia de luz, festa do sol, o barquinho a deslizar no macio azul do mar”. A canção continua um tom abaixo: “tudo é verão, o amor se faz num barquinho pelo mar, que desliza sem parar”. Mais um tom abaixo para finalizar a parte A: “sem intenção

nossa canção vai saindo pelo mar e o sol”. Assim inicia a primeira estrofe da parte B: “beija o barco e luz, dias tão azuis”. A música se repete com alternância de letra e fecha com a letra da parte B, que já estava pronta desde o dia anterior.

Segundo Menescal, em entrevista para Mateus Starling, em 05 de dezembro de 2022, para o *podcast* do guitarrista no Youtube, essa canção já tem cerca de 3 mil regravações diferentes. A primeira gravação foi feita por Maysa, para seu álbum *Barquinho*, em 1961. Segundo depoimento de Menescal no site *Fica a dica premium* do músico Nelson Faria, ao encontrar o compositor Francis Lai, autor da canção “Un homme et une femme”, o maestro francês teria confessado ter se inspirado em “O barquinho”. Os caminhos harmônicos das melodias são muito semelhantes mesmo.

2.2 - BYE BYE BRASIL

Parceria com Chico Buarque, essa canção do final da década de setenta (1979), é trilha sonora do filme homônimo *Bye Bye Brazil*, 1980, do diretor Cacá Diegues, marido de Nara Leão. O filme é considerado hoje como um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos, pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Menescal conta que Cacá Diegues encomendou a canção em um jantar com ele e com Chico Buarque. Para Menescal ele pediu que a música fosse composta em um estilo mais universal possível, evitando formas regionais, tipo baião, samba etc., embora o cenário do filme fizesse referência direta às regiões norte e nordeste do país, em franco desenvolvimento e expansão, principalmente pela construção da transamazônica. Menescal já estava há dez anos sem compor. Chico Buarque faria a letra, buscando retratar esse panorama de final de década no país. Mas, enquanto Menescal fez a música rapidamente, no dia seguinte ao jantar, depois de se inspirar em um voo na ponte aérea Rio – São Paulo, Chico não conseguia entregar a letra. Passadas algumas semanas, e como o filme já estava pronto e precisando da canção trilha, Cacá pediu a Menescal que fizesse um arranjo instrumental. Menescal já estava no estúdio, mixando a música arranjada com sopros e sem letra, quando Chico Buarque chega, trazendo a letra escrita em várias folhas de papel. Consta que a letra era muito extensa e teve que ser reduzida, cortada depois de um consenso entre Cacá, Menescal e Chico. Os originais de Chico, a parte cortada da letra, infelizmente ficaram perdidos no estúdio da gravadora Polygram.

2.3 - RIO

Feita para comemorar os 400 anos do Rio de Janeiro em 1965, *Rio* foi composta por Roberto Menescal em parceria com Ronaldo Bôscoli. Seu lançamento deu-se na apresentação de gravação do DVD de 50 anos da Bossa Nova e a letra fala dos encantos da cidade maravilhosa, na qual se irradiam beleza e felicidade.

Embora Menescal seja capixaba, e não carioca, o artista justifica o amor pela cidade a qual a canção exalta devido ao seu envolvimento com a Bossa Nova. Em algumas entrevistas, dentre as quais se destaca a dada ao canal *Multirio*, do *Youtube*, no ano de 2015, Menescal afirma que o movimento musical surgiu em uma época na qual “todo mundo queria morar em Copacabana”.

Ainda sobre a paixão pelo Rio, o compositor afirma:

O Rio era uma cidade que oferecia a vida que a gente levava ali. A natureza nos favorecia. Então, a gente dava duro, ia à praia, jogava vôlei, futebol, frescobol, pegava o violão e ficava tocando... E não se pode fazer isso em qualquer cidade. A gente podia ir à praia – e se quisesse podia até dormir na praia – e tudo bem. [...] Então o Rio oferecia essas coisas de graça. À noite, tínhamos os bares de Copacabana, onde era possível ouvir músicas fantásticas. (MENESCAL, 1991 *apud* FONTE, 2010).

Em síntese, sendo escrita por grandes nomes da Bossa Nova, a canção traz, em sua letra e melodia, a essência do modo de vida bossa novista. Seu despontar teve, mais especificamente em Copacabana, o cenário propício à origem do movimento, na década de 1960, no Rio que balançava e, com seu balanço musicado, encantou o mundo.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO O BARQUINHO

O barquinho

(Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)

*Dia de luz, festa de Sol
E um barquinho a deslizar
No macio azul do mar
Tudo é verão e o amor se faz
Num barquinho pelo mar
Que desliza sem parar
Sem intenção, nossa canção
Vai saindo deste mar, e o Sol
Beija o barco e luz, dias tão azuis*

*Volta do mar, desmaia o Sol
E o barquinho a deslizar
E a vontade de cantar
Céu tão azul, ilhas do sul
E o barquinho, um coração
Deslizando na canção
Tudo isso é paz, tudo isso traz
Uma calma de verão e então
O barquinho vai, a tardinha cai*

A primeira gravação de estúdio de “O barquinho” foi lançada em 1960 no LP *Barquinho* da cantora Maysa. Álbum produzido por Ronaldo Bôscoli com arranjos de Roberto Menescal e Luiz Eça. Na ficha técnica desta música consta: Hécio Milito na bateria, Adalberto José (Bebeto) no contrabaixo e Luiz Eça no piano.

O arranjo do fonograma começa com uma introdução instrumental de orquestra e piano, contrabaixo e bateria entram junto com o vocal. Estruturalmente a canção possui apenas uma parte com quatro frases de quatro compassos, porém temos duas letras para a mesma progressão melódica e harmônica.

Depois de expor a primeira parte **A1** a canção logo em seguida apresenta a segunda letra **A2**, a continuação temos uma nova seção instrumental com material musical novo, seguido pela re-exposição do **A1** de forma instrumental, o canto volta no **A2** acabando em *fade out* com a repetição da última frase.

Introdução - A1 - A2 - Instrumental - A1 - A2 - fade out

Apesar de ser uma música com estrutura compacta, apenas uma seção de quatro frases, esta composição explora constantemente a troca de tonalidade, e o uso de acordes com função ambígua para realizar essas mudanças de forma rápida.

Nesta análise em particular será usada principalmente a escrita dos acordes em forma de cifra⁷², em vez de graus do campo harmônico, isto porque, por um lado a troca constante de tonalidade pode tornar confuso o raciocínio em graus, e também dependendo do contexto um acorde pode fazer parte de mais de um campo harmônico.

A interpretação de Maysa se encontra principalmente na tonalidade de Ré Maior, na primeira frase temos apenas dois acordes: **D7M(9)** primeiro grau e tônica da tonalidade e **D°** (I°) acorde diminuto que não é de empréstimo, ele é um acorde fruto do processo de contraponto⁷³ igual que acontece com o acorde bIII°. O I° é um acorde usual da linguagem harmônica do samba e do choro, ele geralmente aparece como um tensão criada saindo e voltando para o primeiro grau maior: I - I° - I, nesta música deveria ser D7M - D° - D7M, mas não é isso o que acontece.

⁷² Ver glossário.

⁷³ Ver glossário.

Fraser 1

Di - a de luz fes - ta de sol E'um bar - qui - nho'a des - li - zar no ma - ci - o'a - zul do mar
 Vol - ta do mar des - ma - ia'o sol E'o bar - qui - nho'a des - li - zar e'a von - ta - de de can - tar

O compositor aproveitou o acorde diminuto para realizar uma modulação para o tom de Dó maior, isto se deve ao fato do acorde D° ter muitas notas em comum com o acorde G7 (dominante de C), possibilitando o uso deste diminuto como pivô para uma mudança de tonalidade brusca.

Vejamos com mais detalhes as notas que constituem o D°: *ré - fá - láb - dóbb*, o dó dobrado bemol é a sétima diminuta deste acorde precisamente a nota que confere a ele o caráter de acorde diminuto, mas se levarmos em consideração a enarmonia⁷⁴ o *dóbb* é o mesmo som que a nota *si*. Agora vejamos as notas que fazem parte do G7: *sol - si - ré - fá*. O D° é o G7 compartilham 3 notas em comum (*si* ou *dóbb - ré - fá*) esses elementos em comum dão uma sensação similar aos dois acordes permitindo o intercâmbio deles.

A segunda frase aparenta estar na tonalidade de Dó Maior começa com o primeiro grau **C7M(9)** (I) em seguida temos dois acordes de empréstimo que fazem uma cadência do tipo *IIm - V7* para o terceiro grau (Em) os acordes são **F#m7(11)** (IIm/IIIIm) e **B7(9)** (V7/IIIIm). Mas em vez de finalizar a cadência e começar a terceira frase com Em (IIIIm) o B7(9) é usado como pivô para uma nova modulação.

Fraser 2

dó é ve - rão e'o á - mor se faz num bar - qui - nho pe - lo mar que des - li - za sem pa - rar
 tão a - zul i - lhas do sul e'o bar - qui - nho co - ra - ção des - li - zan - do na can - ção

Um acorde maior com sétima, pode ser dominante diatônica⁷⁵ se for o quinto grau do acorde ao qual resolve, por exemplo G7 é o quinto grau de C/Cm, B7 é o quinto grau de E/Em. Mas também há a possibilidade desse acorde dominante resolver um semitom⁷⁶ abaixo, nesse caso ele se torna uma dominante substituta⁷⁷ (SubV). É isso que acontece no final da

⁷⁴ Ver glossário.

⁷⁵ Ver glossário.

⁷⁶ Ver glossário.

⁷⁷ Ver glossário.

frase dois, a cadência do tipo *II m - V7* sugere que a próxima frase comece com o acorde Em, mas em vez disso o B7(9) é usado como dominante substituta para modular mais uma vez.

É possível considerar que a terceira frase está em duas tonalidades, se considerarmos que ela modulou para o tom de Si bemol Maior, a cadência harmônica desta frase é idêntica à da frase anterior, começando com o primeiro grau **Bb7M(9)** e realizando uma cadência *II m - V* para o terceiro grau (Dm): **Em7(11)** (*II m/III m*) e **A7** (*V7/III m*).

Frase 3



in - ten - ção nos - sa can - ção vai sa - in - do des - se mar E o sol bei - ja'o
dois - so é paz tu - dois - so traz u - ma cal - ma de ve - rão E en - tão o bar

Por outro lado é possível considerar que a modulação foi para o campo harmônico de Ré Menor, nesse caso o acorde **Bb7M(9)** tem a função de sexto grau maior (bVI) e o **Em7 - A7** são uma cadência *II-V 7* diatônica. Os dois raciocínios estão corretos.

Antes de continuar para a análise da última frase é importante observar que essas modulações abruptas não causam estranhamento ao ouvinte pela forma como a melodia é construída, as três primeiras frases possuem um desenho melódico simétrico, isto é, o ritmo e a forma como estão organizadas as notas musicais de cada frase é a mesma, porém começando sempre em uma nota diferente, esse é o mesmo recurso de composição utilizado na segunda parte de “Garota de Ipanema” onde uma melodia que se repete cada vez de forma mais aguda permite o uso de acorde de campos harmônicos distantes. No caso de “O barquinho” acontece o contrário de “Garota de Ipanema”, ou seja, a melodia se repete cada vez numa nota mais grave, começa no *dó#* depois no *si* e finalmente no *lá*.

Na quarta e última frase temos duas cadências do tipo *II m - V* que reiteram o retorno da música para a tonalidade original, Ré maior. A primeira cadência é em direção ao segundo grau: **F#m7** (*II m/II m*) **B7(b9)** (*V7/II m*), **Em7** (*II m*) **A7(b9)** (*V7*). O último acorde prepara a reexposição da música.

Frase 4



co'e luz di - as tão a - zuis
nbo vai vai a - tar - di - nha cai

Componente verbal	
Conteúdo temático	Passeio de barco durante um dia de sol
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Referência ao que o grupo de jovens bossa novistas da Zona Sul carioca mais gostavam: clima de verão, praia, mar, poesia e música.
Atitudes discursivas	Descrever e poetizar
Versificação	Estrofes: nonas Rimas: internas e externas, mas sem forma poética fixa
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>No macio azul do mar</i> Prosopopeia: <i>Vai saindo deste mar, e o Sol / Beija o barco e luz, dias tão azuis</i> Antítese: <i>Dia de luz, festa de Sol [...] Volta do mar, desmaia o Sol</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1961 / <i>Barquinho</i> / Columbia
Gênero musical	Bossa nova
Forma	AA
Tonalidade	Ré Maior
Ritmo	Samba
Fonograma	2'17"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social	- Mudança da capital administrativa brasileira, do Rio de Janeiro para o interior de Goiás - fundação de Brasília.

<p>Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico</p>	<p>- Remoção de favelas para lugares distantes por Carlos Lacerda, governador de Guanabara.</p> <p>- Mudança da paisagem carioca com o acelerado processo de urbanização.</p> <p>- A relação amorosa entre Bôscoli e Maysa, anunciada após a turnê dela, rompeu relações com Nara Leão, então noiva de Bôscoli, situação que marcou o fim dos encontros no apartamento de Nara Leão e, portanto, o fim do primeiro período da Bossa Nova.</p>
--	---

<p align="center">Componente autoral</p>	
<p>Relação autoria / eu-tu-lírico</p>	<p>Roberto Menescal costumava fazer pesca submarina e levava amigos, como Ronaldo Bôscoli, que também gostava de pesca, e Nara Leão, para curtir o mar de Cabo Frio. Foi em um desses passeios que o barco enguiçou muito distante da praia. Roberto Menescal, para aliviar a tensão do momento, começou a criar uma música a partir do barulho da manivela do motor do barco. Quando passou um barco pesqueiro vindo da Bahia, o barquinho em que estavam foi finalmente rebocado, aliviados, começaram a recitar: <i>o barquinho vai, a tardinha cai</i>. Já no apartamento de Nara Leão, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli compuseram “O barquinho” para a anfitriã.</p>
<p>Composição</p>	<p>Composição: Roberto Menescal Autor: Ronaldo Bôscoli Intérprete: Maysa</p> <p>Na contracapa do LP, Maysa informa seus fãs que não abandonou sua característica romântica no novo disco, mas que acrescentou “a ela um toque absolutamente moderno”. Cabe lembrar que Maysa era conhecida por compor e interpretar canções que expressavam grande sofrimento amoroso.</p>
<p>Audiência</p>	<p>- A canção deu projeção nacional à Bossa Nova.</p> <p>- É com essa canção que a Bossa Nova “saiu” do Brasil pela primeira vez na turnê da Maysa pelo Cone Sul.</p>

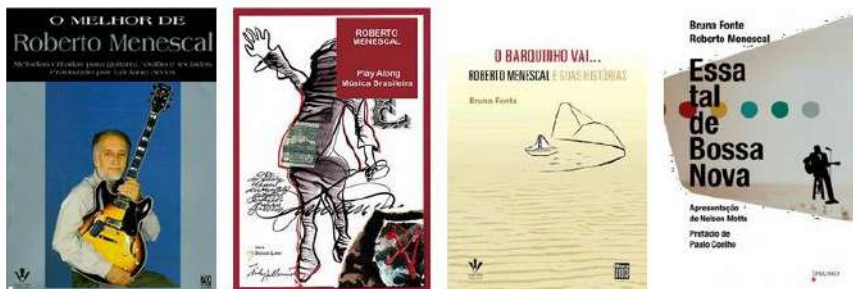
Intérpretes	Existem várias gravações de “O barquinho”, para citar algumas representativas: Pery Ribeiro (1961), João Gilberto (1961), Elis Regina (1969), Nara Leão (1986)
Motivo verbal	Pelo mar, debaixo do céu de verão, vai o eu lírico, não sozinho, passear de barco. No movimento do mar, cria-se uma canção. No retorno, a paisagem muda e a calmaria do entardecer provoca a vontade de cantar. E assim, “o barquinho vai, a tardinha cai”.

4. PARA SABER MAIS

O compositor Roberto Menescal foi sempre muito ativo na sua própria carreira e como articulador cultural com foco na divulgação da Bossa Nova.

No site oficial do compositor www.robertomenescal.com.br há uma série de vídeos interessantes, a maioria deles mais recentes. Sua biografia no site é curta e bem objetiva, mas se você deseja aprofundar seu conhecimento sobre esse grande artista há uma biografia chamada *Um arquiteto Musical*, de Claudia Menescal. A seguir estão algumas de suas publicações com muito conteúdo sobre a Bossa:

Figura 5: livros sobre Menescal. Fonte: site oficial Roberto Menescal



Uma outra sugestão é a entrevista de Menescal para Mateus Starling, e a entrevista no programa *Um Café lá em Casa*, com Nelson Faria”, ambos no Youtube.

5. PARTITURA

O Barquinho

Roberto Menescal & Ronaldo Bôscoli

D7M(9) D°

Di-a de luz fes-ta de sol E'um bar - qui-nho'a des-li-zar no ma - ci-o'a-zul do mar
Vol-ta do mar des-ma - ia'o sol E'o bar - qui-nho'a des-li-zar e'a von - ta-de de can-tar

5 C7M(9) F#m7(11) B7(9)

Tu-do'é ve-rão e'o'a-mor se faz num bar - qui-nho pe-lo mar que des - li - za sem pa-rar
Céu tão a-zul i - lhas do sul e'o bar - qui-nho co - ra-ção des-li - zan-do na can-ção

9 Bb7M Em7(11) A7

Sem in - ten-ção nos-sa can-ção vai sa - in-do des-se mar E o sol bei-ja'o
Tu-do'is - so'é paz tu - do'is - so traz u - ma cal-ma de ve-rão E en - tão o bar -

13 F#m7 B7(b9) Em7 1. A7(b9)

bar - co'e luz di - as tão a - zuis
qui - nho vai a tar - di - nha cai

17 2. A7(b9) F#m7 B7(b9) Em7

o bar - qui - nho vai a tar - di - nha cai

CAPÍTULO VI – MARCOS VALLE



Fonte: Instagram marcos Valle oficial

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Carioca de Copacabana, surfista, neto de uma professora de piano clássico, compositor, cantor, instrumentista e arranjador, Marcos Kostenbader Valle nasceu no dia 14 de setembro de 1943. Desde cedo conviveu entre música clássica e música popular como Jackson do Pandeiro, Nora Ney, Jorge Goulart, Dori Caymmi, Luiz Gonzaga, entre outros. Essa convivência com a música despertou o interesse do menino para o piano com 6 anos, idade com que entrou em um conservatório em Ipanema onde estudou música clássica por 7 anos.

Aos 13 anos, em uma festa do avô, a presença de Chiquinho do Acordeon deixou Valle encantado. A partir daí o músico começou a tocar acordeon e tocar em festas e bailes.

O primeiro programa de TV que Marcos Valle participou foi o *Alô Brotos* de Sérgio Murilo e Sônia Delfino em 1961. No mesmo ano participou do programa *Chá das Cinco* da TV Tupi, tocando no conjunto de Antônio José Duarte, amigo de seu pai.

Marcos Valle estudou até o primeiro ano de direito quando decidiu desistir da universidade após um reencontro com Edu Lobo, que havia estudado com ele na adolescência no colégio Santo Inácio. O encontro que

aconteceu dentro de um ônibus resultou em um trio (Valle, Edu Lobo e Dori Caymmi) que durou pouco tempo, mas resultou em muitos contatos para Valle, como Menescal, Ary Barroso, Vinicius, Lula Freire, Carlos Lyra, entre outros.

Ainda em 1961, Marcos Valle começa a compor suas primeiras canções em parceria com seu irmão Paulo Sérgio Valle. “Sonho de Maria” foi a primeira canção gravada da dupla pelo Tamba Trio em 1963. A música teve grande repercussão e Marcos Valle foi convidado por Paulo Cotrim para uma temporada de shows em São Paulo, no João Sebastião Bar, denominado “templo da bossa nova” e ficava em um local similar ao Beco das Garrafas, no Rio, no que se refere à efervescência cultural. Em função da longa temporada, Valle precisaria se ausentar da faculdade e, para desgosto do seu pai, que temia que o artista não conseguisse se manter com a música, decidiu não retornar mais para o curso. Em seu retorno ao Rio, Marcos Valle começou a fazer vários shows no Beco das Garrafas. Ainda em 1963 Os Cariocas gravam a canção “Amor de Nada” no LP *Mais Bossa com os Cariocas*.

No mesmo ano gravou seu primeiro LP *Samba Demais* (1963) com as composições, em parceria com seu irmão, “Amor de nada”, “Razão do amor”, “Tudo de você”, “Sonho de Maria”, “E vem o sol”, “Ainda mais lindo” e “Vivo sonhando” de Tom Jobim, “Moça flor”, de Durval Ferreira e Lula Freire, “Canção pequenina” de Pingarilho, “Ela é carioca” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, “Ilusão à toa” de Johnny Alf e “A morte de um Deus de sal” de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Além das canções de sua autoria Marcos Valle escolheu outras baseadas nos artistas que admirava e que contribuíram para o início de sua carreira musical, como Jonhy Alf, Tom Jobim, Lula Freire, que o apresentou ao Tamba Trio e Menescal, que o levou até a gravadora Odeon, onde foi contratado por Milton Miranda por 7 anos.

O LP *O compositor e o cantor Marcos Valle* (1965), com as canções que fez em parceria com Paulo Valle: “Preciso aprender a ser só”, “Samba de Verão”, “Deus Brasileiro”, “A resposta” é “Gente”. Neste mesmo ano, Valle viaja para os EUA para integrar o conjunto de Sérgio Mendes, chamado Brasil 65. Esse álbum foi lançado após um período de um ano nos EUA, onde trabalhou com Sérgio Mendes. Milton Miranda, produtor da Odeon, teve papel fundamental como motivador de Valle, como relata o próprio artista em uma entrevista no programa *Alta Fidelidade*, apresentado por Felipe Carneiro e exibido em 28 de maio de 2017 assim como os diversos artistas para os quais Valle mostrava suas canções antes

de decidir gravá-las. O resultado disso é que diversas canções desse álbum se tornaram clássicos da canção brasileira.

Menescal conta, no programa *Sem Censura* exibido em 21 de dezembro de 2013, que um dia, enquanto passava com seu Fusca pelo Arpoador, encontra Marcos Valle levando sua prancha debaixo do braço. Valle aproveita para mostrar sua composição, em parceria com seu irmão Paulo Valle, “Samba de Verão”. Menescal não teve dúvidas de que a música seria um sucesso. Versões dessa música foram apresentadas nos mais diversos meios, sob várias leituras. A gravação de Walter Wanderley, desta canção, chegou ao segundo lugar nas paradas em 1966 nos EUA e rendeu 80 regravações. Outra versão de “Samba de Verão” que revigorou a canção, foi a de Caetano para a novela *Laços de Família* em 2001. Colocando a canção novamente nas paradas de sucesso.

Elis Regina, no início de sua carreira, conquistou um imenso sucesso com a interpretação da canção “Terra de ninguém”, de Marcos Valle e seu irmão Paulo Valle no espetáculo *A bossa no Paramount*, no teatro Paramount, em São Paulo.

Em 1967, grava, no Brasil, o LP *Braziliance! A música de Marcos Valle*, com foco no mercado norte americano, onde Valle fazia grande sucesso, sobretudo em função da canção “Samba de Verão”. Foi o sucesso de “Samba de Verão” que motivou Ray Gilbert, então empresário de Tom Jobim, a pedir para Tom apresentá-lo a Marcos Valle. Gilbert e Valle fazem o acordo de gravar primeiro um disco instrumental com orquestração de Eumir Deodato e produção de Aloysio de Oliveira. Apenas no ano seguinte Valle assina com a gravadora Verve e lança o álbum *Samba 68*, também com a orquestra de Eumir Deodato. As canções “The answer” e “If you went away” são versões assinadas por Ray Gilbert além de “So nice” e “Samba de verão” que apresentam a versão de Norman Gimbel.

O álbum *Viola enluarada* (1968), cujo canção homônima tem a participação de Milton Nascimento, traz uma proposta bastante diferente dos álbuns anteriores. O momento político tenso, em pleno auge da ditadura, influenciou os sentimentos que permeiam as canções desse disco. Há uma ruptura com a estética bossa novista, uma ênfase em temas sociais e uma sonoridade muito similar às canções compostas para os festivais que ocorriam nesse período. A canção “Viola enluarada” fala da resistência do povo que não perde sua identidade e luta para defender sua liberdade. Marcos Valle conta que, ainda que não gostasse do radicalismo que polarizava a sociedade naquele momento, sentiu necessidade de se posicionar.

No ano de 1969, o “Mustang cor de sangue” traz aspectos fortes da música pop, tanto nas letras quanto nos arranjos. A canção homônima foi cantada por Wilson Simonal em um show e chama atenção de Mauro Salles, publicitário da Ford. Ainda que a canção fosse uma crítica à sociedade de consumo, Salles fez um acordo com Marcos Valle e passou a tocar a canção nas campanhas da empresa depois que a música foi gravada. Tanto “Mustang cor de sangue” quanto “Dia de vitória”, desse álbum, foram compostas em parceria com Paulo Sérgio Valle.

No início da década de 1970, Valle abriu, junto com seu irmão Paulo Valle e Nelson Motta, uma empresa de *jingles* e trilhas para novelas. O *jingle* “Hoje é um novo dia”, tema de fim de ano da Rede Globo, foi um dos que fez grande sucesso nesse empreendimento.

Um dos melhores discos de Marcos Valle, segundo os fãs mais aficionados, é o LP *Marcos Valle* de 1970. A aproximação com os artistas mineiros tem uma grande influência na estética dessa canção. O álbum mostra um compositor mais amadurecido que sintetiza bem o que acreditava ser sua essência artística. A capa do álbum mostra uma cama de solteiro desarrumada e uma das músicas que se destacam se chama “Quarentão simpático”, composta em parceria com Paulo Valle. No ano seguinte, o álbum *Garra* traz sucessos como “Com mais de 30”, defende a ideia de que a idade não deve limitar as potencialidades, “Black is beautiful”, que estourou na interpretação de Elis Regina, traz questões raciais e “Minha voz virá do sol da América”, todas compostas em parceria com Paulo Valle. A canção “Jesus meu rei” se chamaria “pobre do rei”, não fosse a censura, era uma crítica ao presidente.

O álbum *Vento Sul*, lançado em 1972 segue com as temáticas engajadas, com a banda *O Terço* é o trabalho de Marcos Valle com mais elementos rock. Antes da gravação, a banda *O Terço* procurou Valle propondo uma parceria. Fizeram uma apresentação na TV de “Viola enlustrada” e a química foi perfeita. A partir daí fizeram outras apresentações juntos até culminar na gravação de *Vento Sul*. O álbum causou muito estranhamento por apresentar uma mudança bastante extrema em relação aos trabalhos anteriores de Valle. Uma das melhores faixas, “Revolução orgânica” traz um piano bem marcado e flautas que lembram a banda britânica Jethro Tull. Assim como no álbum anterior, Valle trás críticas ao estilo de vida praticado pela sociedade de consumo.

No álbum *Previsão do tempo*, gravado em 1973, Valle faz referência a instabilidade do país em meio a ditadura e o clima de incerteza vivido em função da repressão. Há quem diga que Valle foi um precursor do

beatbox no Brasil quando emula, com sua voz, uma batida na canção “Mentira”.

Entre meados da década de 1970 e 1980, Valle mudou-se para os EUA onde trabalhou com Airto Moreira, participou do álbum *Songs of the Beatles* de Sarah Vaughan e teve canções de sua autoria gravadas por artistas como o grupo Chicago e a cantora Sarah Vaughan, que interpretou as versões “If you went away” (“Preciso aprender a ser só”) e “The face I love” (“Seu encanto”) no disco *I love Brazil*.

Em seu retorno para o Brasil, Valle grava “Vontade de rever você” (1981) com elementos da música nordestina, do funk, da soul music e rock progressivo. Produzido por Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Ribeiro Francisco e gravado na Som Livre, o álbum traz muito groove e uma síntese de suas principais influências musicais, incluindo as que vivenciou em Los Angeles, como o boogie, soul e funk. O disco contou com a participação de grandes referências da música brasileira como Sivuca, Peter Cetera, de Chicago, Robson Jorge e José Roberto Bertrami. Na canção “A Paraíba não é Chicago” Valle fez uma versão de “Baby Don’t Stop Me”, de Leon Ware.

No álbum *Marcos Valle* de 1983 traz a famosa canção “Estelar”, assim como no álbum anterior Valle investe no boogie, soul e funk. O baixo e a bateria bem marcados são um verdadeiro convite para a pista de dança na levada da guitarra de Robson Jorge e do teclado de Lincoln Olivetti. As canções “Samba de verão” e “Viola enluarada” ganham, nesse álbum elementos dos anos 1980.

Um dos álbuns mais difíceis de encontrar no mercado é *O tempo da gente* gravado em 1986. Valle faz uma mistura de temas que vão da exaltação à igualdade e o valor da “gente brasileira”, como na canção homônima ao álbum, composta em parceria com Ary Carvalho e Paulo Valle à balada romântica, como em “Ah! Você mulher”. Marcos Valle apresenta um verdadeiro laboratório de experimentações como fica claro na canção “Próton, Elétron, Neutron”. A canção “Um tempo musical”, embora chamada também de “Samba de verão 2”, traz uma configuração rítmica muito diferente, além do groove, dos coros e da levada disco. Marco Vale teve grande repercussão em Londres a partir dos anos de 1990 e posteriormente em vários países da Europa e no Japão.

Em 1998, Marcos Valle faz uma mistura das suas referências, desde a bossa até o boogie, soul e funk e lança o CD *Nova Bossa Nova*. Com baixo pulsante e piano bem marcado, o álbum, produzido por Almir Chediak, faz uma espécie de retrospectiva da sua trajetória musical. A canção “Bar Inglês” inclui um looper instrumental de jazz-fusion com batidas

programadas. Na canção “Bahia blue” o compositor evoca a sensualidade sob o som do sax soprano e o acordeon brilhante. O álbum foi lançado pelo selo *Far Out Recordings* no seu 20º aniversário com a produção de Joe Davis e apresenta uma nova parceria com o produtor Roc Hunter, músico apaixonado pelo jazz, groove raro, disco e house, com sólida formação em soul e R&B e grande domínio de mixagem. Roc participa das canções “Abandonu”, “Open city”, “Bahia blue”, “Freio aerodynamic”, “North east” e “Bar inglês”.

Marcos Valle, junto com Roberto Menescal, Wanda Sá e Danilo Caymmi, participou, em 2001, do Fare Festival, na Itália. No mesmo ano grava o CD ao vivo *Bossa entre amigos*, com Roberto Menescal e Wanda Sá e o CD *Escape*, pelo selo *Far Out Records*.

A parceria iniciada no álbum *Bossa Nova Bossa* entre Marcos Valle e Roc Hunter resultou em um álbum inteiro chamado *Contrasts*, em 2003. Produzido por Marcos Valle, Roc Hunter e Joe Davis é o 21º álbum do artista.

Figuras 6 e 7: Capas dos discos gravados pela FOR - Fonte: site *Far Out Records*



O álbum *The best of Marcos Valle. Carioca Soul* (2008) não é exatamente uma seleção dos maiores sucessos do artista, mas uma compilação dos três álbuns que ele gravou com o produtor britânico Joe Davis e selo brasileiro *Far Out Recordings*, entre 1994 e 2008. O álbum traz versões inéditas e ao vivo das canções “Samba de verão”, “Mentira” e “Batucada surgiu”. A canção “Os grilos” é uma versão renovada da canção “Crickets sing for Anamaria” de 1968. O álbum tem a participação da cantora Joyce Moreno na canção “Valeu” e Wilson Das Neves na canção “Escape”.

Em 2008, Valle grava, com João Donato, Carlos Lyra e Roberto Menescal, o CD *Os Bossa Nova* e no ano seguinte o CD *Página Central*, em parceria com Celso Fonseca trazendo composições inéditas como “Faz de conta”, “Faz de conta”, “Azul cristal”, “Quase perto”, “No balanço do meu samba” entre outras.

Marcos Valle recebeu diversas premiações e pode ser considerado um dos compositores brasileiros com mais canções regravadas por outros artistas de diversas partes do mundo. Suas canções foram riff de grandes artistas como Dizzy Gillespie, Les McCann, Ramsey Lewis e e Jack McDuff. Algumas versões atuais são as das cantoras Diana Krall e Bebel Gilberto.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

Um rosto jovial, modelo da geração saúde, cujas composições se eternizaram na televisão. Estas são algumas atribuições ao artista que podem ser entendidas a partir da história das suas principais canções.

2.1 - UM NOVO TEMPO

A década de 1970 foi marcada pela popularização dos aparelhos de televisão, especula-se que, no início deste período, havia, no Brasil, aproximadamente 25 milhões de telespectadores. Este cenário de avanço das telecomunicações representaria a consolidação da tecnologia nos meios de comunicação em massa, responsável pela materialização da Indústria Cultural no país. No ano de 1971, com esta expansão, a rede Globo de televisão ampliaria suas formas de atuação no mercado da comunicação lançando seu primeiro empreendimento fonográfico. Com isso, passaria a atuar neste comércio por meio da gravadora *Sigla3* (Sistema Globo de Áudio), com as marcas *Som Livre* e *Seta*.

Neste contexto se insere a história de criação da canção “Um novo tempo”, de Marcos Valle em colaboração com Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta. O projeto de dizer advinha de um *briefing* repassado pelo dono da emissora – que, em 1971, tinha apenas 05 anos de fundação – em uma iniciativa estratégica que associaria elementos de produção de telenovelas e da música simultaneamente no *jingle* de fim de ano.

Em entrevista ao programa *Ensaio*, na TV Cultura, Marcos Valle afirmou que Nelson Motta e Boni, na encomenda da composição, solicitaram uma música de fim de ano para ser veiculada no final de 1971-72, na *Globo*, com uma mensagem de esperança para o novo ano. O *jingle*

deveria ser sofisticado e popular de forma que pudesse ser cantada por artistas e, assim, a sofisticação foi garantida pelo arranjo do maestro Hugo Bellard e a popularidade da gravação de lançamento de “Um novo tempo” foi favorecida na escolha dos intérpretes que não eram profissionais da música, mas atores das novelas de sucesso entre as massas da época.

Em síntese, esta composição, inspirada na harmonia de “What The World Needs is Love”, ilustra a singular arte de Marcos Valle na mistura de referências nacionais e internacionais. Um novo tempo fez tanto sucesso que, embora inicialmente pensada apenas para o final daquele ano, permanece como *jingle* da emissora em todos os fins de ano, há mais de 50 anos.

2.2 - ESTRELAR

A canção *Estrelar*, lançada em 1983, foi composta por Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle e marcou o retorno de Marcos Valle ao Brasil após 5 anos morando em Los Angeles. A criação deste sucesso também contou com a parceria com Leon Ware, que inclusive chegou a escrever uma letra em inglês, não publicada, para a música.

Em entrevista a um *website* português, Marcos Valle diz que, na época,

ouvira de tudo, samba, baião, jazz, black music, música pop, rock, isso tudo eu guardava dentro da minha cabeça e acabou me influenciando e formando esse meu estilo, que de vez em quando cai para o lado da melodia, de vez em quando para o lado da agonia, ou do ritmo, da dança, da alegria, mas eu vejo uma coerência. (RITMOS E BATIDAS, 2019)⁷⁸.

Criada neste momento artístico de Marcos Valle, “Estrelar” é uma mistura de samba, baião e funk, com destaque para a peculiaridade sonora do *groove* presente em sua melodia, marcando a influência da música negra estadunidense na música do autor e proporcionando a sensação de energia na sonoridade da faixa.

Esta mensagem positiva era reflexo da época em que o autor vivia e é materializada na canção que marcou a vida de Marcos Valle, escrita quando o disco inteiro já estava pronto, no entanto, da faixa “Estrelar”, havia apenas a melodia finalizada. Então, em aproximadamente um dia,

⁷⁸ Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/marcos-valle-nao-me-importo-de-ser-the-boy-from-ipanema-mas-eu-sei-que-a-minha-musica-e-muito-mais-ampla-do-que-isso/>. Acesso em: 12 fevereiro de 2023.

os autores ouviram a canção com o propósito de escrever a letra a tempo de finalizá-la para que ainda pudesse integrar o álbum. Foi quando, a partir da mensagem de energia transmitida pela sonoridade, Marcos e Paulo Sérgio Valle escreveram a parte verbal que estimula os exercícios. A receptividade foi tão grande que a capa do LP, a qual já estava pronta com uma foto de Marcos Valle, foi modificada para que, nela, fossem incorporados sucos e cores que dariam o devido destaque a “Estrelar”.

Figura 8: Capa do álbum *Marcos Valle* de 1980. Fonte: Google.



“Estrelar” brilhou tanto na época do lançamento que conferiu a Marcos Valle os títulos de *The boy from Ipanema* e *Xuxo*, consagrando-o como o rosto associado ao culto à saúde que estava em alta. Devido ao sucesso da canção, o autor recebeu inclusive ofertas de trabalhos relacionados à área das atividades físicas. Em síntese, o retorno do artista ao Brasil após 5 anos fora, foi marcante e ficou coroada pela criação do “hino da geração saúde” em 1980.

2.3 - SAMBA DE VERÃO

Lançada em 1964, a canção tem autoria de Paulo Sérgio Valle e, a Marcos Valle, coube a composição e a interpretação na gravação mais popular. Sua inspiração é no estilo musical de Bôscoli e Roberto Menescal.

Este, que foi um dos primeiros ouvintes de “Samba de verão”, fez a previsão do sucesso da criação dos irmãos.

Em entrevista, o compositor afirma que “Samba de Verão” era retrato do que vivia a sociedade carioca na época em que ele e o irmão moravam na capital do Rio de Janeiro, próximo à praia na qual praticavam surfe. A canção refletia o universo surfista, bem como os romances vividos pelos frequentadores da praia naquele cenário.

Tendo, como primeira gravação, a música sem a letra, pelo grupo *Os catedráticos*, a canção foi regravada em inglês em algumas versões das quais se pode mencionar a interpretada por Wanda Sá (em 1965), intitulada “Nice”; e a de Walter Wanderley (em 1966), que foi sucesso de vendas nos EUA na época. Devido às regravações no Brasil (das quais a mais famosa é interpretada por Caetano Veloso) e no mundo, “Samba de Verão” tornou-se uma das mais importantes canções da Bossa Nova.

Em síntese, este clássico deu, aos irmãos responsáveis por sua autoria, acesso aos palcos internacionais e se eternizou, confirmando a veracidade auspiciosa previsão de Menescal.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO SAMBA DE VERÃO

Samba de verão

(Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle)

<i>Você viu só que amor, nunca vi coisa assim</i>	<i>Ela vem, sempre tem esse mar no olhar E vai ver, tem que ser, nunca tem quem</i>
<i>E passou, nem parou, mas olhou só pra mim</i>	<i>amar</i>
<i>Se voltar, vou atrás, vou pedir, vou falar Vou contar que o amor foi feitinho pra dar</i>	<i>Hoje sim, diz que sim, já cansei de esperar Nem parei, nem dormi, só pensando em me dar</i>
<i>Olha, é como o verão, quente o coração Salta de repente para ver a menina que vem</i>	<i>Peço, mas você não vem, bem Deixo então, falo só, digo ao céu, mas você vem</i>

“Samba de verão” se encontra na tonalidade de Fá maior, possui duas partes **A** e **B** cada uma com 8 compassos. A parte **A** possui duas letras mas a harmonia e melodia são iguais. A parte **B** também tem duas letras, porém no segundo **B** muda os acordes e a melodia dos últimos 5 compassos, por isso a diferenciação na grafia o primeiro é **B** e o segundo **B’**.

A F7M F6 Bm7 E7(9)

Vo - cê viu só que a - mor nun - ca vi coi - sa as - sim e pas - sou nem pa - rou mas o - lhou só pra mim

B7M Bb6 Bb6 E5(7(9))

se voi - tar vou a - trás vou pe - dir vou fa - lar vou con - tar que o a - mor foi fei - ti - nho pra dar

B Am7 D7(9) Gm7 Em7 A7

O - lha é co - mó o ve - rão quen - te o co - ra -

Dm7 G7(13) G7(13) Gm7 Db7(9) C7(9)

- ção sal - ta e de - re - pen - te pa - ra ver a me - ni - na que vem

A2 F7M F6 Bm7 E7(9)

E - la vem sem - pre tem es - se mar no o - lhar e vai ver tem que ser nun - ca tem quem a - mar

B7M Bb6 Bb6 E5(7(9))

ho - je sim diz que sim já can - sei de es - pe - rar nem pa - rei nem dor - mi só pen - sab - do em lhe dar

B' Am7 D7(9) Gm7 C7(9)

Pe - ço mas vo - cê não vem bem

F6 Bb7(9) F6

Dei - xo en - tão fa - lo só di - gu'ao céu mas vo - cê vem

O fonograma de “Samba de verão” presente no LP *O compositor e o cantor* (1965) conta com os seguintes músicos na ficha técnica: voz e violão Marcos Valle, arranjo e órgão Eumir Deodato, Saxofone Alto Jorge Ferreira da Silva, Contrabaixo Sérgio Barrozo e na percussão Rubens Bassini.

O arranjo do fonograma começa direto na parte **A1** com: voz, violão, contrabaixo e percussão neste trecho o acompanhamento rítmico é bem acentuado. Na parte **B** temos a entrada do sax alto e do órgão, as notas longas desses instrumentos e a articulação do canto tornam esta passagem mais “flutuante” apesar do violão continuar com a mesma marcação rítmica. O **A2** volta a ter a mesma característica mais marcada do início, o que difere é a letra e o órgão. O **B'** possui a mesma densidade instrumental do **B**.

Depois da primeira exposição da música temos 8 compassos de material musical novo, em seguida o **A1** é executado de forma instrumental, com a melodia no sax alto, o canto volta no **B** até o final da música que acaba em um breque.

A1 - B - A2 - B' - Arranjo instrumental - A1 (instrumental) - B - A2 - B1 - Breque

“Samba de verão” está principalmente na tonalidade de Fá Maior, há acordes de empréstimo⁷⁹ modal, dominantes substitutas⁸⁰, dominantes secundárias⁸¹ e cadências do tipo *IIIm - V7*.

Campo Harmônico de Fá Maior

I	IIIm7	IIIm7	IV	V7	VIIm	VIIIm7b5
F	Gm7	Am7	Bb	C7	Dm7	Em7b5

A parte **A1** e **A2** apesar de ter letra diferente possuem a mesma harmonia e melodia, por isso vão ser analisadas juntas. Esta seção tem duas frases de 4 compassos cada, a música começa com a tônica **F7M** (I) que fica dois compassos, no segundo compasso o acorde fica com sexta **F6** essa é uma mudança meramente cosmética e não altera em nada a função do acorde. No terceiro e quarto compasso temos uma cadência do tipo *IIIm - V7* indo em direção ao terceiro grau (A): **Bm7** (IIIm/III) **E7** (V7/III), porém é uma cadência deceptiva, porque não resolve no acorde esperado, em vez disso vai por quarto grau da tonalidade.

Na segunda frase temos dois compassos no quarto grau maior **Bb7M** e **Bb6** (IV), no terceiro compasso temos o quarto grau menor **Bbm6** (IVm) empréstimo de Fá Menor. No último compasso o acorde **Eb7** (SubV/VI) tem a função de dominante substituta para o acorde **D7** que aparece dois compassos à frente.

A Seção **B** também está organizada em duas frases de 4 compassos cada. Na primeira frase temos duas cadências do tipo *IIIm - V7*, a primeira é em direção ao segundo grau da tonalidade: **Am7** (IIIm/II) **D7** (V7/II) **Gm7** (IIIm). No quarto compasso há mais um *IIIm - V7* desta vez em direção ao sexto grau: **Em7** (IIIm/VI) **A7** (V7/VI).

⁷⁹ Ver glossário.

⁸⁰ Ver glossário.

⁸¹ Ver glossário.

A segunda frase começa no sexto grau como a cadência do compasso anterior sugeriu, **Dm7** (VIIm), no seguinte compasso temos a dominante da dominante **G7** (V/V) esse mesmo acorde vira menor **Gm7** (IIIm) o que o transforma no segundo grau. Para fechar essa seção no quarto compasso temos dois acordes dominantes, o primeiro é a dominante substituta do quinto grau **Db7** (SubV/V) e o segundo é o quinto grau, dominante da tonalidade **C7** (V7).

Os três primeiros compassos da seção **B'** são iguais ao **B**, a mudança começa no quarto compasso onde temos o acorde **C7** (V) dominante da tonalidade.

A última frase da música é uma cadência plagal⁸² (I - IV - I) com a diferença que o quarto grau aparece com sétima, o que o torna um acorde de empréstimo do campo harmônico menor melódico. Os acordes são **F6** - **Bb7** - **F6**.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Mulher desejada a distância, mas com uma certa correspondência
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Tema recorrente nas canções da Bossa Nova, associando praia/mar, amor e beleza feminina

⁸² Ver glossário.

Atitudes discursivas	Narrar e poetizar
Versificação	Estrofes: sextilha Rimas: internas e externas, porém não há uma forma poética fixa.
Figuras de linguagem	Comparação: <i>Olha, é como o verão, quente o coração</i> Prosopopeia: <i>Deixo então, falo só, digo ao céu, mas você vem</i> Metáfora: <i>Ela vem, sempre tem esse mar no olhar</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1965 / <i>O compositor e o cantor</i> / Odeon
Gênero musical	Bossa Nova
Forma	AB
Tonalidade	Fá Maior
Ritmo	Bossa Nova
Fonograma	2'33"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	- Grande influência da Bossa Nova, fazendo parte da segunda geração de compositores. - A bossa nova tornou-se símbolo da modernização pela qual o país passava. - Início da Ditadura Militar no Brasil.

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Retrato do clima vivido nas praias cariocas onde Marcos e Paulo Sérgio surfavam
Composição	Composição: Marcos Valle Autor: Paulo Sérgio Valle Intérprete: Marcos Valle
Audiência	- Grande receptividade no Brasil e nos Estados Unidos, onde ficou conhecida como <i>So nice</i> ou <i>Summer samba</i> . - Roberto Menescal disse que “Samba de verão” seria um estouro, e foi. - A versão de Walter Wanderley Trio (1966) foi a mais vendida nos Estados Unidos (1 milhão de cópias).
Intérpretes	Desde o seu lançamento, “Samba de verão” foi gravada por diversos intérpretes, no país e fora dele, com destaque para: Walter Wanderley Trio (1966), Connie Francis (1966, versão de Norman Gimbel), Caterina Valente (1969), Caetano Veloso (1998)
Motivo verbal	O eu lírico chama a atenção do interlocutor (tu lírico) para ver a musa que passa. Ela sutilmente parece responder ao olhar do eu lírico, porém não retorna deixando-o esperando iludido. Resta a ele desejar o seu amor contemplando os dias de verão ao mar.

4. PARA SABER MAIS

A quem desejar saber mais sobre a sonoridade do compositor Marcos Valle, recomendamos o *Songbook: Marcos Valle*, escrito por Almir Chediak e publicado em 1998. Na obra são contempladas 50 canções do artista que marcou, com sua música e seu estilo de vida, uma geração no Brasil.

5. PARTITURA⁸³

Samba de Verão

Marcos Valle & Paulo Valle

A1

F7M F6 Bm7 E7#9

Vo-cê viu só que'a-mor nun-ca vi coi-sa's-sim e pas-sou nem pa-rou mas o-lhou só pra mim

5 Bb7M Bb6 Bbm6 E7(9)

se vol-tar vou a-trás vou pe-dir vou fa-lar vou con-tar que'o a-mor foi fei-ti-nho pra dar

B1

9 Am7 D7(b9) Gm7 Em7 A7 Dm7 G7(13) G7(b13)

O - lha é co-mo'o ve - rão quen-te'o co - ra - ção sal-ta'e de - re -

15 Gm7 Db7(9) C7(9)

pen - te pa - ra ver'a me - ni - na que vem

17 **A2** F7M F6 Bm7 E7#9

E - la vem sem-pre tem es-se mar no o-lhar e vai ver tem que ser nun-ca tem quem a-mar

21 Bb7M Bb6 Bbm6 E7(9)

ho-je sim diz que sim já can-sei de'es-pe-rar nem pa-rei nem dor-mi só pen-sab-do'em lhe dar

B2

25 Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9) F6 Bb7(9) F6

Pe-ço mas vo-cê não vem bem Dei-xo'en-tão fa-lo só di-go'ao céu mas vo-cê vem

⁸³ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO VII - CHICO BUARQUE



Fonte: Instagram chicobuarque

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Um dos artistas que mais produziu na área cultural desde 1960, sua discografia conta com aproximadamente 80 obras. Compositor, poeta, ritmista, harmonizador, cantor, autor teatral e literário. Quarto dos sete filhos, entre eles Miúcha, Ana de Hollanda e Cristina Buarque, do sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim.

Chico Buarque de Holanda nasceu no dia 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro. Em 1946, com 3 anos, a família muda-se para a Rua Haddock Lobo em São Paulo quando seu pai é nomeado diretor do museu do Ipiranga e ali vive até os 9 anos, mudando-se para Itália, onde seu pai vai lecionar em uma universidade de Roma.

Seu interesse pela música surgiu já aos cinco anos de idade. Desde essa idade parecia saber exatamente o que queria para sua vida, aos nove, quando a família viaja para Europa, Chico deixa um bilhete para sua avó que dizia: “Vovó, você está muito velha e quando eu voltar eu não vou ver você mais, mas eu vou ser cantor de rádio e você poderá ligar o rádio do

Céu, se sentir saudades”. Nesse período, aos nove anos, Chico compôs suas primeiras marchinhas de carnaval.

Na Itália, onde vivia com sua família, conviveu com Vinicius de Moraes, diplomata e amigo de seu pai Sérgio Buarque. Vinicius visitava constantemente a casa da família Buarque e mais tarde se tornaria amigo de Chico.

Quando Chico retornou ao Brasil aos dezesseis anos, João Gilberto estava em seu auge e, ao ouvi-lo, Chico, assim como muitos jovens da época, quis dedicar-se ao violão, incentivado por sua irmã mais velha, a cantora Miúcha. O primeiro violão que havia na casa da família era da Miúcha. Ela motivava os irmãos a cantar em coral juntos em casa. Mais tarde, Miúcha viria a se casar com o genial Juazeirense que revolucionou a canção brasileira através da bossa nova. A irmã de Chico, Miúcha, conheceu João Gilberto em 1960 em um show de Violeta Parra em Paris e casaram-se em 1965.

Figura 9: João, Miúcha e Chico Fonte: Google



Quando o primeiro *long play* de João Gilberto foi lançado, Chico e um amigo repetiam a música “Aos Pés da Santa Cruz” muitas vezes, tentando decifrar aquela batida e a harmonia inovadora do João Gilberto. Por não conseguir tocar os acordes de João Gilberto, Chico, aproveitando aquilo que conseguia tocar, começou a compor suas primeiras canções ao violão. Foi somente ao conhecer Toquinho, aluno de Paulinho Nogueira, que Chico melhorou no violão.

Chico entrou para a universidade em 1963 para o curso de Arquitetura e Urbanismo, mas não se sentia satisfeito. No terceiro ano da

faculdade, percebeu que queria escrever, inspirado em Vinicius e João Cabral de Melo Neto, e largou o curso de arquitetura.

Entre suas preferências musicais estavam Noel Rosa, Ismael Silva, Atila Alves e, entre as canções estrangeiras, seus preferidos eram o belga Jacques Brel e os norte-americanos Elvis Presley e o grupo *The Platters*. Entretanto, foi o disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, que lhe causou maior impacto, contribuiu para que Chico repensasse suas concepções sobre a música e o inspirou a compor.

Sua primeira composição foi “Canção dos olhos” em 1959 e sua primeira canção a ser gravada foi “Marcha para o sol”, interpretada por Maricenne Costa em 1964. A canção “Tem mais samba”, também de 1964, é considerada pelo artista o ponto de partida para a sua carreira como compositor e cantor. A canção, encomendada pelo produtor Luiz Vergueiro para o show *Balanço do Orfeu* estreou em 7 de dezembro do mesmo ano e contou com Raul Cortez declamando um poema de Vinicius, Thomas Lee na Flauta, Toquinho no violão acompanhado por Tayguara e Chico Buarque cantando. A música seria como uma “moral da história” para o embate entre a Bossa e a Velha Guarda, na sugestão de vitória bossa novista.

Conhecido em São Paulo como “Carioca”, frequentava os bares da Major Sertório, local muito requisitado por haver boa música. Em um bar próximo ao Mackenzie Chico nomeou de “sambafos” os encontros entre amigos para tocar violão e cantar. Esse nome veio do samba “Oba” de Osvaldo Nunes, hino do grupo e homenageia o bloco carnavalesco *Bafo da Onça*.

Estudantes do Centro Acadêmico, onde Chico estudava, organizaram o primeiro *Fino da Bossa* no Teatro Paramount, em São Paulo, a fim de arrecadar verba para a formatura. O show chamava-se *Mens Sana in Corpore Samba* no qual se apresentaram Elis Regina e Silvio César, Silvinha Telles e conjunto de Roberto Menescal, Toquinho, Taiguara, Ivette, Bossa Jazz Trio, Maria Lúcia, César Roldão Vieira e Solano Ribeiro. O radialista Walter Silva passou então a participar da organização dos shows e conseguiu levar Nara Leão, Jorge Ben, Sérgio Mendes, Marcos Valle, Rosinha Valença, o catarinense Luiz Henrique, o trio de roteiristas Edison Machado, entre outros. Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Alayde Costa, Claudete Soares, Geraldo Cunha, Ana Lúcia e Walter Wanderley já faziam parte da casa.

As músicas do “Carioca”, ainda amador, eram cantadas em peso pelos participantes, o que motivou o produtor Paulo Freire a convidá-lo para musicar a peça *Vida e Morte Severina*, obra de João Cabral de Melo

Neto, no Teatro Tuca. A partir daí, a relação de Chico com o Teatro brasileiro se tornou frequente. A peça foi premiada num festival universitário de Nancy, na França (le Quatrième Festival Mondial du Théâtre Universitaire), onde foi encenada em 25 de abril de 1966 e teve destaque em publicações no *Le Figaro* e no *Le Monde*.

Em um bar na galeria Metrôpole, Chico encontrava músicos como Gilberto Gil, Caetano e Edu Lobo.

Em 1965, em uma novela de Roberto Freire com Eva Wilma e John Herbert, Chico fez um papel como coadjuvante tocando “Tereza tristeza”, uma bossa nova amadora do compositor.

No mesmo ano, em 11 de dezembro, a canção “Partido alto” foi apresentada no Show Manifesto *Opinião*, um musical dirigido por Augusto Boal, produzido para o Teatro Arena no qual participaram integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE, instituição que, em meio a ditadura que se instaurou no ano anterior, foi colocada como ilegal. No elenco estava Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia, João do Vale e Zé Ketí. Opinião tornou-se uma referência na chamada “música de protesto” e é considerado um dos mais importantes da história da música popular brasileira. O registro do show deu origem ao álbum homônimo, lançado em 1965.

O primeiro LP de Chico foi lançado quando o artista se mudou para o Rio de Janeiro e foi produzido por Manoel Barenbein. Segundo o próprio compositor, a experiência vivida com a peça *Morte e Vida Severina* lhe permitiu perceber que melodia e letra deveriam formar um só corpo, como no caso de “Pedro pedreiro”, onde concilia frase e repetição, ou a melodia alegre e a ingenuidade da letra de “A banda”, por exemplo. Uma curiosidade é que Chico queria que sua foto na capa no LP fosse séria. Queria passar uma imagem mais forte e alinhada com seus sentimentos em relação ao momento político vivido, mas a gravadora achava que ele ficaria melhor sorrindo. Tiraram várias fotos e para o seu espanto ambas as opções expressivas foram colocadas na capa. Com o advento da internet a imagem se viralizou como meme.

Sua primeira música inscrita em um Festival, o da TV Excelsior, foi “Sonho de um carnaval” (1965) interpretada e posteriormente gravada por Geraldo Vandré, perdendo para a música “Arrastão”, interpretada por Elis Regina.

A partir dessa canção e de “Pedro pedreiro”, ambas lançadas em compacto, começa a surgir uma nova expressão nas composições de

Chico. Mesmo não sendo classificada, a apresentação lhe rendeu um contrato com a TV Record.

Depois de ouvir a canção “Ensaio geral” de Gilberto Gil, Chico ficou tão impressionado que pensou em compor uma canção que pudesse superá-la e lhe permitir ganhar o II Festival de Música Popular Brasileira. Acabava de retornar da Europa, onde excursionou com a peça *Morte e Vida Severina*. Chico compôs “A banda” e “Morena dos olhos d’água” e pretendia inscrever a segunda para concorrer ao Festival. Chegou a mostrar a música para Gil e Torquato, mas, achando que a marchinha poderia pegar a inscreveu também. Para sua surpresa, “A banda” ganhou o Festival, dividindo o prêmio com “Disparada” de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues.

A partir da música “A banda” (1966) Chico teve uma projeção que o permitiu fazer muitos shows e comprar um apartamento. “Gravei *A banda* antes do festival, mas o disco só saiu depois. Foi o meu primeiro long-play.” (Chediak, 1999)

Chico começou a ser cada vez mais convidado para escrever letras. Um fato curioso foi quando Tom Jobim mandou a música “Wave” para Chico colocar uma letra. Chico escreveu “Vou te contar” e não conseguiu continuar. Tom acabou fazendo a letra. O mesmo aconteceu com músicas como “Nuvens douradas”, “Rancho das nuvens” e outras.

Encantados com a atuação de Chico nas composições para *Morte e Vida Severina*, o diretor Antônio Carlos Fontoura e o ator Hugo Carvana planejaram um show só com músicas de Chico Buarque, cantadas por Odette Lara e pelo grupo MPB4. O show se chamou *Meu Refrão* (1966) e ficou meses em cartaz devido ao imenso sucesso. A música “Tamandaré” não agradou os militares por ser considerada ofensiva ao patrono da Marinha, cujo rosto aparecia na cédula de um cruzeiro, e foi censurada seis meses depois do show entrar em cartaz e substituída pela canção “Noite dos mascarados”. A canção “Olê, Olá”, lançada em compacto em 1965, era uma das preferidas pela plateia.

Ainda em 1966, o ator Hugo Carvana levou Chico a um teatro onde a atriz iniciante Marieta Severo atuava. Foi um encantamento recíproco que resultou em casamento e três filhas: Sílvia, Helena e Luísa.

Sua primeira peça autoral, *Roda Viva*, não pretendia abordar questões políticas daquele momento de ditadura, mas da trajetória do cantor popular Benedito Silva, devorado pelos esquemas oportunistas da televisão. O personagem foi interpretado por José Celso Martinez Corrêa

(Zé Celso), responsável pela montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (marco do Tropicalismo).

A música homônima da peça *Roda Viva* ficou em terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, perdendo para o "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam, primeiro lugar, e "Domingo no parque", de Gilberto Gil, segundo. No ano seguinte, no IV Festival de Música Brasileira, sua música "Benvinda" ficou em primeiro lugar pelo Júri Popular.

Roda Viva vira alvo da censura um ano depois de entrar em cartaz. O Comando de Caça aos Comunistas invadiu o teatro Galpão e destruiu os cenários e agrediu artistas. No mesmo ano, Chico participou da *Passeata dos cem mil*.

Em função das constantes intervenções da censura nas suas obras e do clima agressivo que tomava o país em pleno auge da ditadura no Brasil, Chico decide, em 1969, autoexilar-se na Itália. Nesse mesmo período Elza Soares e Garrincha são forçados a exilar-se e, também na Itália, foram muito ajudados por Chico, que conhecia Garrincha desde a sua adolescência.

A canção "Apesar de você" fez tanto sucesso e causou tamanho incômodo aos militares que até mesmo a gravadora foi fechada. O compacto que saiu em 1970 havia vendido mais de 100 mil cópias. Para o público "você" era o general Emílio Garrastazu Médici, presidente da República naquele momento, no entanto Chico dizia não estar se referindo à situação.

A partir daí Chico passou a utilizar um pseudônimo nas suas composições, Julinho de Adelaide. Julinho compôs "Milagre Brasileiro", "Acorda amor" e "Jorge Maravilha".

Lançado em 1971 o álbum *Construção* é o resultado de um artista mais amadurecido com letras muito bem construídas. O período ainda era bastante tenso e, em 1972 sua segunda peça *Calabar*, apesar de ter passado pela censura inicialmente, no momento da estreia foi censurada, inclusive de ser referida na imprensa. O LP teve o título alterado para *Chico Canta* e a capa foi modificada para dar ênfase (crítica) à censura e ficou toda branca. Outra peça para a qual Chico compôs músicas em 1972 foi *O homem de La Mancha* em parceria com Ruy Guerra, assim como *Calabar*.

No mesmo ano, 1972, Chico se apresenta no Teatro Castro Alves em parceria com Caetano. O show contou com mais de 4 mil espectadores e resultou em um disco produzido por Ronnie Berbert e gravado pela Philips. Músicas como "Partido alto" e "Bárbara" sofreram cortes da censura. Embora

a qualidade técnica não seja satisfatória, o show é de grande relevância para a trajetória da canção brasileira e contou com a participação de Gal, Gil e Paulinho da Viola. Em um depoimento para Charles Gavin e Luís Pimentel no livro *Tantas Canções* (2002), Caetano conta que o show aconteceu no dia em que Torquato se suicidou (no dia do próprio aniversário) e a notícia do fato veio durante seu ensaio com Chico.

Ainda em 1972 Chico atua como personagem Paulo no filme *Quando o carnaval chegar* ao lado de Nara Leão, Maria Bethânia, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, José Lewgoy e Ana Maria Magalhães. Além de interpretar, o artista compôs sete canções para o filme e assinou o roteiro junto com Cacá Diegues e Hugo Carvana.

Composta por Chico em parceria com Gilberto Gil para o show Phono 73, a canção “Cálice” precisou ter sua letra modificada por ter sido considerada subversiva pelos órgãos da ditadura. Tratava-se justamente de uma crítica à violência sofrida por todos que tentavam expressar sua voz e seu descontentamento com o regime político vigente. O evento aconteceu no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, promovido pela gravadora Phonogram (atual Universal) para divulgar as canções de artistas do seu catálogo. A produção do festival ficou a cargo de André Midani e Armando Pittigliani, presidente e diretor de relações públicas da gravadora. A apresentação de Chico e Gil sofreu intervenção e Chico teve o microfone silenciado. Os artistas precisaram improvisar.

Figura 10: Chico e Gil no Phono 73 Foto: Paulo Salomão/VEJA



No Rio de Janeiro, em 1973, Jards Macalé idealizou o projeto *O Banquete dos Mendigos*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna. A iniciativa veio de Antonio Muiño Loureda, diretor do Centro de Informações das Nações Unidas (UNIC Rio) que, em plena fase dura do regime militar, promove o evento em comemoração aos 25 anos dos Direitos Humanos. A Guerrilha do Araguaia estava, nesse momento, sendo eliminada pelo governo Médici assim como qualquer movimento de oposição ao governo. Várias obras estavam sendo censuradas. O evento, que aconteceu no dia 13 de dezembro, reuniu 5 mil pessoas e foi um grito de descontentamento com a situação política do país. Se apresentaram Chico Buarque & MPB-4, Dominginhos, Edison Machado, Edu Lobo, Gal Costa, Gonzaguinha, Jards Macalé, Johnny Alf, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Pedro dos Santos, Raul Seixas, Soma. A gravadora RCE tentou lançar o álbum com 35 faixas divididas em 2 discos, mas foi censurada, conseguindo lançar apenas em 1979.

Fazenda Modelo, sua primeira e única novela, foi publicada em 1974, inspirada no livro *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell. Mesmo ano de lançamento do álbum *Sinal Fechado*, nome da canção de Paulinho da Viola. *Sinal Fechado* surgiu do fato de Chico ter tantas músicas censuradas que não havia canções suficientes para gravar um álbum, então Chico interpreta outros compositores como Caetano, Gil, Noel Rosa, Toquinho, Vinicius, Nelson Cavaquinho, Jackson do Pandeiro, Caymmi, Jobim, Walter Franco, Paulinho da Viola e Julinho da Adelaide, cuja canção, "Acorda, amor", tornou-se um dos grandes sucessos do disco.

No ano seguinte, é lançado o disco *Saltimbancos*, inspirado no conto *Os Músicos de Bremen* dos irmãos Grimm.

Em 1976 uma das músicas mais críticas à ditadura é lançada: "Meu caro amigo", composta por Chico em parceria com Francis Hime. A música era uma carta ao amigo Augusto Boal, que estava exilado em Portugal e teve a participação de Altamiro Carrilho na flauta, Abel Ferreira no clarinete e Joel Nascimento no Bandolim, e Francis Hime no piano.

Inspirada na *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, Chico lança, em 1978, a *Ópera do malandro* após ler sobre a morte do famoso bandido italiano radicado no Brasil, Gino Amleto Meneghetti. No elenco Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Marieta Severo, Otávio Augusto, Elba Ramalho, Emiliano Queirós, Ivens Godinho, Vander de Castro, Paschoal Villaboim, Ivan de Almeida, Vicente Barcelos, Ilva Nino, Cidinha Milan, Elza de Andrade, Neuza Borges, Maria

Alves e Cláudia Jiménez. O álbum da peça foi gravado pela Polygram com a produção de Sérgio Carvalho.

Em setenta e nove, Roberto Menescal e Chico compuseram a música-tema para o filme *Bye Bye, Brasil*, de Cacá Diegues. A história é um monólogo, onde o protagonista conta suas aventuras à namorada pelo telefone.

O espetáculo *O Grande Circo Místico* apresentado em 1983 teve a trilha sonora musicada por Chico em parceria com Edu Lobo e fazia uma surpreendente combinação de música, balé, ópera, circo, teatro e poesia. O disco foi lançado pela gravadora Som Livre em 1983. A peça, que foi baseada em um poema de Jorge de Lima, foi adaptada para um filme em 2018, dirigido por Carlos Diegues com Jesuíta Barbosa e Bruna Linzmeyer e concorreu ao Oscar, embora não tenha sido selecionado.

Em 1987 Chico Buarque lança o álbum *Francisco* cuja música de maior destaque é uma parceria com Cristóvão Bastos chamada "Todo sentimento".

Em noventa e dois Chico lançou seu primeiro romance, *Estorvo*, com o qual ganhou o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Chico também é autor de *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014). Também escreveu os livros infantis *A Bordo do Rui Barbosa*, com ilustração de Vallandro Keating, e *Chapeuzinho Amarelo*, com ilustração de Ziraldo.

O álbum *Paratodos* lançado em 1993 ganhou disco de Ouro. Entre as canções que mais repercutiram estão a canção homônima do álbum, além de "Choro bandido" (parceria com Edu Lobo), "Piano da mangueira" (parceria com Tom Jobim) e "Pivete" (parceria com Francis Hime).

Mais uma vez, em parceria com Edu Lobo, Chico lança, em 1993, o álbum *Cambaio*, trilha para a peça homônima de João e Adriana Falcão. O disco teve a participação de Gal Costa, Lenini e Zizi Possi e ganhou o Grammy Latino de melhor álbum de MPB em 2002.

Em 2006 lança pelo selo *Biscoito Fino*, sua primeira produção independente, o álbum *Carioca*, nome dado devido ao apelido recebido pelo cantor quando foi morar em São Paulo, na década de 50.

No ano de 2017 é lançado *Caravanas*, o 38º álbum de estúdio de Chico, também pela gravadora *Biscoito Fino*, eleito o melhor disco de 2017 pela revista *Rolling Stones*. O álbum traz 9 músicas, 7 inéditas.

A obra de Chico Buarque, principalmente sua poesia, traz uma sensibilidade capaz de traduzir as mais diversas realidades e sujeitos sociais. Embora tenha escrito letras com tons de machismo, como é o caso

da música “Mulheres de Atenas”, em entrevista para o Canal Livre, Chico diz que a intenção de suas músicas é expressar realidades como elas são e fazer a crítica expondo essas realidades, ou seja, quando diz “mirem-se no exemplo daquelas mulheres de atenas” Chico ironiza e faz uma provocação para que se pense a condição da mulher.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

O maior nome nas canções de protesto também foi, após Vandré, o grande alvo da Ditadura Militar. As histórias de algumas de suas principais canções desvelam a arma de resistência de Chico Buarque: as palavras.

2.1 - APESAR DE VOCÊ

No ano 1970, em seu retorno do exílio, Chico Buarque escreveu o sucesso “Apesar de você” e, conforme o procedimento nos *Anos de Chumbo*, mandou para o Departamento de Censura. Para sua surpresa, a canção foi aprovada e obteve sucesso de público. A mensagem do artista estava velada no que parecia ser a descrição do relacionamento tóxico. Esta “mulher” com a qual o eu lírico se relacionava, mais tarde, seria entendida como uma metáfora da Ditadura Militar.

Quando foi cogitado que a canção tinha sido escrita para o então presidente Emílio Garrastazu Médici, houve destruição das cópias do sucesso em uma invasão à gravadora. Após o acontecido, quando Chico foi perguntado sobre quem era **você**, na canção, respondeu que era uma “mulher mandona e autoritária”.

Conforme o próprio autor

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, às vésperas da Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda “ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. “Muito bem. É aqui que eu vou viver”. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o Apesar de Você. (O GLOBO, 1979).

A canção de resistência, que ironiza a Ditadura e apresenta esperança no futuro, tornou-se um clássico da MPB. No entanto, o lançamento dela tornou Chico Buarque, após Geraldo Vandré, o próximo alvo da censura de forma que, após este episódio, bastava uma música ser assinada por

Chico para ser censurada pelo departamento. No entanto, longe de calar o autor, esta repreensão fez surgir “um novo artista”, Julinho da Adelaide, pseudônimo do grande artista das músicas de protesto no Brasil.

2.2 - CÁLICE

Um clássico entre as canções de protesto, “Cálice” foi escrita em 1973 por Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil, para apresentação em evento da gravadora *Phonogram*. No entanto, considerando o teor da mensagem da música e a censura praticada pelo AI-5 na época, tornou-se proibido ouvi-la, ou degustar *esta bebida amarga*.

No dia do show, souberam que a música havia sido proibida. Decidiram cantá-la sem letra, entremeada com palavras desconexas. Desta vez, porém, a censura contou com a colaboração da própria gravadora, que organizava o espetáculo e que operou a truculência. Assim que começaram, o microfone de Chico foi desligado (HOMEM, 2009, p. 88).

Passado o episódio do silenciamento de Chico, o lançamento deste clássico da MPB brasileira ocorreria cinco anos depois, em 1978. Na gravação oficial a interpretação de Gilberto Gil foi substituída pela de Milton Nascimento. Ainda assim, a contribuição do baiano para “Cálice” foi essencial, pois foi de Gil a ideia de “Pai, afasta de mim esse cálice”, verso inspirado na sexta-feira santa na qual a canção começou a ser escrita. Coube a Chico a criação do trocadilho do *cálice* com *cale-se*. Desta analogia é possível associar o cálice que abriga sangue de Cristo na tradição cristã e o cale-se que fazia jorrar sangue das vítimas de mortes e torturas no Regime Militar.

Em síntese, “Cálice” é uma canção de protesto que, por meio de metáforas, denuncia a repressão, os métodos de tortura e as mortes nas quais estava envolvido o regime militar durante a ditadura. A MPB traz, na riqueza de sua composição, o diálogo entre a tradição cristã e a situação denunciada tanto nas metáforas presentes na letra quanto na sonoridade, por exemplo, na presença do coro no início do fonograma, o qual enfatiza a referência bíblica. Assim, o impacto da mensagem, somado à genialidade dos compositores em “Cálice” justificam o sucesso deste clássico até a contemporaneidade.

2.3 - A BANDA

O primeiro grande sucesso de Chico Buarque, “A banda”, foi lançado no ano de 1966, durante o II festival de música brasileira da TV Record, com coro de Nara Leão, e versava sobre a alegria em meio à infelicidade. Esta canção esteve no disco *Chico Buarque de Hollanda*, que foi fenômeno de vendas na carreira do cantor, que, na época, tinha apenas 20 anos.

No festival “A banda” estava concorrendo com “Disparada”, de Geraldo Vandré. A primeira era favorita do júri, enquanto a segunda tinha a preferência do público e, diante do impasse, Chico propôs o compartilhamento da vitória, ao qual o júri não hesitou a fim de evitar que o vencedor recebesse vaias.

A história, ao que consta, surgiu da inspiração de Chico após ver a passagem de uma banda, somada à apreciação da interpretação de Gilberto Gil de outra canção de festival: “Ensaio geral”. No resultado da obra, a canção remete à alegria circense, em ritmo semelhante a uma marchinha, com letra que menciona como a passagem da banda traz alegria. Este cenário abriga metáforas que possibilitam a analogia da tristeza da cidade com a tristeza do Brasil durante a *chegada* da Ditadura.

A aclamação de “A banda”, que remetia à melancolia nostálgica em relação à marchinha, não só foi alavancada a carreira musical de Chico Buarque, como o cantor recebeu convites para receber títulos de cidadão honorário. No entanto, o revés foi que a Ditadura Militar utilizou a canção para promover o alistamento de jovens, o que foi obstruído pela reivindicação do autor que, desde então, tornou-se alvo do Regime.

Em síntese, a canção, que foi escrita em um único dia, tem mensagem simples a ponto de cativar o público e complexa o suficiente para abrigar a crítica ao sistema em meio ao canto de *coisas de amor*. Assim nasceu o grande nome das canções de protesto naqueles *Anos de Chumbo* da história do Brasil.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO APESAR DE VOCÊ

Apesar de você (Chico Buarque)

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda*

*E a gente se amando
Sem parar*

*Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa*

*Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse
estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o
pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando*

*Quando chegar o
momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juras, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a
tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é
dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal*

A primeira gravação de “Apesar de você” foi lançada como compacto simples em 1970 junto com a música “Desalento”. Embora possua uma letra extensa com poucas repetições pela estrutura melódica e o encadeamento de acordes é possível afirmar que é um samba de duas partes. Na primeira parte **A** temos duas letras.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes.

Staff 1: Chords: Bm7, A#*(513), F#m7(5), B7(9), E7(9), A7, D#6, F#7(513), Bm7. Lyrics: Ho - je vo - cê é quem man - fa fa - lou té fa - la - do não tem dis - cus - são não A mi - nha / Quan - do che - gar o mo - ment - to es - se meu so - fri - men - to vou co - brar com ju - ros To - do es - se a -

Staff 2: Chords: A#*(513), F#m7(5), B7(9). Lyrics: gen - te ho - je an - da fa - lan - do de la - do e o - lhan - do pro chão - viu vo - cê / mor - re - pri - mi - da do es - se gri - to con - ti - do es - te sam - na no es - cu - ro vo - cê

Staff 3: Chords: E7(9), A7, D6, Gm6, D6, Gm6, Am6, D7(9). Lyrics: que in - ven - tou es - se es - ta - do e in - ven - tou de in - ven - tar to - da a es - cu - ri - dão / que in - ven - tou a tris - te - za o - ra te - nha a fir - me - za de de - sin - ven - tar

Staff 4: Chords: G7m, F#7, B7(9), Cm6, E7(9), A7, D#6, A7(13), A7(513). Lyrics: Vo - cê que in - ven - tou o pe - ca - do es - que - ceu - se de in - ven - tar o per - dão / Vo - cê vai pa - gar e é do - bra - do ca - da lá - grima ro - la - da nes - se meu pe - nar

A letra da parte **B** sempre começa com a frase "Apesar de você amanhã há de ser outro dia", mas possui quatro letras diferentes, com poucas variações melódicas e rítmicas. Tanto a parte **A** quanto a **B** tem uma estrutura de quatro frases de oito compassos cada.

B1 **B2**

A - pe - sar de vo - cê a - ma - nha há de ser ou - tro di - a ros ju - ro

Eu per - gun - to'a vo - cês on - de vai se's con - der da e - nor - me eu - fo - ri - a
In - da pa - go pra ver o jar - dim flo - res - cer qual vo - cê não que - re - a

Co - mo vai pro - i - bir quan - do o ga - lo in - sis - tir em can - tar
Vo - cê vai se a - mar - gar ven - do o di - a rai - ar sem lhe pe - dir li - cen - ça

Á - gua no - va bro - tan - do e a gen - te se a - man - do sem pa - rar
E eu vou mor - rer de rir que se - di - a há de vir an - tes do que vo - cê pen - sa nar

O arranjo do fonograma começa com uma introdução de oito compassos com coro, violão e percussão, a entrada do **A1** se dá com uma frase melódica nas cordas graves do violão, recurso musical da linguagem do samba chamado de *baixaria*. Antes do **B1** temos um breque, separando as duas seções. Na sequência o **A2** aparece com maior densidade instrumental pelo acréscimo de uma base orquestral. No **B2** temos a mesma instrumentação do **B1** em seguida temos a exposição das outras letras do **B** começando sempre com breque, a música acaba em *fade out*.

Intro - A1 - B1 - A2 - B2 - B3 - B4 - fade out

A música está na tonalidade de *Ré Maior*, temos dominantes secundárias⁸⁴, acordes de empréstimo modal⁸⁵ e dominantes substitutas⁸⁶. Apesar desta música ter uma tonalidade bem definida o uso constante de acordes de empréstimo torna confusa a sua compreensão se a análise for feita pensando nos graus do campo harmônico. Por isso a análise será feita observando as relações dos acordes entre si e não em relação à tonalidade.

⁸⁴ Ver glossário.

⁸⁵ Ver glossário.

⁸⁶ Ver glossário.

Campo Harmônico de Ré Maior

I	II ^m 7	III ^m 7	IV	V7	VI ^m	VII ^m 7b5
D	Em7	F#m7	G	A7	Bm7	C#m7b5

Como já foi mencionado previamente, cada frase harmônica possui 8 compassos. Na introdução da música temos a repetição de uma cadência plagal *IV - I* até o último compasso onde aparecemos acordes **G7 F#7** o primeiro acordes está desempenhando a função de dominante substituta *subV* para o F#7 que por sua vez é uma dominante secundária *V7/VI^m* para o sexto grau que é o Bm.



Na primeira frase do **A** temos os acordes **Bm7** que é o sexto grau de *Ré Maior* mas também é sua tonalidade relativa⁸⁷ menor. O acorde **A#(b13)** é um acorde de empréstimo da tonalidade de *Si menor* é o *VII#°* e tem a função de dominante de B ou Bm.



No terceiro e quarto compasso temos uma cadência do tipo *II^m - V7* com acordes de empréstimo: **F#m7b5 B7(b9)** se essa cadência de empréstimo fosse resolver em um acorde de *Ré maior* seria Em o segundo grau, mas o acorde que aparece é o **E7(9)** a cadência ao mesmo tempo que resolve nesse acorde cria expectativa, já que ele é uma dominante secundária do quinto grau *V/V*. O próximo acorde é a dominante da tonalidade **A7** que resolve na tônica **D**. No último compasso o **F#7(b13)** é a dominante secundária para o **Bm**.

A segunda frase começa igual a primeira, o **F#m7b5** que se prolonga por quatro compassos seguido por **Bsus7** e **B7** continua sendo uma cadência *II^m - V7*.

⁸⁷ Ver glossário.

Frase 2



Na terceira frase o acorde **E7(9)** tem a função de dominante da dominante **V/V** resolve na dominante **A7** que por sua vez resolve no primeiro grau **D6**, no próximo compasso temos o acorde **Gm6** que é um acorde de empréstimo modal da tonalidade homônima menor *Ré Menor* esse acorde é o quarto grau, configurando uma cadência plagal, como na introdução, só que desta vez o quarto grau é menor.

Frase 3



No quinto compasso temos novamente o primeiro grau e na sequência o quarto grau menor **D6** e **Gm6**. Nos últimos dois compassos desta frase temos uma cadência do tipo *II m - V7* para o tom de *Sol maior*, os acordes são **Am6** e **D7(9)**. Ao igual que acontece na música “Chega de saúde” no final da terceira frase há uma modulação para o quarto grau da tonalidade, prática comum na linguagem harmônica dos gêneros *Samba* e *Choro*.

Frase 4



A quarta frase começa com **G7M** como a cadência da frase anterior sugeriu. O acorde de **F#7** tem a função de dominante secundária de **Bm7** acorde que pode ser considerado terceiro grau na tonalidade de *Sol* ou sexto grau da tonalidade de *Ré* a presença desse acorde pertencente às duas tonalidades facilita o processo de modulação de volta ao tom original da música. O acorde **Cm6** tem a função de quarto grau menor, acorde de empréstimo modal para a tonalidade de *Sol*.

Em seguida aparece o acorde **E7(9)** dominante de **A7** por sua vez dominante de **D** essa sequência de dominantes confirma a volta ao tom original. O último compasso desta seção é novamente a dominante **A7**.

Frase 1

O começo da seção **B** tem poucos acordes, começa com o primeiro grau primeiro com as tensões *sexta* e *nona* e depois apenas com a *sexta*, lembrando que essas notas de tensão são meramente cosméticas, em nada altera a função do acorde, por isso durante as análises muitas vezes nem são grafadas. No final da frase o acorde **Bb7(b9)** é uma dominante secundária para o segundo grau *II*m **Em7**

Frase 2

A segunda frase começa com a dominante de Ré **A7** (*V7*), em seguida temos duas cadências do tipo *II*m - *V7*, nenhuma delas resolve nesta frase, a primeira é **Em7** - **A7** que resolveria em Ré e a segunda **C#m7b5** - **F#7** que resolve em Si.

Frase 3

A terceira frase começa com **B7** sendo o acorde de resolução da cadência *II*m - *V7* da frase anterior, mas ao mesmo tempo esse acorde é a dominante secundária de Mi, segundo grau da tonalidade, que aparece mais a frente, porém antes dele temos o quarto grau menor *IV*m6 empréstimo modal do tom de Sol **Cm6** que se torna um retardo na resolução da dominante B7, finalmente fechamos esta frase com o acorde **Em**.

Frase 4

A quarta e última frase da música começa com o quarto grau menor *IV*m6 **Gm6** então temos uma sequência de dominantes secundárias até chegar na dominante da tonalidade e finalizar no primeiro grau: **B7** dominante de **E7(9)** dominante de **A7** dominante de **D** primeiro grau da tonalidade de Ré maior.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Esperança da felicidade após período de sofrimento
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Resposta de Chico Buarque ao sofrimento imposto pela Ditadura Militar brasileira. O artista havia retornado de um curto autoexílio na Itália e ficou abalado com a situação do Brasil. “Apesar de você”, segundo Chico Buarque, foi feita com os nervos, a cara dos anos 1970.
Atitudes discursivas	Expor e poetizar
Versificação	Estrofes: formados por 12 versos, sendo o último um quinteto Rimas: externas, sendo cada estrofe organizada de forma diferente
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>E eu vou morrer de rir</i> Anáfora: <i>Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia</i> Aliteração: <i>Você que inventou esse estado / E inventou de inventar</i> Eufemismo: <i>A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu</i> Ironia: <i>Você que inventou a tristeza / Ora, tenha a fineza / De desinventar</i> * A canção como um todo apresenta-se como uma grande ironia ao regime militar

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1970 / lançada em CPS com a canção “Desalento” / Philips
Gênero musical	Samba
Tonalidade	Ré maior
Ritmo	Samba
Fonograma	3’55”

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	A primeira metade da década de 1970 ficou conhecida como os “anos de chumbo” da Ditadura Militar brasileira, pois vivia-se sob a égide do Ato Institucional n. 5 (AI-5) promulgado no final de 1968. Foi um período de absoluta tensão para artistas, políticos e educadores, ou seja, para aqueles que se colocaram contra o regime.

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Chico Buarque responde com “Apesar de você” ao sofrimento imposto pela Ditadura Militar brasileira. Após retornar de um curto autoexílio na Itália, ficou abalado com a situação do país. “Apesar de você”, segundo Chico Buarque, foi feita com os nervos, a cara dos anos 1970. Por vezes, o artista foi intimado a se explicar sobre suas canções aos censores, o que resultava, entre outros recursos, na alteração/troca de palavras e expressões das letras das canções para que pudessem ser gravadas. Para driblar a censura das suas canções, o artista desenvolveu um jeito muito singular de “esconder” em suas letras contundentes críticas ao regime militar. No caso de “Apesar de você”, a canção passou sem dificuldades pelas mãos do censor, porém um mês depois foi proibida. Ao ser interrogado, Chico afirmou que o <i>you</i> da canção fazia referência a uma mulher mandona e autoritária.
Composição	Composição, letra e interpretação: Chico Buarque
Audiência	Após passar facilmente pela censura, a canção tornou-se uma espécie de hino de resistência ao regime militar. O compacto vendeu em torno de 100 mil cópias depois de um mês do lançamento. Então, a canção foi censurada, sendo o disco recolhido das lojas e a fábrica da gravadora foi fechada.
Intérpretes	Clara Nunes (1971), Benito Di Paula (1971), Beth Carvalho (1999), Maria Bethânia (2002), Francisco, el Hombre (2022)

	* Quando Clara Nunes regravou “Apesar de você”, não sabia de seu tema implícito, e teve que se apresentar nas Olimpíadas do Exército de 1971 para explicar o mal-entendido.
Motivo verbal	O eu lírico, desiludido, mas encorajado, condena o tu lírico a se arrepender por todo o sofrimento causado. Anuncia que após a dor, vai viver com alegria e esperança, sendo observado pelo tu lírico que nada poderá fazer.

4. PARA SABER MAIS

Há uma vasta literatura sobre Chico Buarque, seja relacionada à resistência de sua música, seja associada a seus contos e romances. De todo este universo, destacamos a obra *Retórica e Canção*, originada a partir de doutorado e publicada em 2019 por Adriano Dantas de Oliveira e sua orientadora Lineide do Lago Salvador Mosca. A razão da escolha se deve ao fato de que o livro desenvolve especificamente a análise de 13 canções significativas da obra do artista.

CAPÍTULO VIII – EDU LOBO



Fonte: Instagram oficialedulobo

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Eu te abençoo em nome de Villa Lobos meu pai, teu avô
(Tom, na capa do LP *Edu por Edu*, 1965)

Filho do compositor pernambucano Fernando Lobo e de Maria do Carmo Cavalcanti, Eduardo de Góes Lobo nasceu no Rio de Janeiro no dia 29 de agosto de 1943. Cantor, compositor, arranjador e instrumentista, iniciou na música aos 8 anos.

Os pais de Edu se separaram quando o Edu era bebê e somente com 9 anos o Edu conheceu seu pai. Sua relação com Pernambuco era por causa da sua mãe.

A influência da cultura nordestina nas canções do artista se dá, principalmente, por suas vivências durante as férias no Recife, na casa da família materna. Até os 18 anos, Edu passava as férias em Recife. Edu, que faz questão de dizer que o frevo nasceu em Pernambuco, quando os baianos fazem “frevo” é, na verdade, segundo Edu, “marcha rancho”. “Chora menino pra comprar pitomba” é uma das canções populares pernambucanas que marcaram a infância e adolescência de Edu. Essas

influências marcaram as composições de Edu a partir de 1966, a começar pelo LP *Edu e Bethânia*.

Edu Lobo faz uma ferrenha crítica a termos como MPB e música erudita. Para o artista esses termos são extremamente reducionistas e incapazes de nomear algo tão diversificado e abrangente. Edu cita que, em outros países, o termo música erudita não é utilizado, mas sim o termo música clássica.

Embora seu pai desejasse que o filho seguisse seus passos e se tornasse um tocador de acordeão, instrumento que iniciou o garoto na música, Edu preferiu o violão, que começa a praticar, aos 16 anos, com seu amigo Theo Barros, depois com Dory Caymmi e um ano depois com Wilma Graça, que o introduziu na teoria musical. O desejo de tocar violão surgiu, sobretudo, quando Edu estava em Recife e ouviu, na rádio, uma voz diferenciada e um violão completamente diferente do que estava acostumado a ouvir. Era João Gilberto com a canção “Chega de saudade”. Edu ficou extremamente motivado e começou a tocar com violões emprestados dos amigos Theo e Dory até sua mãe lhe comprar um violão.

Durante os três anos que cursou a faculdade de Direito da PUC do Rio de Janeiro, Edu começou a participar do Centro Popular de Cultura (CPC), uma organização associada à União Nacional dos Estudantes. O espaço reunia um grupo de estudantes alinhados à esquerda que pretendiam trabalhar em prol da arte popular revolucionária.

Nesse período, com 18 anos, Edu começa a frequentar festas e bares no Beco das Garrafas, em Copacabana. Em uma das festas, em Petrópolis, Edu conheceu Vinicius de Moraes. Na mesma noite os dois estabeleceram uma parceria a partir da canção “Só me faz bem”, composta em 1961 e gravada em 1967 no LP *Edu e Bethânia*. Essa relação surgiu com a pergunta de Vinicius para Edu: “Você teria um sambinha aí para eu escrever uma letra?”. Felizmente Edu tinha e mostrou para Vinicius. Edu recebeu a letra de Vinicius escrita em um papel e a guardou no sapato, com medo de perder. Foi a partir de Vinicius que Edu conheceu outros bossa novistas como Tom, João Gilberto, Carlinhos Lyra e Baden. A mesma pergunta de Vinicius se repetia a cada festa que ele organizava para reunir os amigos músicos, dos quais Edu Lobo participava e era motivado pelo desafio de sempre ter uma música para mostrar.

A efervescência cultural inspira Edu a largar seu curso universitário e se dedicar à música. João Gilberto, Sergio Mendes, e Luis Eça (do Tamba Trio) marcaram a nova geração musical da época e inspirado na bossa nova, Edu forma com Marcos Valle e Dori Caymmi um trio que se

apresentava pela cidade e chegou a participar de programas de TV e shows.

Em 1962, gravou suas primeiras composições, “Balancinho” e “Amor de ilusão”, alinhado à bossa nova e com a contracapa escrita por Vinicius.

Começou a escrever para teatro em 1963, em parceria com Oduvaldo Viana Filho. Uma das canções que fez grande sucesso foi “Chegança”. Inspirado em Sérgio Ricardo, João do Valle, Carlos Lyra e Ruy Guerra, com quem compôs “Canção da Terra”, Edu grava *Edu Lobo por Edu Lobo* em 1965, com a participação do Tamba Trio e produção de Aloysio de Oliveira, marcando nas canções sua escolha por críticas sociais. A canção “Reza” uma das primeiras que propagou o nome de Edu através da rádio faz parte desse LP e tem a parceria de Rui Guerra.

No mesmo ano grava com Nara Leão e Tamba Trio o álbum *Na bossa* pela CBD Philips com a produção de Aloysio de Oliveira e Marcelo Fróes e a participação de Bebeto e Luiz Eça.

Em 1964 as expectativas seriam que a esquerda pudesse dar uma direção melhor ao país, no entanto com a tomada do poder pela extrema direita a situação foi se tornando cada vez pior com relação às liberdades. A partir de 1968, com o AI 5, as perseguições ficaram agressivas e a censura extremamente rigorosa. As músicas “Casa forte ” e “Zanzibar”, embora não tivessem letra foram censuradas. A primeira se tratava, na verdade, de um bairro em Recife, mas possivelmente foi entendida pelos censores como um apelo à luta pela liberdade, assim como a segunda.

A canção “Zambi” (1965), composta em parceria com Vinicius de Moraes, motivou o musical *Arena conta Zumbi*, produzido por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Uma das canções do espetáculo teve grande repercussão na voz de Elis Regina, “Upa neguinho”. A canção era uma crítica à opressão dos poderes vigentes e exaltação da cultura popular de raiz negra. Elis ajudou a consagrar outra canção de Edu Lobo e Vinicius, “Arrastão”, garantindo a vitória no I Festival Nacional da Música Popular Brasileira (1966).

Canções como “Chegança”, com letra de Oduvaldo Vianna Filho e “Borandá”, letra e música do próprio Edu e que foi apresentada no show *Opinião*, além da já referida “Upa neguinho” contribuíram para propagar a canção brasileira para outras partes do mundo e, ainda em 1966, Edu excursiona pela Europa acompanhado por Sylvia Telles e o Salvador Trio, chegando a fazer um show acompanhado pela orquestra Koblenz e gravar um álbum na Alemanha, Chamado *Reencontro* e compor a trilha do filme *Valmy*, de Jean Chérasse, em Paris.

Ao retornar para o Brasil, Edu participou do III FMPB e venceu com a canção “Ponteio” composta em parceria com Capinan e interpretada por Maria Medalha.

Em 1966, o álbum *Edu e Bethânia* vem carregado de elementos populares nordestinos, orquestra de cordas, sopro e coro. A canção “Cirandeiro”, brilha como a “pedra do anel” na voz de Bethânia. O álbum foi gravado pela *Elenco*, produzido por Aluizio de Oliveira e teve, mais uma vez, a participação do Tamba Trio. Esse álbum traz a música “Pra dizer adeus” com a letra de Torquato Neto, regravada por Edu em 1970 em uma versão em inglês do álbum Sergio Mendes Presents Edu Lobo. Em 1972, quando Edu ouviu a notícia da morte de Torquato na rádio, enquanto dirigia, se deu conta que a letra era uma espécie de carta de despedida.

Em 1969 Edu Lobo participa do MIDEM, em Cannes, na França. Quando retornou ao Brasil passou por Nova York e Los Angeles, onde conheceu Vanda Sá. Em abril do mesmo ano casou-se com Vanda, com quem ficou por 13 anos, e foi morar em Los Angeles por dois anos, aproveitando para aprofundar-se no estudo sistemático da música, estudando orquestração com Albert Harris e música para cinema, com Lalo Schiffrin. No álbum *Missa leve* é possível ver o fruto desses estudos na maturidade e na técnica dos arranjos.

Os discos *Lobo*, *Cantiga de Longe* (editado no Brasil) e *From the hot afternoon*, esse com composições de Edu e Milton Nascimento, foram produzidos durante esse período em Los Angeles.

Ao retornar para o Brasil em 1971, Edu Lobo dedicou-se, principalmente, a orquestrações e trilhas sonoras para cinema e composições para musicais. Compôs trilha sonora para o filme *O Barão Otelo no Barato dos Milhões* de Miguel Borges, orquestrou a peça *Woyzeck*, de Georg Buchner e o álbum de Maria Medalha e Vinicius de Moraes, em 1973. Também orquestra a peça *Calabar* de Chico Buarque de Ruy Guerra.

Em 1974 e 1975 Edu foi contratado pela TV Globo e compôs trilhas sonoras para 12 programas da série *Casos Especiais*.

Com Vinicius de Moraes fez a trilha musical da peça *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, com adaptação de Millôr, lançado pela EMI, produção de Aloysio de Oliveira.

Edu Lobo, sempre muito ativo na sua carreira, gravou um belo álbum com o flautista Herbie Mann em Marburg, na Alemanha em 1977. O LP *Limite das águas* foi lançado pela gravadora MPS e apresentado em sua turnê por toda a Alemanha no mesmo ano.

No ano seguinte, a bela canção “O Trenzinho Caipira” de Villa-Lobos foi gravada no LP *Camaleão* com a letra de Ferreira Gullar cantada por Edu. A canção foi adaptada e orquestrada pelo próprio artista e por Dori Caymmi.

O filme *Barra pesada* de Reginaldo Farias, que ganhou o Festival de Gramado em 1980 teve a trilha sonora composta por Edu Lobo.

A partir dos 1980, Edu participou, junto com Chico Buarque, da composição da trilha do espetáculo *O Grande Circo místico*, e da gravação do álbum que, segundo Edu, compôs completamente no piano, experimentando e considerando inclusive o que, em um primeiro momento parecia um erro pois, o que parece um erro é, algumas vezes, uma opção melhor que acontece pela fruição. O espetáculo de balé *O Grande Circo Místico* foi uma adaptação do poema homônimo de Jorge Lima adaptado por Naum Alves de Souza e contou com a participação de Gal Costa, Tom Jobim, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tim Maia e Zizi Possi, entre outros. As orquestras tiveram a participação, junto com Edu, de Chico de Moraes.

Edu Lobo conta que, em 1981, foi gravar com Tom Jobim. Inicialmente tratava-se da gravação de apenas uma canção, mas Tom, no fim do trabalho no estúdio disse “Só essa?” Então a gravadora conseguiu organizar para que Tom e Edu gravassem uma segunda música. Ao término, mais uma vez Tom diz “Mas só essas duas?”. Então, inusitadamente, após alguns trâmites da gravadora, fica decidido a produção do álbum *Tom & Edu*, produzido por Aloysio de Oliveira e gravado pela Philips.

O filme *Cavalinho azul* de Eduardo Escorel e *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman, criado principalmente para o público infantil, teve a trilha sonora composta por Edu em 1984.

Em 1985 a parceria de Edu e Chico se repete na composição da trilha de outro espetáculo, *O corsário do rei* e *Dança da meia lua*, esse com participação de Ferreira Gullar junto com Chico na elaboração do roteiro, lançados pela Som Livre. “Vento Leve”, tocado a quatro mãos (Edu e Tom), era uma das favoritas de Tom Jobim.

Um dos LPs mais raros de Edu Lobo foi lançado em 1985, com a parceria de Chico Buarque, *A Dança da Meia Lua*, com o selo *Biscoito Fino* e também como trilha sonora para o *Balé Guaira*, infelizmente não teve grande repercussão.

Em 1990 Edu novamente compôs uma trilha voltada para o público infantil. O artista fez a trilha sonora para o programa *O castelo Rá tim bum*,

da TV Cultura, gravado em CD pela Eldorado. A trilha foi encomendada pelo *Balé Guaira*, de Curitiba.

Em homenagem ao seu parceiro Tom Jobim, pelo qual tinha imensa admiração, Edu lança, no CD *Meia-Noite* (1995) um choro instrumental chamado “Perambulando”. Esse disco recebeu o prêmio Sharp como melhor disco da música popular brasileira em 1995.

A trilha sonora do filme *A Guerra de Canudos*, de Sérgio Resende, também foi composta por Edu Lobo. A canção tema do filme tem a letra composta por Cacaso.

Uma outra parceria para trilha de teatro ocorreu em *Cambaio* (2001) de João Falcão e Adriana Falcão, gravado pela BMG com a participação de Gal Costa e Zizi Posse e orquestração de Chico Moraes. Foi também em 2001 que Edu compôs a trilha de *O Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria e viajou para Israel onde participou de um concerto com a Orquestra Filarmônica de Israel, no dia 15 de maio de 2001, no Frederic R. Mann Auditorium, em Tel-Aviv, com a participação de Nelson Ayres e Jane Duboc.

O documentário *Vento bravo* com direção e roteiro de Regina Zappa e Beatriz Thielmann, mescla canções de Edu e depoimento dele e de outros artistas, jornalistas e amigos contando um pouco da trajetória do artista.

Depois de algum tempo sem lançar nenhuma obra, em 2010 Edu grava o CD *Tantas Marés*, pela *Biscoito Fino*, e em 2011 compõe a trilha para o filme *Não se preocupe, nada vai dar certo*, de Hugo Carvana. Ainda em 2011 Edu participa de um concerto em Amsterdam com a orquestra holandesa Metropole Orkest, sob a regência de Jules Buckley com piano e arranjos de Gilson Peranzetta, sax e flauta de Mauro Senise.

O álbum *Dos Navegantes*, gravado em 2017 em estúdio, marca o encontro de Edu Lobo, Romero Lubambo e Mauro Senise e ganhou o Grammy Latino em 2017, na categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira.

Em seu último álbum *Edu, Dori e Marcos* gravado em 2018, o belo encontro entre Edu, Marcos Valle e Dori Caymmi foi uma verdadeira comemoração da trajetória de ambos. Para esse álbum foi combinado que um cantaria a música do outro e não a sua própria, mas à sua maneira e com o seu próprio arranjo e modo de cantar.

Figura 11: Edu, Dori Caymmi e Valle Fonte: Canal Biscoito Fino (youtube)



2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

O jovem talentoso, que fez parceria com tantos grandes nomes e foi premiado em grandes festivais, trazia, em seu ponteio, denúncias sociais, como se pode ver nas histórias de “Ponteio” e “Upa Neginho” e “Beatriz”.

2.1 - PONTEIO

A canção feita em três dias que ganhou o Festival da MPB de 1967 teve Edu Lobo como compositor e o poeta Capinam como letrista: “Ponteio” versa sobre um violeiro, aludindo àqueles nordestinos que carregam a cultura brasileira e o ganho de alguns trocados para sobreviver em sua viola.

A canção foi escrita após Edu Lobo ter voltado da Europa e receber um convite do amigo Dorival Caymmi para ser autor da letra de uma melodia que inscreveria no referido concurso. Ao escutar a melodia, Edu Lobo teve a ideia de criar o verso “Ah, quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”. O fato é que Dorival encontrara outro letrista e dispensara Edu Lobo, que utilizou parte do trecho iniciado para criar a música da sua própria inscrição no concurso. Tal qual a obra de muitos compositores contemporâneos, a canção do violeiro traz referências críticas ao período da Ditadura Militar, falando sobre viola e violência, encerrar o canto e esperar por um tempo melhor, o projeto de dizer é que a situação do país estava ruim, mas que poderia melhorar.

Além disso,

na poesia, “Ponteio” [...] influenciou futuras composições de artistas engajados. Uma interpretação possível da letra é sobre a esperança de libertação das amarras que a ditadura militar impunha ao povo. “O sentido alegórico do texto de Capinam – “Ponteio” era lido como o dia que virá por facções dos movimentos de esquerda, mas também a relação texto/som poderia representar a moda-de-viola, a música do Sul de Minas, uma outra ideia de Brasil”. (CONTIER, op. cit.,1998, p. 15) (SIMÕES, 2005, p.19).

Em síntese, em “ponteio” há um eu lírico silenciado pela ausência da sua viola, ou pela impossibilidade de cantar. O sentimento deste artista, infelizmente, era comum a tantos outros em meio à censura política da época. No entanto, apesar do presente silencioso, “Ponteio” manifesta esperança da chegada de um “tempo mudado e novo lugar pra cantar”.

2.2 - UPA NEGUINHO

Um dos maiores sucessos de Edu Lobo, “Upa neguinho” contou com a coautoria de Gianfrancesco e popularizou-se na voz de Elis Regina e fez parte da trilha sonora do musical *Arena Conta Zumbi*, o qual tematizava a história do Quilombo dos Palmares e denunciava mazelas do Brasil. O estilo musical no qual a canção se materializa: o samba reitera a ênfase do espetáculo na cultura e nas formas de resistência.

Em “Upa Neguinho” [...] a temática social se referia ao trabalho escravo e à opressão social que mantinha muitas crianças naquela situação. A interjeição “upa” confere graça e amorosidade ao falar do menino que tropeça com os primeiros passos, mas que quase imediatamente, tem que aprender a se levantar e a lutar pela sua liberdade. Afinal, “começando a andar e já começa a apanhar” indica que apesar do sofrimento, era necessário sobreviver. O português coloquial dos verbos no infinitivo (“andá”, “cantá”, “ensiná”, “tirá”, “emprestá”, “espera” e apanhá) sugere uma narrativa do ponto de vista dos escravizados. (RIBEIRO; LOPES, 2019, p. 381).

A canção, portanto, integra um propósito político e estético convergente com a ideologia do Centro Popular de Cultura (CPC) e estabelece paralelo com a obra de Mário de Andrade devido à tematização do folclore. Apesar de os seus compositores não acreditarem no sucesso da música, “Upa neguinho” ganhou destaque no cenário musical nacional e na carreira da icônica intérprete Elis Regina.

2.3 – BEATRIZ

“Beatriz” está entre as canções cuja história tem vozes que seguiram vivas porque os sentimentos e sentidos que desperta nas pessoas ultrapassam a contemporaneidade dos séculos XIX, XX e XXI, tal a riqueza de criação de poetas, compositores e intérpretes. E continua inacabada.

O surgimento de uma canção pode estar em uma relação entre vozes das pessoas, grupos sociais que ultrapassam fronteiras, culturas, épocas em que os conhecimentos artísticos, a vivência da vida real e social de artistas que conseguem ter leituras de mundo abertas para a diversidade social. São deles, delas, destes artistas, as vozes que eternizam e interrelacionam a sociedade com a arte. A criação de “Beatriz” foi uma condição gerada por interações discursivas multissemióticas, intertransculturais, cronotópicas e intergenéricas (BARON, 2022, p. 148) quando Edu Lobo e Chico Buarque aceitaram o desafio de criar “Beatriz”. Jorge de Lima, em 1938, escreveu o poema *O Grande Circo Místico*, de uma estrofe e 45 versos, onde mistura realidade com ficção e conta a trajetória de Frederic Knie (1784-1850), que em 1803 abandonou a corte e a medicina porque estaria apaixonado por Agnes, uma equilibrista que começa a dinastia de *O Grande Circo Místico*. Após a escolha do poema, o *Ballet Guaira*, do Paraná, em 1982, encomendou a Edu Lobo e a Chico Buarque a trilha musical para um espetáculo para o mesmo nome. E aí vem o impasse sobre o tema da equilibrista. Entre as versões sobre o surgimento da canção “Beatriz”, destacamos a apresentada no artigo “Beatriz” ou *O lirismo de arranha-céu por Longman* (2014, p. 68-69), que descreve a primeira grande mudança, lá em 1982, na escolha do título da música.

Interessante notar que, ao contrário de Lily Braun, que dá título a outra canção do LP, a personagem Beatriz não existia no poema original. O próprio Chico, numa entrevista de 1989, descreve o nascimento da canção: E só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades. Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O Grande Circo Místico* havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que aliás é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equilibrista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões (BUARQUE, 1989). A Beatriz original é, então, a equilibrista Agnes, aquela que logo no início do poema de Jorge de Lima casa-se com o filho do médico e torna-se a matriarca da dinastia circense Knieps. O texto do poema não deixa dúvidas de que Agnes foi responsável por desviar o rapaz do caminho liberal-tradicional (a medicina) imaginado pelo pai, ponto que retornaremos ao final deste artigo. Pois bem. Criada

a música e a letra, era preciso escolher um cantor para a difícil interpretação. A canção ganharia uma gravação definitiva na voz de Milton Nascimento, que não hesita em afirmar “Beatriz é minha”.

Composta por Edu Lobo com letra de Chico Buarque em 1982, lançada com interpretação de Milton Nascimento em 1983, inspirada no poema de Jorge de Lima, “Beatriz” revelou um inacabamento com uma inquietação de Chico Buarque, em março de 2023, quando anunciou, durante turnê em São Paulo, com o aval de Edu Lobo, que a partir de então onde cantava os versos, “Em vez de “será que é divina / a vida da atriz”, ele passará a cantar “será que é divina / a sina da atriz”. (BRÊDA, 2023).

Portanto, “Beatriz” continua vivendo sua “sina”, é sempre contemporânea.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO PONTEIO

Ponteio

(Edu Lobo e José Carlos Capinan)

*Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse o amor ou dinheiro*

*Jogaram a viola no mundo
Mas fui lá no fundo buscar
Se eu tomo a viola ponteio!
Meu canto não posso parar, não!*

*Era um, era dois, era cem
Vieram pra me perguntar
Ô você, onde vai, de onde vem?
Diga logo o que tem pra contar!*

*Quem me dera agora
eu tivesse a viola pra cantar!*

*Parado no meio do mundo
Senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via
Nem sombra, nem sol, nem vento*

*Era um, era dois, era cem
Era um dia, era claro, quase meio
Encerrar meu cantar já convém
Prometendo um novo ponteio*

*Quem me dera agora
eu tivesse a viola pra cantar!*

*Certo dia que sei por inteiro
Eu espero não vá demorar
Esse dia estou certo que vem
Digo logo o que vim pra buscar*

*Era um dia, era claro, quase meio
Era um canto falado sem ponteio
Violência, viola, violeiro
Era morte redor, mundo inteiro*

*Correndo no meio do mundo
Não deixo a viola de lado
Vou ver o tempo mudado
E um novo lugar pra cantar*

*Era um dia, era claro, quase meio
Tinha um que jurou me quebrar*

*Quem me dera agora
eu tivesse a viola pra cantar!*

*Mas não lembro de dor nem receio
Só sabia das ondas do mar*

A primeira gravação de estúdio de “Ponteio” foi lançada como compacto simples no ano de 1967. Na ficha técnica constam, Edu Lobo e José Carlos Capinam como compositores; músicos: David Tygel, Maurício Maestro, Zé Rodrix e Ricardo Villas no coro; participação especial: Marília Medalha e *Momentoquatro*.

O arranjo do fonograma começa com uma introdução instrumental, em seguida temos a primeira e segunda letra da parte **A**, em seguida temos a primeira letra do **B**, e logo depois a parte **C** que é a seção mais curta de todas e aparece sempre com a mesma letra, depois temos uma seção instrumental curta que remeta a introdução.

Essa estrutura de dois **A**, um **B** e o **C** seguido de um trecho instrumental se repete três vezes, porém o **A** sempre vai ter duas letras diferentes, o **B** uma letra nova, já o **C** mantém o mesmo texto, como já foi mencionado.

Depois da terceira vez, há uma seção nova **D** que são uns vocalizes *Lá, láia* que se conecta com **C'** só que desta vez num tom diferente, por isso a mudança na grafia. A música termina com a repetição da letra do **C**.
*Intro - A1 A2 B1 C - Instrumental - A3 A4 B2 C - Instrumental . - A5 A6 B3
C D C'*

O arranjo do fonograma se encontra na tonalidade de Fá menor, havendo modulações para a tonalidade relativa maior (Lá bemol maior) e homônima maior (Fá maior). Durante a música vão aparecer acordes de empréstimo⁸⁸, dominantes substitutas⁸⁹.

Campo Harmônico de Fá Menor

Im	IIIm7b5	bIII	IVm	Vm	bVI	bVII
Fm	Gm7b5	Ab	Bbm	Cm	Db	Eb

Campo Harmônico de Fá Menor Harmônico

Im7M	IIIm7b5	bIII7M#5	IVm	V7	bVI	VII°
Fm7M	Gm7b5	Ab7M(#5)	Bbm	C7	Db	E°

⁸⁸ Ver glossário.

⁸⁹ Ver glossário.

Campo Harmônico de Fá Menor Melódico

I m 7M	II m 7	bIII7M#5	IV7	V7	VI m 7(b5)	VII m 7b5
F m 7M	G m 7	A b 7M(#5)	B b 7	C7	D m 7b5	E m 7b5

A introdução da música possui a mesma sequência harmônica das partes **A**, por isso serão todas analisadas juntas.

A

F m 7M(9)

E - ra um e - ra dois e - ra cem e - ra o mun - do che - gan - do e nin - guém
 E - ra um e - ra dois e - ra cem vi - e - ram pra me per - gun - tar
 E - ra um dia e - ra cla - ro qua - se meio e - ra um can - to ca - la - do sem pon - teio
 E - ra um dia e - ra cla - ro qua - se meio ti - nha um que ju - rou me que - brar
 E - ra um e - ra dois e - ra cem e - ra um dia e - ra cla - ro qua - se meio
 Cer - to di - a que sei por in - tei - ro eu es - pe - ro não vá de - mo - rar

G b 7M(6)

que sou - bes se que eu sou vi - o - leiro que me des - se a mor - ou di - nhei - ro
 ô vo - cê de on - de vai de on - de vem diga lo - go o que tem pra con - tar
 vio - lôn - cia vi - ola vi - o - lei - ro era mor - te em re - dor mun - do mar
 mas não lem - bro de dor nem re - ce - io só sa - bi - a das on - das do mar
 en - car - rar meu can - tar já con - vem pro - me - ten - do um no - vo pon - teio
 este dia es - tou cer - to que vem digo lo - go o que vim pra bus - car

Esta seção possui duas frases de quatro compassos, sendo que cada frase tem apenas um acorde, nos primeiros quatro compassos o acorde **F m 7M(9)** é o primeiro grau da tonalidade de Fá menor (Im). Já o acorde **G b 7M(6)** é um acorde de empréstimo modal, é o segundo grau (bII) do modo Fá *Frígio* ou *Lócrio*, também é conhecido como acorde de *Sexta Napolitana*⁹⁰.

A segunda seção possui também duas frases a primeira com quatro compassos e a segunda com seis, continua no tom de Fá menor, todos os acordes fazem parte dos campos harmônicos menores, com exceção do último acorde.

B

B m 7(9)

B m 7(9)/A b

Pa - ra - do no me - io do mun - do sen - ti che - gur meu no - mon -
 Jo - ga - rum a vi - o - la no mun - do mas fui lá no fun - do bus - car
 Cor - ren - do no me - io do mun - do não dei - xoa vi - o - la de - la -

D $^{\flat}$ 7M

D $^{\flat}$ 7C

B m 7(9)

G m 7

G b 7(II1)

- teu - lhei pro min - do e sem vi - a sem sou - bra nem sol nem ven - to
 - do'ou ver a tem - pe mu - dn - do e um no - vo lu - gar pra can - tar não

⁹⁰ Ver glossário.

Nos primeiros quatro compassos do **B** temos o quarto grau menor **Bbm7(9)** (IVm). No terceiro compasso o mesmo acorde aparece invertido com a nota *Láb* no baixo, mudança que em nada altera sua função.

Na segunda frase temos dois compassos do sexto grau **Db7M** (bVI), dois compassos do quarto grau **Bbm7(9)** (IVm), no penúltimo compasso o **Gm7** é o segundo grau, e pra fechar esta seção o acorde **Gb7(#11)** tem função de dominante substituta e prepara a modulação para Fá Maior.

Section C musical notation showing a melody in 2/4 time with lyrics: "Quem me de-ra a - go - ra'eu ti - ves - se'a vi - o - la pra can - tar". Chords F6(9) and Eb6(9) are indicated above the staff.

A seção **C** pode ser considerada o *refrão* da música, ela possui apenas uma frase de quatro compassos que se repete quatro vezes, está no tom de Fá maior mas usa um acorde de empréstimo do tom menor. Os acordes são uma alternância de **F6(9)** primeiro grau (I) e **Eb6(9)** acorde de empréstimo (bVII).

Depois dessas três seções terem sido repetidas, há uma quarta seção da música o **D** que não possui letra, mas tem um arranjo vocal, é um trecho que usa acordes do tipo dominante que não resolvem.

Section D musical notation showing a melody in 2/4 time. Chords Bb7, C7, Bb7, C7, Bb7, C7, Bb7, C7, Db7, Eb7, Db7, Eb7, Db7, Eb7, Db7, Eb7, Db7 are indicated above the staff.

É possível encontrar quase todos os acordes dentro dos campos harmônicos menores: **Bb7** (IV) quarto grau do menor melódico, **C7** (V) quinto grau do menor harmônico, **Db7** é o único que não pertence a Fá menor. Por último o **Eb7** é o (bVII) sétimo grau da menor natural, ao mesmo tempo que é o quinto grau do novo tom: Lá bemol maior.

A música fecha com a seção **C** porém em vez de estar no tom de Fá maior (homônimo) se encontra no tom Lá bemol maior (relativo).

Section C' musical notation showing a melody in 2/4 time with lyrics: "Quem me de-ra'a - go - ra'eu ti - ves-se'a vi - o - la pra can - tar o - la pra can - tar". Chords Ab⁶, Gb⁶, Ab⁶, Gb⁶, Ab, Gb, F are indicated above the staff.

A relação dos acordes de **C'** é a mesma que da seção **C**: I e bVII, só que no novo tom os acordes são **Ab6(9)** e **Gb6(9)**.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Esperança em meio à hostilidade
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Os dias difíceis da Ditadura Militar no Brasil causavam desgosto e, ao mesmo tempo, a esperança entre a juventude mais progressista, que expressava em suas canções a resistência
Atitudes discursivas	Expor e poetizar
Versificação	Estrofes: quadras e parelhas (estas funcionam como refrão) Rimas: internas e externas, mas sem forma poética fixa
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>Jogaram a viola no mundo / Mas fui lá no fundo buscar</i> Aliteração: <i>Violência, viola, violeiro</i> Eufemismo: <i>Vou ver o tempo mudado / E um novo lugar pra cantar</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1967 / III Festival da Música Popular Brasileira - vol. 1 / Philips
Tonalidade	Fá menor
Ritmo	Xaxado
Fonograma	3'28"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero	- Primeiros anos da Ditadura Militar brasileira, instaurada em março de 1964. - Somente no início dos anos 1960 a implantação da televisão no Brasil alavancou.

Étnico Axiológico Econômico	- De 1965 a 1972, a televisão brasileira promoveu programas sobre música (<i>O Fino da Bossa, Jovem Guarda, Bossaude</i>) e os festivais de música da TV Globo e da TV Record. - Tropicalismo (1967-1968).
-----------------------------------	---

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Como o eu lírico resistente e esperançoso, Edu Lobo e Capinan eram jovens críticos e expressavam em suas canções o engajamento contra as atrocidades do regime militar. Além do lamento, a esperança é exaltada: <i>Vou ver o tempo mudado</i> .
Composição	Composição: Edu Lobo Autor: José Carlos Capinan Interpretação: Edu Lobo e Marília Medalha * Participação do grupo vocal Momento 4
Audiência	Vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967 - considerado o melhor festival de todos os tempos pela qualidade das canções apresentadas
Intérpretes	Diversas interpretações, das quais destacamos: Edu Lobo (1970), Radamés Gnattali (1984), Alceu Valença (1995)
Motivo verbal	O eu lírico, violeiro, diante da violência e da morte, não lembra <i>de dor e receio</i> pois, resistente e esperançoso, sabe que verá <i>o tempo mudado / E um novo lugar pra cantar</i>

4. PARA SABER MAIS

Para saber mais sobre a trajetória biográfica e musical de Edu Lobo, recomendamos *Edu Lobo: São Bonitas as Canções*, escrito por Eric Nepomuceno, com prefácio de Zuzana Homem de Mello, e lançado em 2014. Naquele ano, o artista completava seus 70 anos e, celebrando a data, o livro reúne marcos na obra literária e musical, passando pelas parcerias gigantes que marcaram sua carreira.

Ponteio

Edu Lobo & Capinan

Intro
Fm7M(9) 1. G♭7M(6) 2.

14 **A** Fm7M(9)

E - ra um e - ra dois e - ra cem e - ra o'mun - do che - gan - do'e nin - guém
E - ra um e - ra dois e - ra cem vi - e - ram pra me per - gun - tar

E - ra'um dia e - ra cla - ro'qua-se meio e - ra'um can - to ca - la - do'sem pon - teio
E - ra'um dia e - ra cla - ro'qua-se meio ti - nha um que ju - rou me que - brar

E - ra um e - ra dois e - ra cem e - ra'um dia e - ra cla - ro'qua - se meio
Cer - to di - a que sei por in - tei - ro eu es - pe - ro não vá de - mo - rar

18 G♭7M(6)

que'sou - bes-se'que eu sou vi - o - leiro que me'des - se a - mor'ou di - nhei - ro
ô'vo - cê de'on - de de vou de'on - de vem que tem pra con - tar

vio - lén - cia vi - ola vi - o - lei - ro era mor - te em're - dor mun - das do mar
mas não lem - bro de dor nem re - ce - io só sa - bi - a'das on - das do mar

en - cer - rar meu'can - tar já con - vem pro - me - ten - do'um no - vo pon - teio
este dia es - tou cer - to que vem digo lo - go'que vim pra bus - car

22 **B** B♭m7(9) B♭m7(9)/A♭ D♭7M D♭/C

Pa - ra - do no me - io do mun - do sen - tí che - gar meu mo - men - to'o - lhei pro min - do'e nem vi -
Jo - ga - ram'a vi - o - la no mun - do mas fui lâ no fun - do bus - car se'eu to - mo'a vio - la pon - teio
Cor - ren - do no me - io do mun - do não dei - xo'a vi - o - la de la - do'vou ver o tem - po mu - da -

28 B♭m7(9) A♭m6 Gm7 G♭7(#11)

- a'nem som - bra nem sol nem ven - to
- meu can - to não pos - so pa - rar
- do'e'um no - vo lu - gar pra can - tar

32 **C** F6(9) E♭6(9) F6(9) E♭6(9) To Coda

Quem me de - ra a - go - ra'eu ti - ves - se'a vi - o - la'pra can - tar D.S. al Coda 2x

36 Fm7M(9) G♭7M(6) Fm7M(9) G♭7M(6)

44 **D** B♭7 C7 B♭7 C7 B♭7 C7 B♭7 C7 D♭7 E♭7 D♭7 E♭7 D♭7 E♭7 D♭7 E♭7 D♭7 E♭7

La lá - ia lá - ia lá - ia - la - ia - la - ia lá - ia lá - ia lá - ia - la - ia - la

52 A♭5 G♭5 A♭5 G♭7M F♭7M G♭5

Quem me de - ra'a - go - ra'eu ti - ves - se'a vi - o - la pra can - tar

⁹¹ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO IX – GERALDO VANDRÉ



Fonte: Arquivo/O Globo

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Neste capítulo falaremos de um artista bastante paradoxal. Isso porque, apesar de ganhar fama por suas músicas de protesto na época da ditadura no Brasil e, principalmente, pela sua trajetória nesse período, transitando por países e mantendo contato próximo com o mundo comunista dessa época, a partir de seu retorno do exílio, nega toda e qualquer possibilidade de ter se colocado contra os militares.

Ainda que esses fatos sejam atualmente negados pelo próprio artista, não faltam provas de que sua obra e sua trajetória, antes do exílio, estavam alinhadas ao seu ímpeto revolucionário e sua indignação com a realidade sufocante que se espalhava por quase toda a América Latina.

Esse talentoso artista nasceu em 12 de setembro de 1935, em João Pessoa, filho de dona Maria Martha e do médico otorrinolaringologista José Vandregisilo. Seu nome, Geraldo Pedrosa de Araújo Dias que, mais tarde viria a utilizar a abreviação do sobrenome do pai como nome artístico, Vandré.

Geraldo cresceu cercado por muita cultura popular, cantos religiosos e pelas músicas que sua mãe tocava no piano. Desde muito cedo mostrou seu interesse pela música, mas sua mãe fazia questão que antes de

escolher o caminho que desejasse percorrer que ele conquistasse um diploma universitário.

Seus pais matriculam Geraldo Vandré em um internato localizado na Paraíba, cidade conhecida como “terra do maracatu”, perto da Zona da Mata pernambucana a 135 km de João Pessoa. A convivência com os cantadores de feira, as bandas populares e os cordéis podem ser percebidas nas músicas que ele viria a compor mais tarde, principalmente as redondilhas e os deslocamentos de tônicas na pauta da melodia.

Sua estreia como compositor e cantor acontece ainda na época do colégio, em um evento promovido pelo diretor padre João Mota, que mais tarde é nomeado segundo bispo de Sobral (CE), pelo papa João XXIII.

Em 1951 Vandré vai estudar direito na Universidade do estado da Guanabara e se forma em 1961. Nesse período começa a participar dos grêmios universitários e do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE ao lado de Carlos Lyra com quem fez as primeiras parcerias. Cabe ressaltar que o CPC se posicionava contra a Ditadura Militar e foi um núcleo de onde eclodiu a criatividade revolucionária de diversos artistas que viriam a ser fundamentais na história da canção brasileira, como Edu Lobo, Carlos Lyra, Chico Buarque, entre outros.

Em 1955 Vandré, desejando participar do I Festival da Canção, foi até a casa de Lyra, que dava aulas de violão, e lhe pediu uma música. A música entregue a Vandré por Lyra foi “Menina” e com ela o artista ganhou o festival. A canção foi gravada por Sylvia Telles no mesmo ano. Nesse período, o nome artístico do compositor era Geraldo Dias.

Em 1960, Geraldo e Lyra gravam o compacto *Hora de Lutar* com a música “Aruanda” inspirada no filme homônimo, dirigido por Linduarte Noronha, que conta a história de uma comunidade quilombola da Paraíba chamada Serra do Talhado. A canção foi gravada por Astrud Gilberto no álbum *The Shadow of Your Smile* em 1965.

Geraldo Vandré criava as letras no instante que recebia a música, não levava para fazer em casa não. Foi assim que aconteceu sua última parceria com Lyra. Gravam em 1961 o compacto *Quem quisier encontrar o amor*.

Quando se mudou para São Paulo, em 1961, Vandré começou a frequentar a região próxima ao colégio Mackenzie, onde aconteciam encontros entre músicos e shows de bossa nova. Vandré começa a apresentar-se nesses eventos. Vandré, muitas vezes, preferia declamar poemas de Fernando Pessoa e Vinicius de Moraes do que cantar. Baden Powell ficou impressionado com as performances de Vandré e sua voz

impostada. A dupla compõe “Fim de tristeza”, “Samba de mudar”, “Nosso amor”, “Se a tristeza chegar” e “Rosa flor”. Ainda em 1961, Geraldo é contratado pela TV Tupi de São Paulo para participar de um programa produzido por Abelardo Figueiredo. Vandré vai, nesse período, junto com Baden, para Belo Horizonte e se encontraram com o compositor e pianista Pacífico Mascarenhas que, depois faria parte do Sambacana junto com Milton Nascimento e Wagner Tiso.

Em 1962 Vandré conhece o contrabaixista Théo de Barros em uma das festas promovidas por Moacyr do Vai e Franco Paulino. Desse encontro saiu a primeira gravação de “Menino das Laranjas”, gravada por Vandré em 1964 com o quinteto do saxofonista Meireles.

Motivados pelo evento da Rhodia, em 1962, Airto Moreira, na percussão sem bateria, Heraldo do Monte, na viola caipira, e Théo Barros, no violão, formaram o Trio Novo, tocando temas folclóricos com uma forma mais sofisticada. Théo e Vandré, interessados em participar do Festival da Record, decidiram compor uma canção que seguisse a mesma proposta do Trio Novo. Assim surgiu a campeã “Disparada”, em 1966, poema de Vandré musicado por Théo e interpretação de Jair Rodrigues, vencedora do festival, junto com “A banda” de Chico Buarque.

Antes disso, em 1963, Vandré começa a namorar com Nilce Trajan, uma professora de filosofia formada na USP que trabalhava na Cinemateca Nacional do Rio de Janeiro. Ambos foram apresentados pela amiga de Vandré, a boliviana Elsa Katuni. Nilce, nessa época, trabalhava na montagem do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, lançado em 1964 e que foi um marco no surgimento do cinema novo. A partir dela, Vandré conhece o diretor de cinema Roberto Santos que pede a Vandré uma trilha sonora para o filme *A hora e vez de Augusto Matraga*, no qual Vandré também seria figurante e co-produtor.

O LP *Geraldo Vandré* gravado em 1964 traz as músicas “Fica Mal com Deus” e “Menino das laranjas”. O álbum traz parceria de Vandré com Théo, Baden, Vinicius, Luiz Roberto e Vera Brasil. Os temas abordam o cotidiano do povo ao som de uma moda de viola sofisticada, triângulo e percussão sem bateria. A canção “Berimbau” na voz de Vandré ganha um tom mais popular e melancólico.

É possível afirmar que Geraldo Vandré rompeu com os padrões praticados pelos artistas ligados à Bossa no Rio de Janeiro, sendo um dos primeiros compositores a utilizar instrumentos autênticos da moda de viola e cantares nordestinos, característica que surpreendeu os

estudantes da classe média alta paulista em um show do Mackenzie. Esse pioneirismo pode ser ouvido no LP *Canção Nordestina*, gravado em 1964.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, verso de Camões presente na capa do LP *Hora de Lutar* de 1965. Em meio a Ditadura Militar, Vandr  apresenta, neste álbum, temáticas com mensagens libertárias, a começar pelo título da obra. Essa   mais uma prova do posicionamento do artista diante do clima de opressão que vigorava nesse período. A ilustra o da capa mostra a capoeira e as letras das can es reafirmam a força da cultura popular com apelos recorrentes ao amor. Na can o “Despedida de Maria”, Vandr  canta “vai companheiro, vai”, sobre um sujeito que precisa lutar e deixa sua mulher Maria. Tambores, berimbau, metais, e percussão típica da música folclórica, elementos africanos estão fortemente presentes, assim como cânticos religiosos da cultura popular que lembram as procissões.

Em 1966 Vandr  gravou a coletânea *5 Anos de Can o* e incluiu “Pra não dizer que não falei das flores”, censurada e liberada apenas em 1979. A can o se tornou um verdadeiro hino contra a ditadura.

Prêmio “Berimbau de ouro”, em 1966, foi conquistado com a can o de Vandr  “Porta estandarte”, gravada, posteriormente por Dalva de Oliveira em um compacto pela Odeon.

Com o sucesso da can o “Disparada”, premiada no Festival da Record em 1967, a emissora contratou Vandr  para apresentar o programa *Disparada*, com o objetivo de apresentar “raízes sertanejas da música brasileira”. Vandr  que defendia fortemente o regionalismo da can o brasileira subiu em uma caminhonete da Record para defender e divulgar o novo Programa *Frente única*, que entra no lugar do “Fino da Bossa”, com a audiência em declínio, sobretudo pela popularidade que a “Jovem Guarda” estava conquistando. Daí surgiu a passeata contra a guitarra elétrica, como elemento estrangeiro que ameaçava a identidade da música tipicamente brasileira. Faziam parte dessa passeata, além de Geraldo, Gilberto Gil, Elis Regina, Jair Rodrigues, entre outros.

Com a saída do pianista César Camargo Mariano do *Sambalan o Trio*, para se casar com Marisa Gata Mansa, surge o *Quarteto Novo* (1967) e Hermeto Paschoal   convidado para ser o novo pianista do trio. Hermeto disse que são aceitaria se o nome do grupo fosse mudado, assim nasceu o *Sambrasa*. Para o evento da Rhodia, Vandr  e Airto, junto com o *Sambrasa*, formam o grupo que, posteriormente, trabalhou fixo no programa *Disparada* da Record.

A canção “De serra, de terra e de mar” (1967) foi composta por Vandrê em parceria com Théo Barros e Hermeto Pascoal. Melodia lenta, arranjos de viola com picos de intensidade e coro formado pelo *Trio Maraya*.

No ano do AI5, outro LP que deixa evidente o posicionamento do artista frente aos anos de chumbo foi *Canto Geral* (1968). Nesse álbum Vandrê fala de luta de classes, da opressão, de igualdade, democracia, da terra através de elementos da capoeira e forte influência da poesia de Pablo Neruda e sua obra homônima (1950) que expressava sua indignação contra a opressão sofrida pelo povo chileno e latino americano. Foram usados instrumentos que marcam o apelo popular e o amor pela terra, como, viola caipira, oboé, corne inglês, reco-reco, cachichi, tantan, queixada de burro.

“Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza
Pra só trazer alegrias e não falar de pobreza
E mais: Prometeram que se eu cantasse feliz, agradava com certeza
Eu, que não posso enganar, misturo tudo o que vivo
Canto sem competidor, partindo da natureza do lugar onde nasci
Faço versos com clareza, à rima, belo e tristeza
Não separo dor de amor
Deixo claro que a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho
De que o poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza
Foi que me fez cantor”

Na canção “Cantiga brava” a poesia de Vandrê transborda de elementos populares como um verdadeiro canto de resistência. Na contracapa desta obra traz dois fragmentos de Bertolt Brecht e um texto de Vandrê que afirma que o ato de compartilhar, o amor e a doação que fazem a vida como o que realmente importa.

Desses tempos em que falar de árvores é quase um crime, pois implica em silenciar sobre tantos erros — aos que virão depois de mim (Bertold Brecht)

Após a gravação de “Canto geral” a TV Bandeirantes convidou Vandrê para apresentar um programa homônimo que depois mudou para *Canto Permitido* devido a censura.

Durante sua histórica apresentação no Maracanãzinho (1968), Geraldo disse “A vida não se resume a festivais”, após ter a canção “Pra não dizer que não falei das flores” derrotada por “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque. O público vaiou a decisão do júri, que agiu pressionada

pelos censores. A canção foi interpretada por eles como uma “chamada à luta armada”. Desse momento em diante Vandr  deixou o país para o autoexílio, depois de passar vários dias escondido na fazenda de Aracy, viúva de Guimarães Rosa (falecido um ano antes), mas continuou sua produ o musical, passando por países da Europa e da América Latina como Chile, Argélia, Alemanha, Grécia, Áustria, Bulgária e França.

No Chile, Vandr  gravou *Geraldo Vandr  no Chile* um single com “Caminhando” e “Desacordonar”, can o com temática similar a primeira e melodia marcada por elementos da música latina e interpreta o visceral como um grito de liberdade.

O quinto e último álbum de Vandr  foi gravado pela Philips em 1970, e lançado como compacto simples com o nome *La Passion Brasiliense* e lançado no Brasil como “Terras de Benvir ” em 1973. O  lbum traz can es como “De América”, abordando o sofrimento do povo latino americano, a can o “Bandeira branca” com evoca o aos povos originários e não significa se render e sim conquistar a paz, e a can o “Sarabanda” que faz alusão a dança e música de origem espanhola com compasso ternário.

Na sua estada no Chile, Geraldo passou por muitas dificuldades em fun o do Golpe de 11 de setembro de 1973 e o fortalecimento de Salvador Allende. Geraldo Vandr  retornou ao Brasil em 1973, bastante debilitado, no avião da empresa Lan Chile e foi imediatamente levado para ser interrogado pela polícia federal.

O Inquérito da Polícia Militar (IPM) contra Vandr  e Plínio Marcos foi arquivado. Depois desse momento Geraldo declarou que só cantaria can es de amor e passou a negar que algum dia se colocou contra os militares.

Em 1994 Geraldo compôs a can o “Fabiana” em homenagem às forças aéreas. A can o foi apresentada pelo coral de cadetes da FAB. Geraldo Vandr  tentou tirar o brev  de aviador, mas não passou no teste psicológico, passando a ser tratado no Hospital da Base, tornando-se amigo dos oficiais da aeronáutica.

Esse foi apenas um breve resumo da trajetória deste importante compositor da can o brasileira. Geraldo Vandr   , certamente, um dos mais fortes nomes quanto o assunto   música de protesto.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CAN ES

Geraldo Pedrosa, ou Geraldo Vandr , independentemente de como o artista prefira ser chamado, o fato   que, embora precocemente

interrompida, sua trajetória artística marcou as canções de protesto no Brasil. Conheça a história de alguns de seus principais sucessos.

2.1 - PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

A *Marselhesa* francesa, que, hoje, é o hino do país, era um canto de guerra revolucionário que acompanhava as manifestações na França. Paralelamente, em terras tupiniquins, o ano de 1968 fervilhava de eventos de resistência como a Passeata dos Cem Mil. Neste cenário foi composta a canção que Millôr Fernandes denominou *Marselhesa brasileira*: “Pra não dizer que não falei das flores”, do grande Geraldo Vandré.

A obra foi apresentada no III Festival Internacional da Canção, no qual ficou em segundo lugar, tendo sido esta derrota motivo de revolta entre os espectadores do evento. Seu refrão foi entendido como chamada à luta armada contra os ditadores e, dentre as razões para a enunciação deste convite em meio ao evento, pode-se inferir que estava o pensamento do seu autor, Geraldo Vandré, sobre os festivais. Nas palavras dele,

Festivais são uma fonte de estímulo aos valores novos, que podem ganhar projeção da noite para o dia. Para o povo devem ser dirigidas todas as manifestações artísticas (MESQUITA, 2015, p. 112).

O fato é que a canção conhecida como “Caminhando” teve tanta projeção que, pouco tempo depois, foi proibida pela Ditadura, inclusive especula-se que o AI-5 foi apressado pelo alvoroço gerado por ela, ainda assim, ficou conhecida como hino do movimento civil e estudantil em oposição à Ditadura. O título não se justifica apenas pela receptividade, mas também porque o próprio ritmo musical e a estrutura de fácil memorização dos versos, de fato, assemelham este MPB de Geraldo Vandré a um hino de referências às canções usadas em passeatas, protestos e manifestações contra o regime, que se espalhavam pelo país no ano de 1968.

“Pra não dizer que não falei das flores” tinha uma mensagem energética: não era suficiente usar paz e amor para combater armas e canhões. As flores podem ser entendidas como uma referência à foto ícone do movimento hippie, na qual uma mulher aparece segurando uma flor diante de um exército armado. A respeito deste projeto de dizer categórico de Vandré, é possível afirmar que:

no processo de realização da sua arte, e através da radicalização gradativa e, direção à música armada, Geraldo Vandré atuou como intelectual engajado na medida em que assumiu a postura de combatente na luta pela hegemonia da sociedade brasileira e na tarefa de transformar a realidade marcada pela exploração de operários e camponeses, utilizando para isto o campo cultural (MESQUITA, 2015, p. 20).

Em síntese, a canção “Caminhando” ilustra a intelectualidade da época combatendo o regime da Ditadura Militar e, obviamente, o projeto político da época não permitia o crescimento desta (nem de outras) forma de resistência e a consequência do sucesso do convite a fazer a hora foi o silenciamento, via exílio, de Geraldo Vandré.

2.2 - DISPARADA

De sentido metafórico e dando margem a diversas interpretações, “Disparada” foi escrita por Geraldo Vandré em colaboração com Théo de Barros e, interpretada por Jair Rodrigues, empatou o primeiro lugar com “A Banda”, de Chico Buarque, em 1966, no II Festival de MPB da TV Record.

A história da canção inicia em uma pesquisa de Vandré com violeiros do centro-sul e o produto artístico que resultou dela sintetizaria o projeto estético, político e ideológico do paraibano, de deixar de ser cantor de bolero e se politizar. Com cenário e sonoridades sertanejas, “Disparada” mostra, em seu projeto de dizer, um eu lírico que vive para consertar em um contexto que pode tanto aludir à razão da migração de muitos nordestinos: trabalhar como operários no Sudeste quanto sugerir a necessidade de conserto da situação provocada pela Ditadura Militar no Brasil na época, a qual causava um desequilíbrio entre a morte e o destino.

Nas palavras de Vandré,

“Disparada”, que é moda de viola autêntica, não significa que a música popular brasileira tenha regredido e voltado ao início, não, ela apenas lança mão da música regional, moldada por autores que têm vida urbana, e que possuem cultura, não é a autêntica moda de viola do sertão brasileiro, porque é feita por mãos que por mais que conheçam a vida do sertanejo, vivem numa civilização alienada (sic) e completamente distinta daqueles rincões. “Disparada” é a moda de viola que nenhum violeiro seria capaz de fazer, mas corresponde exatamente ao tipo de cultura, e ao modo de viver dos habitantes do sertão (MESQUITA, 2015, p.113)

Neste sentido, o sucesso da canção evidencia a apreciação do povo brasileiro pela música brasileira. A civilização alienada, na canção, aparece como quem confunde os tratamentos dados ao gado e à gente nos versos “gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata/ Mas com gente é

diferente”. Esta comparação, independentemente das interpretações dadas a quem seria o gado na letra, põe lentes sobre uma forma de opressão social da época, pela qual, assim como o gado, uma classe social seria explorada.

Em síntese, apesar das metáforas e da linguagem subjetiva, “Disparada” é uma música de comunicação direta, com início, meio e fim, configurando uma obra simples feita para comunicação com o povo que concorda com as verdades do eu lírico e aprecia o som da sua viola.

2.3 - RÉQUIEM PARA MATRAGA

Lançada em 1965, “Réquiem para Matraga”, tematiza a resistência sertaneja e foi composta, por convite de Roberto Santos, para compor a trilha sonora do filme dirigido por ele, o qual seria inspirado e homônimo do conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. A redenção e o anseio pela justiça marcam a história do protagonista da trama: Augusto Matraga e ecoam nos versos de Vandrê.

No título da canção,

A palavra “réquiem” representa uma tradição cristã, um canto em forma de prece ou missa com feições fúnebres. Ao iniciar o filme com a canção “Réquiem para Matraga”, de certa forma, ocorre o anúncio do fim trágico da personagem Augusto Matraga [...]. No filme, a canção é marcada por um canto de lamento bastante extenso, por meio do qual Vandrê expressa a força, a dor e o sofrimento presentes na trama (CARDOSO, 2013, p. 49).

Esta força, bem como o anseio pela justiça, ainda que “a porrete”, são o elo que liga a resistência da personagem literária à do eu lírico da canção de Vandrê na luta por valores, contra opressão, com fé que isso levará a alguma salvação.

Além disso, na canção, a temática nordestina aparece tanto na organização dos versos semelhantemente aos repentes que o compositor ouvia quando confinado no colégio interno quanto na sonoridade com poucos instrumentos e semelhante à roda de viola. Esta forma de vida sertaneja, em “Réquiem para Matraga”, assim como em outras canções de Vandrê, recria a realidade brasileira, sendo possível após muitas pesquisas e imersão do compositor no referido universo, seja como inspiração para a canção que comporia a trilha sonora do filme, seja para definição de um estilo musical mais autêntico que se refletiria em sua obra e revelaria a grandeza peculiar de sua arte.

Em síntese, “Réquiem para Matraga” é a interseção entre um eu lírico, uma personagem e um compositor que têm, como características comuns, a simplicidade, a força e a esperança na possibilidade da mudança do destino. A canção, assim, alinha-se com maestria ao propósito artístico de Vandré: promover, em uma temática mais coletiva, a aproximação entre a realidade musical do Brasil e a realidade do povo que nele habita.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

Pra não dizer que não falei das flores
(Geraldo Vandré)

<i>Caminhando e cantando e seguindo a canção</i>	<i>Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição</i>
<i>Somos todos iguais, braços dados ou não Nas escolas, nas ruas, campos, construções</i>	<i>De morrer pela pátria e viver sem razão</i>
<i>Caminhando e cantando e seguindo a canção</i>	<i>Vem, vamos embora, que esperar não é saber</i>
<i>Vem, vamos embora, que esperar não é saber</i>	<i>Quem sabe faz a hora, não espera acontecer</i>
<i>Quem sabe faz a hora, não espera acontecer</i>	<i>Nas escolas, nas ruas, campos, construções</i>
<i>Pelos campos há fome em grandes plantações</i>	<i>Somos todos soldados, armados ou não Caminhando e cantando e seguindo a canção</i>
<i>Pelas ruas marchando indecisos cordões Ainda fazem da flor seu mais forte refrão E acreditam nas flores vencendo o canhão</i>	<i>Somos todos iguais, braços dados ou não</i>
<i>Vem, vamos embora, que esperar não é saber</i>	<i>Os amores na mente, as flores no chão A certeza na frente, a história na mão Caminhando e cantando e seguindo a canção</i>
<i>Quem sabe faz a hora, não espera acontecer</i>	<i>Aprendendo e ensinando uma nova lição</i>
<i>Há soldados armados, amados ou não Quase todos perdidos de armas na mão</i>	<i>Vem, vamos embora, que esperar não é saber</i>
	<i>Quem sabe faz a hora, não espera acontecer</i>

“Pra não dizer que não falei das flores” é uma música de duas partes, com estrutura *Estrofe x Refrão*, ou seja, uma parte que tem a mesma

estrutura melódica⁹² e mesma harmonia⁹³, mas sempre que aparece vai ter uma letra diferente (Estrofe), a outra parte vai ser sempre igual (Refrão), essas duas partes podem estar intercaladas ou não.

Estrofe

Ca-mi - nhan-do'e can - tan - do'e se - guin-do'a can - ção so-mos to - dos i - guais bra - ços da - dos ou não Nas es -
 Fa - los cam-pos há fo - me'm gran - des plan - ta - ções pe - las ru - as mar - chan-do'in - de - ci - sos cor - dões ain - da
 Há sol - da - das ar - ma - dos a - ma - dos ou não qua-se to - dos per - di - dos de ar - mas na mão Nos quar -
 Nas es - co - las nas ru - as cam - pos cons - tru - ções so-mos to - dos sol - da - das ar - ma - dos ou não Ca - mi -
 Os a - mo - res na men - te as flo - res no chão a cer - te - za na fren - te'a his - tô - ra na mão Ca - mi -

E F#m E F#m E F#m

co - las nas ru - as cam - pos cons - tru - ções ca - mi - nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção
 fa - sem da flor seu mais sur - te re - frão e'a - cre - di - tam - nas flo - res ven - cen - do'o ca - não
 teis lhas en - si - nam uma'an - ti - ga li - ção de mor - rer pe - la pá - tria'e vi - ver sem ra - zão
 nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção so-mos to - dos i - guais bra - ços da - dos ou não
 nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção a - pren - den - do'en - si - nan - do'u - ma no - va li - ção

E F#m E F#m

Ao todo a música possui cinco estrofes que aparecem intercaladas com o refrão a não ser nas últimas duas que são cantadas em sequência. Em relação ao número de compassos, cada estrofe tem quatro frases de quatro compassos.

Refrão

Vem va-mos em - bo - ra que'es-pe - rar não é sa - ber quem sa - be faz a ho - ra não es - pe - ra'a - con - te - cer Vem va-mos em -
 bo - ra que'es-pe - rar não é sa - ber quem sa - be faz a ho - ra não es - pe - ra'a - con - te - cer

E F#m E F#m

O refrão também possui quatro frases de quatro compassos, a letra se repete duas vezes, sendo que na segunda vez começa em uma região mais aguda. A tonalidade da música é *Lá Maior* porém o acorde de primeiro grau **A** não aparece nenhuma vez, no seu lugar temos o acorde **F#m** que é o sexto grau da tonalidade e também tem a função de tônica, o segundo e último acorde é o **E** quinto grau da tonalidade e dominante desta. O fato deste acorde não aparecer com a sétima tira um pouco a tensão característica de acordes do tipo dominante.

Durante a música esses dois acordes, **F#m** e **E**, são tocados sempre durante dois compassos. O fato de não aparecer a tônica principal da tonalidade (**A**) e do quinto grau aparecer sem a sétima tira a sensação tensão e resolução características de músicas tonais, dando um aspecto de música modal à canção.

⁹² Ver glossário.

⁹³ Ver glossário.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Convite à resistência
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Aumento da repressão aos movimentos artístico-culturais durante a Ditadura Militar, tendo como resposta o convite à resistência
Atitudes discursivas	Argumentar e poetizar
Versificação	Estrofes: quadras e parelha (esta, sendo repetida, funciona como refrão) Rimas: externas - quase todos os versos, exceto o refrão, terminam em <i>-ão</i>
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>Pelos campos há fome em grandes plantações</i> Aliteração: <i>Caminhando e cantando e seguindo a canção</i> Paradoxo: <i>E acreditam nas flores vencendo o canhão</i> Antítese: <i>[...] antiga lição / [...] / [...] nova lição</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1968 / <i>III Festival Internacional da Canção Popular</i> / Som Maior
Forma	AB
Tonalidade	Lá maior
Ritmo	Guarânia
Fonograma	4'14"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social	- Primeiros anos da Ditadura Militar brasileira, instaurada em março de 1964. Aumento da repressão e da censura culminando com o AI-5 em dezembro de 1968.

Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	<p>- Somente no início dos anos 1960 a implantação da televisão no Brasil alavancou.</p> <p>- De 1965 a 1972, a televisão brasileira promoveu programas sobre música (<i>O Fino da Bossa, Jovem Guarda, Bossaude</i>) e os festivais de música da TV Globo e da TV Record.</p> <p>- Tropicalismo (1967-1968).</p>
--	---

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Vandré, com outros artistas, participou de grêmios universitários e do Centro Popular de Cultura da UNE, o qual se colocava contrário à ditadura e estimulava movimentos de resistência. Na canção “Disparada”, em parceria com Theo de Barros, que empatou com “A banda”, de Chico Buarque, conquistando o primeiro lugar do II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, já se expressava a crítica e a resistência à ditadura.
Composição	Composição, autor e interpretação: Geraldo Vandré
Audiência	<p>- Conquistou o 2º lugar da fase nacional do III Festival Internacional da Canção Popular em 1968 - considerado o festival mais político, tendo a plateia, no Maracanãzinho, ativamente participando e clamando pelas canções críticas ao regime militar. A reprodução da canção, em seguida, seria proibida pela censura sendo novamente liberada apenas em 1979.</p> <p>- Considerada um hino contra a ditadura e, por alguns, a <i>Marselhesa</i> brasileira.</p>
Intérpretes	<p>- Geraldo Vandré (1979), Simone (1980), Zé Ramalho (2000).</p> <p>- Trilha sonora da propaganda do ProUni em 2006 com a interpretação de Zé Nigro e Lino Krizz.</p>
Motivo verbal	O eu lírico, resistente e esperançoso, sabendo que precisa da parceria de todos para lutar contra a opressão, faz o chamamento: <i>Vem, vamos embora, que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer</i> . Em sua visão, o futuro está nas mãos de quem luta, que é assim que se faz história: <i>A certeza na frente, a história na mão</i> .

4. PARA SABER MAIS

A quem quiser conhecer mais sobre a resistência e sobre a arte sertaneja de Geraldo Vandré, recomendamos *Vandré: o homem que disse não*, a biografia não autorizada, lançada em 2015 e escrita por Jorge Fernando dos Santos. A obra dá conta dos mistérios, das tristezas e da genialidade em torno do artista.

5. PARTITURA⁹⁴

Pra não dizer que não falei das flores

Geraldo Vandré

A

F#m E F#m

Ca - mi - nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção so - mos
 Pe - los cam - pos há fo - me'm gran - des plan - ta - ções ain - da
 Há sol - da - dos ar - ma - dos a - ma - dos ou não qua - se
 Nas es - co - las nas ru - as cam - pos cons - tru - ções so - mos
 Os a - mo - res na men - te as flo - res no chão a cer -

5 E F#m

to - dos i - guais bra - ços da - dos ou não Nas es -
 ru - as mar - chan - do'in - de - ci - sos cor - dôes ain - da
 to - dos per - di - dos de ar - mas na mão Nos quar -
 to - dos sol - da - dos ar - ma - dos ou não Ca - mi -
 te - za na fren - te'a his - tó - ra na mão Ca - mi -

9 E F#m

co - las nas ru - as cam - pos cons - tru - ções ca - mi -
 fa - zem da flor seu mais for - te re - frão e'a - cre -
 téis lhes en - si - nam uma'an - ti - ga li - ção de mor -
 nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção so - mos
 nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção a - pren -

13 E F#m

nhan - do'e can - tan - do'e se - guin - do'a can - ção
 di - tam nas flo - res ven - cen - do'o ca - não
 rer pe - la pá - tria'e vi - ver sem ra - zão
 to - dos i - guais bra - ços da - dos ou não
 den - do'en - si - nan - do'u - ma no - va li - ção

B

17 E F#m E

Vem va - mos em - bo - ra que'es - pe - rar não é sa - ber quem sa - be faz a ho - ra não es -

23 F#m E F#m

pe - ra'a - con - te - cer Vem va - mos em - bo - ra que'es - pe - rar não é sa - ber quem

29 E F#m

sa - be faz a ho - ra não es - pe - ra'a - con - te - cer

⁹⁴ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO X - TOM ZÉ



Fonte: Acervo Tom Zé

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

O artista que vamos abordar agora diz, com o humor inteligente que lhe é característico, que sua infância foi vivida na idade média, fazendo uma analogia com as relações familiares, a localidade onde morava e as manifestações religiosas da cidade de Irará, na Bahia. Antônio José Santana Martins nasceu em 11 de outubro de 1936, filho do vendedor de tecidos que ganhou a loteria federal Ewerton Martins de Cerqueira e da dona de casa Helena Santana. Se tornou um genial e autêntico compositor, arranjador, ator e músico, tornando-se referência mundial.

Na adolescência, Tom Zé gostava de observar os mascates enquanto trabalhava na loja de seu pai vendendo tecido. Na obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, Tom Zé se reconheceu e se motivou a iniciar sua jornada de auto formação artística. Aos 17 anos, quando seu amigo Renato Martins lhe mostra que estava aprendendo violão, ele tem seu primeiro contato com a música e decide aprender a tocar o instrumento e compor.

Com 24 anos trabalha como professor de música, especializado em música erudita e fundador do Grupo de Compositores da Bahia. Desde o início, Tom manifestava seu carácter experimental como compositor e

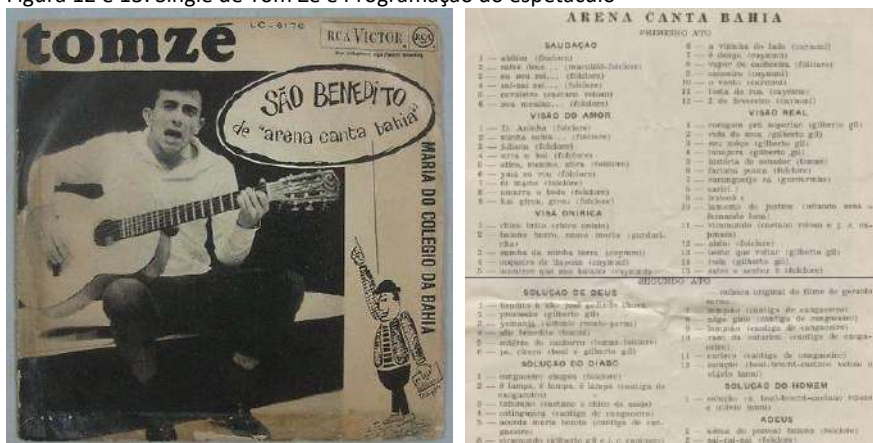
forte relação imagética/teatral. Ainda em 1960 trabalha como diretor do Centro Popular de Cultura, organização ligada à UNE de Salvador. Nesse período as críticas à política vigente se tornam mais evidentes nas composições de Tom Zé.

Com o fechamento do CPC, em 1964, Tom Zé vai estudar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e estuda com o alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e os suíços Ernst Widmer (1927-1990) e Walter Smetak (1913-1984).

Em um programa de calouros, *Escada para o Sucesso* da TV Itapoã de Salvador, apresentado por Nilton Paes, Tom Zé conquista o primeiro lugar com a composição “Rampa para o fracasso”, título que Tom Zé não revelou no momento da apresentação, reconhecido pela originalidade e criatividade. A partir daí passa a cantar na TV e é apresentado por Orlando Senna a outros músicos como Gil e Caetano. Com eles Tom começa a compor junto e no teatro Vila Velha apresenta o espetáculo “Nós”, com a participação de Gal e Bethânia.

O grupo vai para São Paulo se apresentar no musical “Arena canta Bahia” (1965), de Augusto Boal, que conta a história de retirantes e o sofrimento das famílias fugindo da seca. O espetáculo tinha, ainda, Jards Macalé no violão, Roberto Molim na bateria e Benê Dantas (do Ginga Trio) na flauta. O espetáculo sucedeu o anterior “Arena canta zumbi” (com Edu, Chico e outros). “Arena canta Bahia” apresentou várias canções folclóricas e composições inspiradas em cordéis, como é o caso das canções de Tom Zé, “O enterro do cachorro” e “A história do senador”, além de cantigas de cangaceiro. A canção “São Benedito” (RCA Victor – LC-6176) [link](#), também de Tom Zé, foi gravada em um compacto no mesmo ano

Figura 12 e 13: Single de Tom Zé e Programação do espetáculo



Pode-se notar algumas características marcantes nas composições desse artista tão complexo e controverso como: a mudança radical do andamento rítmico, as misturas estilísticas de gêneros musicais e ritmos, o diálogo entre texto escrito e texto musical (arranjo), o uso de colagens, polifonias, contrapontos, barulhos, ruídos, rebuscadas ironias e poesia crítica.

Sua primeira canção gravada em São Paulo foi “Não Buzine Que Eu Estou Paquerando”, em 1968, e foi incluída no álbum *Grande Liquidação*, inspirado no cotidiano da sociedade paulistana e o desenvolvimento desenfreado da cidade abordada no filme *São Paulo S.A.* do cineasta Luís Sérgio Person.

No mesmo ano, a canção “Dois Mil e Um” autoria de Tom e Rita Lee traz um contraponto entre o caipira e o futurismo. A síntese tem a ver com o estilo antropofágico de *Os Mutantes* e é gravada no álbum da banda em 1969. A canção ganhou o 4º lugar no III Festival da Canção da Record.

No IV Festival (1968) da Record Tom ganhou o 1º lugar com a canção “São São Paulo”. Ainda em 1968 o artista participa do álbum de inauguração do movimento Tropicália ou Panis et Circense com a canção “Parque industrial”. O Tropicalismo foi marcado pela chegada dos “caipiras do nordeste em SP” como ironiza Tom, trazendo uma canção de peito aberto e muito experimentalismo.

Em 1969 a TV Cultura lançou um programa que tinha como base as aulas do professor Paulo Gaudêncio da PUC, sobre psicologia do adolescente. O programa debatia questões relacionadas ao comportamento juvenil em pleno regime militar, o que ameaçava a liberdade na escolha dos temas. O programa se chamava *Jovem Urgente* e

foi o primeiro programa a ser censurado em todo o território nacional por discutir sexualidade ([link](#)). Tom Zé se apresentou neste programa, no dia em que se apresentaram também *Os Mutantes e Os Novos Baianos*, se destacando nos comentários, declamações, suas canções e principalmente suas críticas bem humoradas. Tom Zé cantou as canções “Gravata” e “São São Paulo meu amor”.

Em 1970 Tom fundou, em São Paulo, a Escola Popular Sofisti-Balacobaco e participou como ator e cantor da peça *Rocky horror show*, dirigida por Rubens Corrêa no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro.

Desde o início, Tom Zé traz em suas composições muita poesia, filosofia, crítica social e experimentações. No álbum *Se o caso é chorar* de 1972, todos esses aspectos são mesclados a uma sonoridade única e temas que transitam entre São Paulo e Irará, entre casos românticos e sociais. Neste álbum, Tom Zé fala de dores com uma boa pitada de ironia em ritmo de samba. O artista, acusado de plagiar Garcia Lorca com a canção “Silêncio de nós dois”, apresentada no programa apresentado por Hebe Camargo no SBT (1971) decidiu compor, “Se o caso é chorar”, a canção que deu nome ao álbum e que é uma combinação de vários plágios.

Em meio ao clima de opressão da fase mais dura da Ditadura Militar, o governo promovia propagandas dizendo que o Brasil era um país feliz. Ao mesmo tempo perseguia quem defendesse o contrário. Período de vários “exílios voluntários” e da frase que repercutiu entre a população, colada em adesivos nos automóveis, nas janelas das casas e que marcou esse período: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Foi nesse contexto que Tom Zé compôs a canção “Vai” (1971), a menina “cheia de ENO, de hino, de ONU”, em analogia, a uma imagem forjada sobre o Brasil, sobretudo para os outros países.

No mesmo ano, Tom faz uma parceria com uma personalidade igualmente irreverente, Décio Pignatari e criam a capa de “Todos os Olhos” (1971). Tiveram a ideia de fotografar um anus como referência de olho, apareceu inclusive uma moça da empresa de publicidade que Décio trabalhava que se dispôs a ser modelo para a foto. O disco ficou exposto, em meio a ditadura, em uma vitrine na Praça da República. A pergunta que fica, no entanto, é se a fotografia é de uma boca ou realmente de um anus. E, para essa pergunta, apesar das pesquisas, não temos a certeza da resposta, mas, Tom Zé acredita que a montagem foi feita com uma boca. Outra questão é que a capa não foi percebida pelos censores da ditadura. A capa só se tornou conhecida quando foi descoberta por David Byrne.

Desde a infância, Tom Zé foi, muitas vezes, chamado de delinquente. Ainda que tenha ganhado o IV Festival da Record, nunca recebeu o prêmio e como artista que participou da criação do movimento Tropicália, Tom Zé foi ignorado e acabou no ostracismo.

No ano de 1976 grava *Estudando Samba*, álbum que ele mesmo diz que mais gosta. Esse é o período em que Tom Zé experimenta as formas musicais. A capa foi criada pelo próprio Tom Zé como crítica ao período da Ditadura Militar. Neste álbum Tom ironiza o imperialismo americano com a canção “Ui” (você inventa).

Durante o período que esteve reservado, o artista continuou seus projetos e investiu em uma orquestra de instrumentos incomuns. Capaz de transformar enceradeiras, aspiradores, vassouras, martelos e outros objetos em instrumentos musicais, a procura da beleza inusitada de sonoridades estranhas, Tom mistura sonoplastias, cantos de lavadeiras, ruídos, onomatopeias, entre outros recursos, e marca com suas colagens multissemióticas e plágios ressignificados uma estética contemporânea fortemente expressiva, imagética, cinestésica, de uma erudição transgressora que o torna único.

Tom segue produzindo e, em 1978, grava “Correio da Estação Brás” como uma celebração das raízes nordestinas. O bairro do Brás, em São Paulo, já foi região onde havia uma colônia italiana, mas é atualmente uma das regiões onde há maior concentração da população nordestina.

Em 1980, Tom realizou um concerto *Música de Rodoviária* no Teatro Municipal de São Paulo, considerada pela mídia como atrevida e pouco palatável. O título escolhido se referia a música feita para todos e não para uma elite.

O álbum *Nave Maria* (1984) é outro álbum onde os elementos nordestinos estão fortemente presentes. A capa remete às origens e ao líquido amniótico de onde originou-se o genial poeta. Tom estava para retornar à Bahia e tornar-se gerente de um posto de gasolina na Bahia, o que acabou não ocorrendo.

Durante o período de ostracismo de Tom, Rolando Boldrin o convidava constantemente para participar do seu programa.

Apesar dessas produções pós Tropicália, suas músicas eram recebidas com estranheza pela maioria das pessoas e, principalmente, pela mídia. Tom Zé chegou a trabalhar como jardineiro em São Paulo até que algo realmente surpreendente aconteceu. David Byrne estava no Rio de Janeiro para o Fest Rio (1988) com o filme *True History*, que ele acabou retirando do festival, e foi até uma loja comprar CD’s de samba para se

aprofundar no conhecimento do gênero. Equivocado, o vendedor inclui o disco de Tom Zé *Estudando Samba* (1976). Após ouvir esse álbum, David Byrne ficou extremamente surpreendido por ver um artista como Tom Zé ser quase desconhecido em seu próprio país. Tom havia retornado a Irará para se tornar gerente de um posto de gasolina do seu primo. David Byrne havia acabado de montar o selo Luaka Bop e buscava novas sonoridades para compor o casting da empresa fonográfica.

O primeiro álbum de Tom Zé gravado com o selo Luaka Bop foi *The Best of Tom Zé* (1990), uma compilação de canções dos álbuns *Estudando Samba* e *Todos os Olhos*. Foi o único álbum brasileiro a ficar entre os 150 discos mais importantes da década de 1990, segundo a Rolling Stones e resultou em diversas turnês pelos EUA e Europa. No Barbican Festival, em Londres, Tom fez um imenso sucesso de público. Esse festival contou com a presença de Stockhausen, Werner Herzog e Ennio Morricone. Em 1990, Tom Zé recebeu o Prêmio de Criatividade concedido pelos compositores do festival *Composer to Composer*, em Telluride, EUA. Além disso, foi o único brasileiro a se apresentar no MoMA (Museu de Arte Moderna) de New York e no Walker Art Center. O primeiro álbum de estúdio lançado pela Luaka Bop ocorreu em 1992, “Jingle do Disco” e conta com David Byrne nos vocais.

No Brasil, Tom Zé e Miguel Wisnik gravam, em 1997, o álbum *Parabelo*, trilha do espetáculo do Grupo Corpo, de São Paulo. O processo criativo de Tom Zé, desde Irará, segundo o próprio artista, parte de coisas que ele vê nas notícias, personagens populares da sua terra natal, e tudo que ele consumiu em termos de arte e cultura popular. Tom, antropofagicamente, se apropria de qualquer coisa que desperte sua criatividade e sobrepõe ao conjunto de suas escolhas no momento de uma composição. Dessa forma nasceu o álbum *Defeito de fabricação* (1998), eleito com um dos 10 melhores do ano pela New York Times. Tom leva em consideração uma “Estética do plágio” que acontece como um processo de colagens sonoras e verbais, sobrepostas e misturadas com inusitadas experimentações musicais.

Toda a trajetória de experimentações artísticas de Tom Zé, recebidas no Brasil com muita estranheza, fortes críticas e raro reconhecimento foi justamente o que garantiu seu reconhecimento e sucesso nos EUA e em inúmeros países do mundo. Depois de ser reconhecido nos EUA e em outros países, a indústria fonográfica do Brasil resolveu abrir as portas para Tom Zé, que passou a ser visto como um gênio da música por sua autenticidade.

O próprio Tom começa a se perceber de outra forma a partir da década de 1990. Havia passado tanto tempo sem reconhecimento no Brasil que perceber o modo como sua arte era admirada fora do Brasil o motivou a gravar o álbum *Jogos de armar - Faça você mesmo* no ano 2000. O disco é marcado por muita criatividade e maluquices musicais. Instrumentos como o “buzinório” formado por um conjunto de buzinas conectadas a um cano PVC e acionadas por botões e o enceroscópio, com várias enceradeiras. O álbum foi produzido por João Marcello Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman pela gravadora Trama.

Mais uma obra para reafirmar a “estética do plágio” criada por Tom Zé, o álbum *Imprensa Cantada*, gravado em 2003. Muitas das músicas desse álbum foram compostas no período de ostracismo do músico.

No ano de 2005 Tom levanta o tema da segregação feminina e a discriminação racial com o álbum *Estudando o Pagode*, uma opereta em três atos sobre a relação das mulheres com os homens.

Em *Tropicália lixo lógico* de 2012, quando a masterização foi para o fabricante do CD, este avisou que não poderia gravar e enviou uma lista com a relação de defeitos como: toque de celular no final, risadas no final, barulho de boca e estalos, apitos no final, termina abruptamente, entre outros. As onomatopeias, mudanças abruptas de tonalidade e a utilização dos elementos urbanos reais mesclados com mitos europeus e nordestinos deram forma a essa obra estranhamente interessante de Tom Zé. Trata-se de um álbum independente. Nos shows, Tom Zé utilizou vários cartazes para explicar a propagação da música na Europa, África e Brasil. Seu figurino, um sobretudo de vinil vermelho e uma cauda (animal), a qual Tom Zé explica:

Em Thomas Mann, que em “José e seus irmãos” se volta para o Egito ancestral, a prática de o faraó, o humano mais venerado, inclui-se num patamar infra-humano, acrescentando uma calda à veste real, o que me fez acrescentar ao então figurino de palco esse adereço animal como matéria teatral e de reflexão. ([link](#))

Para explicar o álbum *Tropicália lixo lógico*, Tom lembra que, nos anos de 1960, a intelectualidade de artistas como Caetano, Gil, Rita Lee, Wisnik, Rogério Duprat, Oiticica, Agripino de Paula, Zé Celso e outros buscavam agir para que a arte brasileira tivesse mais vigor. As experimentações de Oiticica com os “Parangolés”, o reaproveitamento de notícias, fatos, personalidades para as canções dos tropicalistas é o que Tom chama de “lixo lógico”, ou seja, uma antropofagia, um

reaproveitamento de algo que ficaria pra trás, por exemplo. No encarte do álbum Tom Zé diz:

Atribui-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Somem Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 26, n. 39, p. 867-886, jul./dez. 2014 Estudando Tom Zé 875 Zé Celso etc...: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.

O termo "lixo" está relacionado ao ato antropofágico e o termo "lógico" como a própria ideia de modernidade. Uma modernidade que, na literatura, por exemplo, parecia muitas vezes contraditória diante da sociedade ainda carregada de arcaísmos e condutas retrógradas sobretudo pela falta de uma comunidade leitora de peso capaz de dialogar criticamente com a proposta literária dos modernistas. O que aconteceu com a percepção da obra de Tom Zé por parte do público não foi diferente, ainda que a canção tenha um poder de propagação maior do que a obra literária.

O primeiro lançamento no formato digital foi *Tribunal do Feicebuqui*, em 2013, com uma mistura de marchinha e funk carioca, samba e repente, rap, entre outros. Nesse álbum Tom faz críticas aos julgamentos exacerbados feitos no meio digital.

A começar pelo título *Canções Eróticas de Ninar - Urgência Didática* é possível prever, em certa medida, as travessuras sonoras que o álbum, gravado em 2016, contém. Na capa do ousado álbum Tom Zé diz:

Só agora aos 80 encontrei forças para mergulhar na questão. Embora ela esteja sempre no ar. Tema que envolve brincadeira, ansiedade, segregação, gosto, blasfêmia e oração.

Quase todas as canções são apenas de Tom Zé, exceto "Urgência didática" que é uma parceria com Marcelo Segreto (Filarmônica de Pasárgada). Os músicos que acompanham Tom Zé neste álbum já tocavam com ele há muito tempo e se intitulam Grupo Califon (nome de um sutiã usado antigamente no nordeste). Este álbum foi premiado em 2017, no 28º Prêmio da Música Brasileira.

Com a participações de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Criolo, Silva, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Tatá Aeroplano e das bandas O Terno, Filarmônica de Pasárgada e Trupe Chá de Boldo, em 2014, Tom Zé grava *Vira lata na Via Láctea*. Diferente dos álbuns anteriores que foram construídos a partir de um tema, este é formado a partir das próprias canções.

O artista também escreveu os livros *Tropicalista Lenta Luta* (Publifolha, 2003), *Ilha Deserta – Discos* (Publifolha, 2003), *Cidades do Brasil – Salvador* (Publifolha, 2006).

Além das obras que abordamos neste capítulo, Tom Zé tem muitas outras que vale a pena pesquisar. Sua trajetória é carregada de muitas curiosidades e histórias interessantes e por esse motivo escolhemos algumas referências, no capítulo “Para Saber Mais - Tom Zé”, que podem ajudar. Esse é certamente um artista fundamental para conhecer, não só a trajetória da canção brasileira, mas também reconhecer a genialidade dos artistas brasileiros, muitas vezes valorizados primeiro no exterior para só então despertar o interesse da indústria cultural do Brasil.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

No contexto do auge do MPB no Brasil, pós Bossa Nova, mais especificamente em 1968, foi lançado o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* por Caetano Veloso, Os Mutantes e Tom Zé. O álbum foi marco na carreira do terceiro desta lista de respeito, Tom Zé: um dos artistas de maior originalidade no Brasil.

Diversas são as canções que marcam a carreira deste singular artista. Nesta seção, contaremos a breve história de duas dessas: “Menina, amanhã de manhã” e “São Paulo, meu amor”.

2.1 - AUGUSTA, ANGÉLICA E CONSOLAÇÃO

“Augusta, Angélica e Consolação” pode ser ouvida, na voz do próprio Tom Zé, Antônio José Santana Martins, interagindo com o público <<https://youtu.be/CpbRrYUBRmc>>, na gravação ao vivo no Circo Voador em 22/10/2016. Escrita e composta pelo celebrado cantor, compositor, performer, arranjador e escritor brasileiro, esta canção também representa e mostra, com criticidade e humor, as desigualdades sociais da época da composição. Seria uma crítica bem-humorada de como os não paulistas eram recebidos em São Paulo naquela época. Entre analistas surgem posicionamentos que relacionam a canção à geopolítica de localização das respectivas ruas da cidade de São Paulo, às críticas musicais, ao regionalismo entre os próprios artistas, às questões econômicas, sociais, políticas e até a questões feministas. Como foi composta no tempo do regime político autoritário vigente da ditadura civil-militar, então as metáforas e o humor eram valores artísticos

necessários e imprescindíveis para denunciar e mostrar sentidos e significados da realidade.

Ao mesmo tempo, revelou-se como cultivador sensível da tradição musical, quase sempre de maneira irreverente. A música “Augusta, Angélica, e Consolação” é uma homenagem caprichosa a Adoniran Barbosa, o mestre do samba paulistano que documentava a sombria paisagem urbana de São Paulo. As letras antropomorfizam um trio de avenidas famosas do centro de São Paulo, tornando-as três mulheres com personalidades distintas. As mulheres incorporam as características das avenidas que levam seus nomes. Na época, a Rua Augusta costumava ser o local de lojas de moda, enquanto a Avenida Angélica tinha muitos consultórios médicos. Na música de Tom Zé, a primeira gasta seu dinheiro em roupas importadas, enquanto a outra cheirava “a consultório médico” e sempre lhe “deu o bolo”. Como o nome sugere, apenas a Consolação lhe deu consolo na solidão urbana de São Paulo. De acordo com Marcos Napolitano (2005, p. 506), Tom Zé “seria o mais paulista dos tropicalistas baianos”, incorporando vários aspectos de São Paulo em suas canções, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil só se referiram a Rio de Janeiro e Salvador durante a fase tropicalista. No início dos anos 1970, os outros tropicalistas mudaram para o Rio de Janeiro, onde construíram carreiras artísticas bem-sucedidas, enquanto Tom Zé permaneceu em São Paulo, onde desenvolveu uma prática musical marcada por invenção e experimentalismo. (DUNN, 2018, p. 152-153)

“Augusta, Angélica e Consolação” nasceu na avenida Angélica em Higienópolis, foi se tornando conhecida enquanto foi crescendo no Álbum *Todos os Olhos*, desde 1973 e nos shows de Tom Zé. Chamou a atenção do público pela sua capa que foi considerada muito original e ousada. Segundo Baranov (2013)

A capa do disco, uma das mais polêmicas do Brasil, sugerida pelo poeta Décio Pignatari, com o close em um ânus em plena Ditadura Militar, é considerada a 2ª melhor capa do século XX pela Folha de São Paulo, e em 2011 fez parte da exposição das melhores 50 capas de discos de todos os tempos. O disco é genial e a capa também. O lado ‘bom’ da ditadura no Brasil foi estimular a criatividade dos artistas para fugir dos censores. A produção musical e artística tinha mais qualidade e se tornou a grande trincheira de resistência aos ditadores. E Tom Zé, um performático da arte, transgrediu, com o seu protesto, uma época infeliz da nossa história.

“Augusta, Angélica e Consolação” foi adotada com a autorização do Tom Zé, ou interpretada por artistas, entre outros e outras, como: Regina Machado; Thaís Gulin (2011); Quarantine Séries; Ondas Vagas; Anná; Rodrigo Amarante (CD Cavalo SESC Pompéia – 26/09/2013); Fabiano Medeiros/Paulinho Moska 05/04/2017 <https://www.youtube.com/watch?v=Bj9MUTGoYX8&list=OLAK5uy_mzpz036ZvkCB5p28xS0Gq4nLqHaZ9oKzs>; Lê Coelho e Os Urubus Malandros; Suzana Salles e Wandí

Doratiotto (Canto Discos, 2015); ДЕФЕКА (feat. Псой Короленко, Алиса Тен) 2020 < <https://www.youtube.com/watch?v=ivUHkp-PR9M>>.

2.2 - MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ

“Menina, amanhã de manhã” versa satiricamente sobre uma felicidade que desmorona e da qual é aconselhável fugir e foi lançada em 1972, no disco *Se o caso é chorar*. Em coerência com o título do álbum em que se insere a música, seu tema não se restringe à felicidade, como sugere uma primeira escuta desatenta.

A canção foi lançada no auge do regime AI-5 da Ditadura Civil Militar no Brasil, período caracterizado pelo acirramento da censura no país, o que atingia diretamente os artistas da época. Sobre este contexto, em entrevista para o periódico *Livre Opinião*, em 2014, Tom Zé afirma que, naquela época, a lei era um tipo de *crime contra a liberdade*, sendo impossível manifestar-se claramente sobre a desgraça que assolava o país. Restava aos compositores e à resistência ao regime “falar camuflado” sobre as inquietudes em relação às barbáries cometidas durante o regime.

Nas propagandas ufanistas criadas e veiculadas em massa, a imagem atribuída ao Brasil era um país felicíssimo. Diante deste cenário, “Menina, amanhã de manhã” ironiza a obrigação da felicidade propagada em um momento no qual quem não compartilhava desse ideal, quem não estava feliz, corria sério risco de prisão e exílio. A canção de Tom Zé, então, ao resistir a este mecanismo, tem seu foco de crítica na alienação da mídia, da qual era difícil escapar, como se evidencia no trecho “a felicidade vai atacar pela televisão”.

No ensejo de manifestar-se contrário à censura, o *samba alegre* do baiano recorreu à estratégia da palavra desintegrada ao longo da canção e, com isso, a composição

Parece se enquadrar em uma constelação de obras, especialmente ligadas à MPB, que se utilizaram, durante a ditadura militar, daquilo que Gilberto Vasconcellos (1977) chamou de “linguagem de fresta”. Trata-se da maneira pela qual a matéria política se incorporou à MPB no pós-AI-5: uma linguagem elíptica, truncada, marcada pela utilização de desvios sintáticos, de procedimentos como a paródia e a ironia, valendo-se muitas vezes do humor para driblar a censura e bebendo, segundo o autor, na tradição da malandragem presente na cultura brasileira e em especial na música popular, através do samba. (SOARES, 2020, p. 21).

Esta linguagem de fresta, em “Menina, amanhã de manhã”, nos contrastes presentes tanto na melodia, quando o acompanhamento

sugere sucessivamente síncopes, quanto na letra, na referida desintegração de palavras que se pode observar nos versos “é cheia de pano”, “é cheia de ano”, “é cheia de an” e “é cheia de a”. A mensagem à menina, interlocutora, sobre a necessidade de ter cautela e conter-se, na verdade é o recurso pelo qual a canção se constrói e pôde ser enunciada, burlando a censura.

Em síntese, a história de “Menina, amanhã de manhã” se entrecruza com a história da sobrevivência do irreverente Tom Zé na Ditadura Militar e manifesta veladamente sua resistência à propaganda de felicidade, a qual não era espontânea, tampouco real no país na época. A música era uma mensagem de um artista que, burlando o sistema, escapava da morte.

2.3 - SÃO, SÃO PAULO MEU AMOR

“Um festival por semana”, o verso de Tom Zé pode sintetizar o período em que foi lançado, a época dos festivais. No final da década de 1960 teve início a Ditadura Militar no Brasil, momento marcado pelo milagre econômico, no qual cresciam as aquisições e as programações de televisão, o que favoreceu a audiência dos famosos festivais de MPB.

“São, São Paulo Meu Amor” é a canção que, em 1968 venceu o IV Festival de Música Popular Brasileira promovido pela TV Record. A canção, que continha referências aos hinos religiosos, tinha, em seu refrão, um coral que marcou a época e, apesar de

ter sido considerado símbolo da Tropicália [...], críticos como Chico de Assis a consideram como apenas mais uma música acessível de festival. (NAPOLITANO, 2001, p. 276). Marcos Napolitano, neste aspecto, esclarece também que a música citada “era uma marchinha (sic) com quadras satíricas sobre a grande cidade, de mensagem linear, chegando a ser ingênuas e amparadas numa estrutura composicional e interpretativa comum para os padrões da época. (NERY, 2011, p. 3).

Na verdade a riqueza composicional de toda a obra de Tom Zé e, em especial, nesta canção, a colagem do badalar de sinos e a referência a Irará, nos chocalhos que remetem às festas populares, dentre outros elementos, ilustram a complexidade que justifica os prêmios recebidos pelo cântico/MPB. Em relação à sua história, novamente, ela se entrecruza com acontecimentos da vida pessoal do seu autor, pois, quando foi lançada, Tom Zé estava morando na cidade da garoa há aproximadamente um ano.

Algumas pesquisas apontam a canção como o registro da visão do autor sobre São Paulo, a cidade populosa na qual, como descreve o autor

contemporâneo Crioulo, não existe amor. Uma fala do próprio Tom Zé afirma que não houve *amor à primeira* vista quando conheceu a metrópole.

Como a canção premiada afirma, este cenário mudaria após alguns meses de moradia em São Paulo. Somando esta sensação de Tom Zé após mudança de cidade ao contexto popularização das telinhas (e das telonas), “São, São Paulo Meu amor” faz referências explícitas à sétima arte, mais especificamente ao filme *Hiroshima, mon amour*.

Ambientados em capitais bastante populosas, a canção e o filme tematizam as impressões que estes ambientes despertam. Em “São, São Paulo Meu Amor”, o ritmo acelera, como acelera a cidade e é sugerido que o eu lírico se sente menor em relação à grandiosidade da cidade.

Em síntese, “São, São Paulo Meu Amor” não é apenas uma marchinha de festival, mas assemelha-se a uma crônica irreverente, criativa e vanguardista bem aos moldes de seu autor: Tom Zé.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ

Menina, amanhã de manhã
(Tom Zé e Antonio Perna Fróes)

*Menina, amanhã de manhã
quando a gente acordar
quero te dizer que a felicidade vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens*

*Na hora ninguém escapa
de baixo da cama ninguém se
esconde
e a felicidade vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens vai
desabar sobre os homens.*

*Menina, ela mete medo
menina, ela fecha a roda
menina, não tem saída
de cima, de banda ou de lado*

*Menina, olhe pra
frente
menina, tome
cuidado
não queira dormir no
ponto
segure o jogo*

atenção (de manhã)

*Menina a felicidade
é cheia de graça
é cheia de lata
é cheia de praça
é cheia de traça*

*Menina, a felicidade
é cheia de pano,
é cheia de pena
é cheia de sino
é cheia de sono*

*Menina, a felicidade
é cheia de ano
é cheia de Eno
é cheia de hino
é cheia de ONU*

*Menina, a felicidade
é cheia de an
é cheia de en
é cheia de in
é cheia de on*

*Menina, a felicidade
é cheia de a
é cheia de e
é cheia de i
é cheia de o*

A canção “Menina, Amanhã de Manhã” foi lançada no LP Estudando o Samba (1975), conta na ficha técnica com os seguintes músicos: José Briamonte no arranjo, Osvaldinho da Cuíca e Natal na percussão.

A música começa com uma curta introdução instrumental em seguida temos a primeira parte cantada “A” seguida pela segunda parte “B”, estas duas seções são repetidas por inteiro sem nenhuma modificação. Depois do segundo “B” vamos para a terceira parte da música “C”, a música acaba com a repetição em loop da última frase do “C” até sumir (fade out).

Introdução - A - B - A - B - C - Fade out

“Menina, Amanhã de Manhã” está na tonalidade de Mi Maior, a harmonia é relativamente simples possuindo apenas uma dominante secundária⁹⁵.

Campo Harmônico de Mi Maior

I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VIIIm7b5
E	F#m	G#m	A	B7	C#m	D#m7b5

Apesar de apresentar pouca variação melódica e harmônica, é possível dividir a música em três seções diferentes. A seção “A” possui quatro frases, sendo que a primeira e a terceira são idênticas (acordes e melodia) apesar de possuir letra diferente, o mesmo acontece com a segunda e quarta frase. Por isso, na análise do “A” vão ser mostradas apenas a frase um e dois, o mesmo vai acontecer com as outras seções da música.

A primeira frase tem cinco compassos, começa com o primeiro grau e tônica da tonalidade E (I) este acorde se estende durante quatro compassos, no último compasso vemos o quarto grau da tonalidade, subdominante, A (IV).

Me - ni - na'a - ma-nhá de ma - nhá quan - do'a gen-te'a - cor - darque - ro te di-zer que'a fé-li - ci-da - de vai

Apesar de não haver mais trocas de acorde nesta frase a nota musical *ré natural* presente na melodia do terceiro e quarto compasso sugere ao

⁹⁵ Ver glossário.

ouvido uma dominante secundária para o quarto grau (E7), isto porque a nota *ré natural* junto com o acorde **E** transforma ele em um acorde dominante.

Na segunda frase, que tem sete compassos, temos mais movimentação harmônica, e a presença do único acorde de fora do campo harmônico. A frase começa com uma cadência perfeita, ou seja dominante (V7) - tônica (I), no primeiro compasso temos **B7** (V7) seguido pelo **E** (I), em seguida temos uma dominante secundária que resolve no segundo grau: **C#7** (V7/II_m) **F#m** (II_m), e fechamos a frase com mais uma cadência perfeita, **B7** (V7) **E** (I).

Frases 2

A

des - sa-bar so - bre'os ho - mens vai des - sa-bar so - bre'os ho - mens vai des - sa-bar so - bre'os ho - mens

É interessante observar que essa cadência **V7/II_m - II_m - V7 - I** é uma cadência comum da linguagem do samba, em especial do samba de partido alto, popularmente essa cadência é chamada de *quadrado*.

A seção “**B**” possui quatro frases, e ao igual que a seção anterior, a frase 1 é igual a 3, e a 2 é igual a 4, muda a letra, mas harmonia e melodia continuam iguais. Na primeira frase temos a cadência **I - IV - V7 - I**: **E - A - B7 - E**, um acorde por compasso.

Frases 1

B

Me - ni - na'e - la me - teme - do me - ni - na'e - la fe - cha'a ro - da

Na segunda frase vemos novamente a segunda cadência do “**A**” o *quadrado*: **C#7** (V7/II_m) - **F#m** (II_m) - **B7** (V7) - **E** (I). A diferença da seção anterior, nesta cada frase possui quatro compassos.

Frases 2

B

me - ni - na não tem sa - í - da de ci - ma de ban - da'ou de la - do

A terceira seção é a maior de todas, possui seis frases sendo que da primeira até a quinta a harmonia e a melodia são iguais apesar de pequenas variações rítmicas, fruto da letra.

A sequência harmônica é: quatro compassos de tônica **E** (I) seguido pelo quarto grau **A** (IV) e a dominante **B7** (V7), um compasso cada, esta sequência vai ser repetida cinco vezes.

A sexta frase do “**C**” é menor, são quatro compassos e podemos observar a cadência do *quadrado* porém começando no quinto grau: **B7** (V7) **E** (I) **C#7** (V7/IIIm) **F#m** (IIIm). esta frase é repetida em *loop* baixando de volume gradualmente até sumir por completo e acabar a música.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Felicidade compulsória e ofensiva
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	A imagem de um país feliz, como veiculava as propagandas ufanistas durante o regime militar, buscava esconder a opressão vivida pelo povo, sobretudo, por quem se posicionava contra o regime ditatorial. Eram veiculadas propagandas como: <i>Brasil, ame-o ou deixe-o</i> .
Atitudes discursivas	Expor, argumentar e poetizar
Versificação	Estrofes: sextilhas e quintilhas Rimas: algumas externas, mas sem seguir um padrão poético
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>não queira dormir no ponto</i> Paradoxo: <i>Menina, ela mete medo</i> (ela = felicidade) Anáfora: <i>Menina, olhe pra frente</i> Aliteração: <i>Menina, amanhã de manhã</i> Eufemismo: <i>quero te dizer que a felicidade vai / desabar sobre os homens, vai</i> Ironia: <i>Menina a felicidade / é cheia de graça</i> *A canção como um todo é uma grande ironia à imagem de felicidade propagada pelo regime militar.

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1972 / <i>Tom Zé</i> / Continental * Relançado em 1984 com o título <i>Se o caso é chorar</i>
Gênero musical	Samba
Forma	ABABC
Tonalidade	Mi Maior
Cadência	I - V7/IIIm - IIIm - V7
Ritmo	Samba
Fonograma	2'54"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	<p>- A primeira metade da década de 1970 ficou conhecida como os “anos de chumbo” da Ditadura Militar brasileira, pois vivia-se sob a égide do Ato Institucional n. 5 (AI-5) promulgado no final de 1968. Foi um período de absoluta tensão para artistas, políticos e educadores, ou seja, para aqueles que se colocaram contra o regime.</p> <p>- O governo ditatorial fazia propagandas ufanistas sugerindo que o Brasil vivia em plena felicidade e prosperidade.</p>

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Tom Zé questionava a falsa felicidade e despreocupação que o regime militar buscava transmitir por meio de campanhas ufanistas. De forma codificada, criticava a situação vivida pelos brasileiros nesse período. Esse tema é retomado na canção <i>Menina Jesus</i> , em 1978, no álbum <i>Correio da estação do Brás: Vai, viaja, foge daqui / que a felicidade vai / atacar pela televisão</i>
Composição	Composição e letra: Tom Zé e Antonio Perna Fróes Interpretação: Tom Zé

Audiência	O jeito de fazer <i>antimúsica</i> , e a dificuldade de enquadrar suas canções, na década de 1970, as emissoras de rádio levaram Tom Zé ao esquecimento pelo grande público. Na década de 1990, prestes a desistir da carreira musical por dificuldade financeira, tem sua produção artística conhecida por David Byrne que, ao fundar o selo <i>Luaka Bop</i> em Nova York, teve Tom Zé como primeiro contratado. Foi então que começou a ter sua obra reconhecida pelo público e pela crítica internacional.
Intérpretes	Não existem muitas regravações da canção, destacamos a de Mônica Salmaso (2004)
Motivo verbal	O eu lírico, experiente, alerta a menina, tu lírico, para que fique atenta, caso contrário a felicidade, falsa e opressora, vai sufocá-la. Ela deve estranhar a sensação de bem-estar. Ao final, o eu lírico vai sendo calado, sufocado, e não consegue continuar expressando seu alerta.

4. PARA SABER MAIS

No ensejo de descrever a essência singular da arte de Tom Zé, há obras que lançam lentes específicas às diversas facetas do autor. Em meio a esta literatura, recomendamos *Tropicalista Lenta Luta*, lançado em 2003. Este livro autobiográfico do autor, reúne letras, fotos de acervos pessoais e entrevistas sendo, assim, uma referência meta artística bastante completa.

5. PARTITURA

Menina amanhã de manhã

Tom Zé

♩ = 90 **A** **E♭** **A** **B**

Me-ni - na'a-ma-nhá de ma - nhá quan - do'á gen-te'a - cor - dar que-ro te di-zer que'á fe-li - ci-da - de vai des - sa-bar so-bre'os

7 **E♭** **C#7** **F#m** **B7** **E**

ho - mens vai des - sa - bar so - bre'os ho - mens vai des - sa - bar so - bre'os ho - mens Na ho -

13 **E** **A**

- ra nin-guém es - ca - pa de-hai-xo da ca - ma nin-guém se'os com - de'á fe - li - ci - da - de vai

18 **B** **E** **C#7** **F#m** **B7** **E**

des - sa - bar so - bre'os ho - mens vai des - sa - bar so - bre'os ho - mens vai des - sa - bar so - bre'os ho - mens Me - ni -

25 **B** **E** **A** **B7** **E** **C#7** **F#m7** **B7** **E**

- na'e-la me - teme - do me - ni - na'e - la fe - cha'a ro - da me - ni - na não tem sa - ci - da de ci - ma de ban - da'ou de la - do Me - ni -

33 **E** **A** **B7** **E** **C#7** **F#m7** **B7** **E** **Ⓢ**

- na o - the pro fren - te me - ni - na to - do cui - da - do não quei - ra dor - mir no pon - to se - gu - re'os jo - go'a - ten - ção de ma - nhá

41 **C** **E** **A** **B7**

Me - ni - Me - ni - na'á fe - li - ci - da - de é chei - a de pra - çá é chei - a de tra - çá é chei - a de la - tu'á chei - a de gra - çá Me - ni -

49 **E** **A** **B7** **E**

- na'á fe - li - ci - da - de é chei - a de pa - nó é chei - a de pe - nó é chei - a de si - nó é chei - a de so - nó Me - ni - na'á fe - li - ci - da - de é chei - a de a -

57 **A** **B7** **E**

- nó é chei - a de e - nó é chei - a de i - nó é chei - a de so - o Me - ni - na'á fe - li - ci - da - de é chei - a de an - é chei - a de en - é chei - a de in -

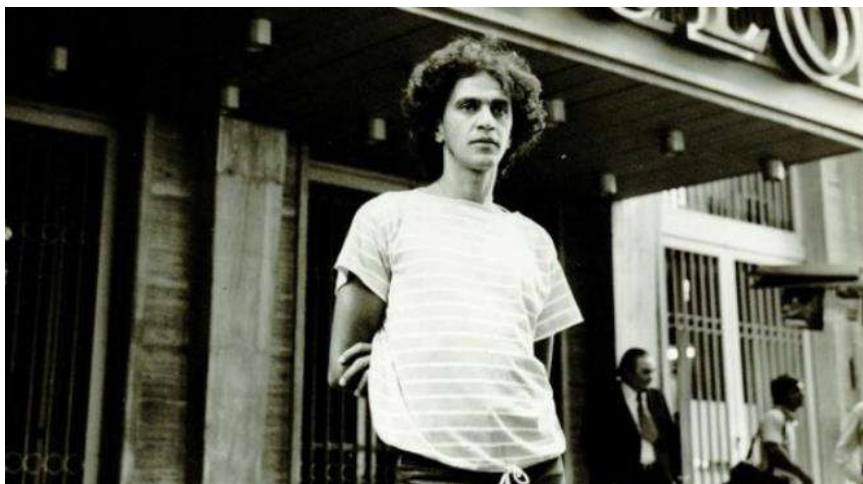
65 **A** **B7** **E** **A**

é chei - a de on - Me - ni - na'á fe - li - ci - da - de é chei - a de A - é chei - a de E - é chei - a de I - é chei - a de O

72 **B7** **E** **C#7** **F#m**

é chei - a de A - é chei - a de E - é chei - a de I - é chei - a de O

CAPÍTULO XI – CAETANO VELOSO



Fonte: Instagram evangelimanfpei (pesquisadora)

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Compositor, cantor, intérprete, diretor musical, arranjador, escritor e produtor, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, 07 de agosto de 1942, na Bahia, quinto de seis filhos de José Teles Velloso (1901-1983), o "Seu Zezinho", funcionário público da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, e Claudionor Viana Teles Velloso, mais conhecida como "Dona Canô" (1907-2012), tinha mais duas irmãs adotivas. Entre suas irmãs está a cantora Maria Bethânia, outra referência na história da canção brasileira.

O pai de Caetano colocou todos os filhos para estudar piano com a Dona Edil, mas Caetano, mais interessado em pintura, só despertou seu interesse em praticar música quando ouviu "Chega de Saudades" de João Gilberto. Apesar disso, com 9 anos, o artista compôs um "baião" que utilizou posteriormente na canção "livros". Certamente Caetano cresceu em meio a muita música e cultura. Gostava de ouvir rádio e admirava Francisco Alves, Luís Gonzaga, Silvio Caldas, Orlando Silva e ao ouvir João Gilberto sentiu suas referências musicais começarem a se consolidar.

Mudou-se com seus pais em 1956 para a zona norte do Rio de Janeiro. Estava sempre nos programas de rádio de César de Alencar,

Manuel Barcelos e Paulo Gracindo. Em 1960 voltou com a família para Salvador e ganhou um violão, que tocava com sua irmã Bethânia.

Em 1962, em Salvador, Caetano começa a participar do Teatro dos Novos, onde se apresentou musicalmente pela primeira vez, junto com Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Alcivânio Luz, entre outros. Nesse período ingressou no curso de filosofia da Universidade Federal da Bahia. Vale lembrar aqui que atores e diretores importantes para a cultura brasileira estudaram nessa universidade, Glauber Rocha é um deles.

No ano de 1963, Caetano estreia compondo trilhas sonoras para teatro. A primeira, a peça *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), a segunda para *A exceção é a regra*, de Bertolt Brecht, dirigida por Álvaro Guimarães.

Ao lado de Gil, Gal, Bethânia, Tom Zé e Torquato, Caetano participa do show Nós por exemplo na inauguração do teatro Vila Velha de Salvador, no qual cantaram clássicos da música popular brasileira dos anos 1930 e 1950, uma seleção de músicas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por ele mesmos.

Em 1964, em crítica aos interesses dos EUA na Guerra Fria, Augusto Boal, Ferreira Goulart, Osvaldo Viana Filho, criaram o espetáculo Opinião, que tinha um plano político engajado. Nara Leão, após visitar a Bahia com Rui Guerra, ficou sabendo do grupo de Teatro dos Novos, no Vila Velha e, ao ficar doente, chamou Bethânia, que não tinha 18 anos ainda, para substituí-la no espetáculo. Como Bethânia era menor, Caetano a acompanhou. Bethânia cantou “Cocorocô” de Caetano, que conquistou muitos dos músicos em evidência naquele momento, como Edu Lobo, Sylvia Telles. Enquanto esteve no Rio, Caetano assistiu *Os pequenos burgueses de Górkí* de Zé Celso e ficou encantado com a montagem. Relata em sua autobiografia, *Verdade Tropical* (1997, p.241,242), que ainda que soubesse a importância da peça *Arena canta Zumbi* e a beleza da obra, não conseguia negar que a sensibilidade de Zé Celso lhe fazia lembrar dos espetáculos da Escola de Teatro da Bahia de Eros Martim Gonçalves e do Teatro dos Novos de José Augusto Azevedo. E que, só após ter conhecido o teatro de Zé Celso, pode perceber os traços americanizados, “broadwayesco” do teatro de Boal, ainda que reconheça sua riqueza cultural. Caetano assistiu *O rei da vela* também maravilhado e era apaixonado pelo cinema de Glauber Rocha. Todas essas referências contribuíram para a construção do Caetano Veloso que marcou, junto com outros músicos, a trajetória da canção brasileira.

Em 1965 Caetano retorna para Bahia, mas, em função do sucesso que algumas de suas composições tiveram na voz de Bethânia, volta para São Paulo em 1966. No ano de 1965, Caetano compôs "Samba em paz" e "Cavaleiro" para participar de um concurso de marchinhas, mas quem ganhou foi a dupla Batatinha e J. Lima, com o samba "Tudo é carnaval". Ainda em 1965, Caetano compôs "Boa palavra", interpretada por Maria Odete, quinto lugar no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

No seu retorno para o Rio de Janeiro morou com Alex Chacon, em Copacabana e depois mudou-se para o "Solar da Fossa", uma velha casa de fazenda que havia sido transformada em um conjunto de apartamentos. O "Solar da Fossa" reuniu artistas como Gal, Tim Maia, Sá e Guarabyra, sambistas, etc... Frequentado por Chico, Edu Lobo, Marieta Severo, entre outros.

Gal Costa e Caetano Veloso gravaram em 1967, pela Philips um álbum com sonoridade bossa novista. A produção foi de Dori Caymmi a convite do diretor da gravadora João Araújo (pai de Cazuza).

A canção "Coração vagabundo" fez grande sucesso e contribuiu para que a dupla fosse reconhecida pelo público e por outros artistas da época como Elis Regina, Wanda Sá, Edu Lobo, Dori Caymmi. A música "Minha senhora" foi defendida por Gal no Festival Internacional da Canção de 1966.

No III Festival de Música Popular da Record, Caetano cantou "Alegria Alegria" acompanhado pela banda Beat Boys, o que causou muito incômodo aos conservadores, mas conquistou o 4º lugar. Essa canção, juntamente com "Domingo no parque" de Gilberto Gil, pode ser considerada o marco inicial do movimento Tropicália, do qual fizeram parte artistas como Gil, Tom Zé, Torquato, Gal, *Os Mutantes* e o maestro Rogério Duprat.

Com o sucesso de "Alegria Alegria", Caetano foi convidado para participar do programa "Jovem Guarda", no Chacrinha, e acabou mudando-se definitivamente para São Paulo e se casando com Dedé Gadelha, em 20 de novembro de 1967, com quem teve seu filho primogênito, Moreno Veloso.

O programa *Divino Maravilhoso* (1967) chocou até os técnicos da TV Tupi, onde o programa era exibido. Comandado por Gil e Caetano, o programa tinha um clima "hippie" e pitadas de anarquia, no sentido libertário do termo. A direção geral era de Fernando Faro e a produção de Antônio Abujamra.

A realidade política desse período resultou em uma extrema polarização que se refletia no cenário musical, ou seja, havia os artistas

considerados engajados e os chamados alienados por não cantarem música de protesto. Caetano chegou a participar das reuniões do CPC da UNE no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro. Porém Caetano tinha interesse em transcender essa “divisão de mundos”. Não se reconhecia com a esquerda burguesa e muito menos com os conservadores. Caetano queria falar de liberdade, de amor, debater questões sobre sexo, sobre a existência sem imposições ideológicas, sem nacionalismo exacerbado, ainda que afirmasse a canção brasileira, mas com o viés antropofágico, com influência modernista, desde de Oswald e Mário de Andrade, Drummond, irmãos Campos, Décio Pignatari, Glauber Rocha, até Jean-Luc Godard, além dos filósofos Sartre e Nietzsche, entre outros. Luiz Tatit, em Favaretto, 2000, diz que a Tropicália foi “uma fratura” no país “enrijecido por maniqueísmos”.

Em virtude desse desacordo com os limites impostos por uma sociedade polarizada é que no II Festival Internacional da Canção Caetano apresenta a canção “É proibido proibir” e, durante a vaia do público presente no Teatro da PUC-SP, diz: “juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem.”

Dessa forma, no tropicalismo, artistas como Caetano, Gil, Tom Zé, com propostas estéticas revolucionárias, como é o caso também de Glauber Rocha e seu cinema novo, este, diferentemente dos outros, nitidamente marxista, convergem em direção ao reaproveitamento das realidades como elas são, por intermédio da expressão artística. É o que Tom Zé chamou, em uma de suas obras de “lixo lógico”, ou seja, se há subdesenvolvimento, o urbano, a fumaça, estes também serão instrumentos de arte, rompendo com o julgamento de valor inflexível e propondo uma espécie de desintoxicação intelectual, assim como propôs Hélio Oiticica, utilizando plásticos em seus “Parangolés”. Aliás, como dizia o artista brasileiro, os “Parangolés” são um conjunto de obras que nasceram de “uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”.

O álbum *Tropicália, Panis et circencis* (1968) é um manifesto musical do qual participaram Gal Costa, Nara Leão, *Os Mutantes*, Tom Zé - além dos poetas Capinam e Torquato Neto e do maestro Rogério Duprat (responsável pelos arranjos do LP).

Ainda que Caetano não desejasse se posicionar à esquerda na política, sua postura libertária incomodava os conservadores. Em 1969, Caetano é preso pela Ditadura Militar, acusado de ter desrespeitado a bandeira e o Hino Nacional. Neste período vai para o exílio em Londres

onde gravou “Caetano Veloso” (1969), “London London” (1971) e compõe o belo LP *Transa*, lançado quando retornou ao Brasil ainda em 1971, fazendo o memorável show com Chico Buarque, em Salvador.

No ano de 1973, o artista grava o quinto álbum de estúdio, *Araçá Azul*, no estúdio Eldorado, em São Paulo, para ser lançado no Rio de Janeiro. Esse disco, com conteúdo bastante experimental, inspirado nos poetas concretistas, teve um enorme número de devoluções.

Em 1976, Caetano Veloso, Gal, Gil e Bethânia formam o grupo *Doces Bárbaros*, gravam “Os Mais Doces dos Bárbaros” e excursionam por todo o Brasil. No ano seguinte Caetano vai com Gil ao Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria. No mesmo ano grava o disco *Bicho*.

O importante capoeirista e movimentador cultural Moa do Catendê participa do álbum de Caetano lançado em 1979, chamado *Cinema Transcendental*. Destaca-se neste álbum a canção “Elegia”, um poema do poeta inglês do século XVII, John Donne, traduzido por Augusto de Campos e musicado por Péricles Cavalcanti, com uma boa dose de erotismo. A canção “Cajuína”, também está nesse disco, juntamente com outras clássicas, é uma homenagem à Torquato Neto, e teve uma grande repercussão com sua levada meio xote. O álbum foi produzido pela Universal Music e produzido pelo próprio Caetano.

Na década de 80, Caetano Veloso continuou fazendo shows e lançando discos, entre eles, *Outras Palavras* (1981), *Cores e nomes* (1982) e *Uns* (1983), com sua *Outra Banda da Terra*. Em 1984 Caetano resolve, em comum acordo com seus músicos e amigos de longa data, da *Outra Banda da Terra*, desfazer o grupo e procurar outras sonoridades. Surge, então, o álbum *Velô* e a “Banda Nova”. Neste álbum estão maravilhas como “Podres poderes” e “Língua”, entre outros sucessos. A seguir vêm *Caetanear* (1985) e *Totalmente Demais* (1986) e a década é fechada com o álbum *Estrangeiro* (1989), produzido por Peter Scherer e Arto Lindsay, que conta com Naná Vasconcelos, cuja capa é a reprodução de uma pintura de Hélio Eichbauer e faz referência à peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo “Teatro Oficina”, de Zé Celso Martinez Corrêa, em 1967.

O álbum *Circuladô*, lançado pela Philips em novembro de 1991, com direção de Mayrton Bahia e produção de Arto Lindsay, recebeu o prêmio Sharp de melhor canção, melhor intérprete e melhor projeto visual. O álbum faz referência ao movimento de poesia concreta brasileiro, principalmente à obra de Haroldo de Campos. A canção “Circuladô de Fulô” é uma extração direta do poema homônimo de Haroldo de Campos, excerto de seu livro *Galáxias*. O álbum tematiza o que Caetano chama de

poesia, isto é o encontro entre a prosa e a poesia. A canção “A outra margem do rio” também faz referência a Guimarães Rosa, outro grande nome da “proesia” brasileira.

Graças a canção "Sozinho", do compositor Peninha, escrita em 1953, o álbum *Prenda Minha* (1997) de Caetano foi sucesso de vendas, principalmente porque foi trilha de uma novela na Rede Globo.

Resultado de vários shows e apresentações com a Banda Cê, Caetano lançou em 2009, *Zii e Zie*, título que, em italiano, significa tios e tias. O álbum tem inspiração no samba e as canções foram denominadas, na época, de *transamba*. Em 2006 já havia gravado com essa banda o álbum *Cê*, que venceu o Grammy Latino de Melhor Álbum de Compositor e a música "Não Me Arrependo", uma balada, que venceu como Melhor Canção Brasileira. Porém, diferente de *Zii e Zie*, *Cê* traz influências do rock.

E, finalizando a trilogia com a Banda Cê, em 2012 Caetano grava o álbum *Abracço*, premiado com o Grammy Latino de Melhor Álbum de Compositor. O álbum foi gravado pela Nonesuch Records e produção de Moreno Veloso e Pedro Sá. No ano seguinte, uma versão ao vivo da canção "A Bossa Nova é Foda" foi indicada para o Grammy Latino de Canção do Ano e Melhor Canção Brasileira.

Décimo álbum de estúdio do artista, em 2021 Caetano grava *Meu coco*, primeiro álbum de músicas inéditas em quase nove anos. O álbum é inteiramente composto por Caetano (letra e música), que também é o produtor. O artista diz que havia pensado em parar de gravar, mas não resistiu, a música foi mais forte.

Caetano Veloso também participou como ator de vários filmes e documentários, entre eles, *Os herdeiros*, *Orfeu*, *Fale com ela*, *Fados*, *O Homem que encantava nuvens*, *Uma noite em 67*, *Tropicália*, *Jorge Mautner*, *Betinho*, *Guitarra baiana*, *Axé - canto do povo*, *Pitanga*.

O artista tem canções em trilhas sonoras de filmes como *Hable con Ella*, de Pedro Almodóvar e em *Frida*, de Julie Taymor.

Aqui apresentamos de forma resumida a vida e obra de Caetano Veloso, mas certamente há muito mais fatos importantes para saber e por isso faremos algumas sugestões no capítulo “Para saber mais”.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

Seguem algumas das histórias de sucesso que marcaram a trajetória musical do filho de Dona Canô, o baiano que foi o grande nome da Tropicália no Brasil, em mais de cinco décadas de sucesso.

2.1 - ALEGRIA ALEGRIA

A canção, que foi o quarto lugar no III festival de música da Record em 1967, tornou-se um clássico do movimento tropicalista e foi eleita a 10ª canção mais importante da música brasileira, pela revista Rolling Stone. Esta breve apresentação evidencia a importância da canção “Alegria, alegria”, que não despontou internacionalmente com a mesma força da repercussão no Brasil, para a história da música no país.

Com sua mensagem situada nas entrelinhas, dando margens a múltiplas interpretações, esta canção de Caetano Veloso é mais um exemplar da arte no período da Ditadura Militar, na qual muitos compositores manifestavam uma forma de resistência não armada por meio do poder das palavras. No entanto, inserindo-se neste cenário, o autor tece uma crítica, também, ao movimento de esquerda da época. Neste contexto, nas palavras do autor,

o que eu imaginara para "Alegria, alegria" era um papel semelhante, guardadas (ou melhor, superexpostas) as diferenças de projeto e estilo entre mim e Chico. Na verdade, 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". (VELOSO, 1997, p. 119).

Além deste, a canção apresenta outros diálogos satíricos com os meios de comunicação em massa como o jornal e o cinema, que ganhava força na época. Assim, em sua letra, é possível identificar inúmeros intertextos que evidenciam estas referências, desde o título da canção, “Alegria, alegria”, aludindo ao bordão de Chacrinha, cuja expressão curiosamente não é retomada ao longo dos versos.

Ainda conforme o compositor, “Alegria, alegria” fala sobre possibilidades de criação no cenário tropicalista, firmada no propósito de “transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores — e dos consumidores” (VELOSO, 1997, p. 115). Se entendermos o lixo comercial como a comunicação em massa, é possível observar a referência a atrizes internacionais como parte destes insumos, que são brilhantemente conectados com referências a Sartre no cerne da letra da canção.

Em síntese, “Alegria, alegria” abriga uma narrativa visual da sociedade brasileira da época sob as lentes da tendência provocativa tropicalista que se materializa na letra, na música (que mesclava marchinha e rock) e culminaria na apresentação da canção no festival em

que Caetano a interpretaria acompanhado do grupo argentino de rock Beat Boys. Assim, a mistura de ritmos e cores seria a ferramenta perfeita ao propósito de Caetano e do tropicalismo: causar inquietação aos artistas tradicionais da MPB.

2.2 - CAJUÍNA

Escrita e lançada em 1979, “Cajuína” começou a ser escrita alguns anos após a morte do poeta Torquato Neto – o Anjo Torto, um dos maiores nomes da Tropicália, autor do documento que instituiu o movimento – quando, ao passar por Teresina em turnê, Caetano recebeu a visita do pai do poeta que cometera suicídio aos 28 anos, em 1972.

Em entrevista ao programa *Altas Horas*, o autor afirma que, no encontro,

Ele me levou para a casa dele, onde estava sozinho. Torquato era filho único e a mulher dele (Dr. Heli), estava hospitalizada. A casa era cheia de fotografias de Torquato nas paredes. Ficamos os dois sozinhos, ele me consolando. Ele pegou na geladeira uma cajuína, botou em dois copos e não falamos nada. Ficamos os dois chorando. Ele foi no jardim, colheu uma rosa menina e me trouxe. E cada coisa que ele fazia eu chorava. Fui para outra cidade do Nordeste, e lá escrevi essa música (G1, 2014)⁹⁶

Da fala do autor e da mensagem da letra, depreende-se que o tu lírico daqueles versos é o Dr. Heli, pai de Torquato Neto. É a ele que se destinariam o cuidado mútuo e solidariedade diante da “lágrima nordestina” do pai de um “menino infeliz”. Assim, a canção

contém em seu fundo obscuro e luminoso a luta entre pulsões autodestrutivas e criadoras que estão no coração da própria poesia, poesia com a qual a canção dialoga verticalmente ao dialogar com a música popular nordestina. (WISNIK, 1999, p. 219).

Em síntese, “Cajuína” é um xote com poucos versos em que mensagem da letra, somada ao afeto proporcionado pela sonoridade em tonalidade menor, agregam tom reflexivo e de solidariedade diante de tragédia da perda de um filho, de um amigo, de um grande artista brasileiro. Assim, tendo afirmado que a morte do amigo doeu mais após o encontro com seu pai, Caetano consola o Enquanto Dr. Heli com a canção “Cajuína” após ter sido consolado pelo seu tu lírico com a bebida que lhe é homônima.

⁹⁶ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3119899/>. Acesso em 19 fev. 2023.

2.3 - PODRES PODERES

“Podres poderes” foi lançada em 1984, como primeira faixa do LP *Velô*, e traz o estilo de Caetano na mensagem política implícita em meio aos diversos sentidos que dela podem ser apreendidos. Uma obra do seu tempo, esta canção de protesto[1]⁹⁷ tem, em sua sonoridade, a forte inspiração no rock – como era tendência na música brasileira na década de 1980 – o que não era comum na obra tropicalista de Caetano até então. Na canção, no entanto, permanece uma tendência tropicalista, pois

o gosto pela "montagem cinematográfica" que justapõe referências e imagens díspares, propondo um leque de significações; o prazer de brincar com palavras e sons numa atividade lúdica que busca efeitos sonoros e rítmicos inusitados; o diálogo constante com a tradição musical e poética, trazendo citações de poetas e compositores, como forma de homenagear permanentemente "àqueles que se prestam a essa ocupação"; finalmente, Caetano retoma frequentemente a questão do carnaval em suas canções, seja pelo toque de sincretismo e excentricidade, pela tematização da própria festa e pelas músicas feitas especialmente para os quatro dias do reinado de Momo. (BITTENCOURT, 1991, p.62).

Esta coexistência aparentemente paradoxal entre passado e novas tendências figura, portanto, na estrutura composicional e na tematização da música, pois a cultura, que foi calada durante o período da Ditadura Militar no país, poderia ser uma forma de levar alegria ao mundo caótico sob a tutela dos poderes que agregam, em seu cerne, a podridão. Na letra, o destaque ao papel da arte aparece em diálogos com Chico Buarque, Hermeto Pascoal, Tom Jobim, Tom Zé, Milton Nascimento, Tim Maia, Jorge Benjor, dos quais o eu lírico deseja se aproximar.

Ainda em relação ao diálogo com os artistas da época, uma inconsistência na publicação da letra, mais especificamente no verso “queria cantar afinado como Elis (eles)” gerou o entendimento que Elis Regina também faria parte do grupo do qual o eu poético gostaria de se aproximar. Esta possibilidade, no entanto, foi invalidada por Veloso, pois, conforme o autor, a grafia da última palavra do verso era mesmo “eles” e houve um equívoco na digitalização da letra de “Podres Poderes” na internet, que provocou uma interpretação diferente.

⁹⁷ Esta denominação é do professor Alexandre Faria em entrevista à Revista do Instituto Humanitas Unisinos on-line do ano de 2015 e está na edição que tematiza Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Em síntese, “Podres Poderes” acompanhou a perspectiva distópica que pairava nas artes no período da redemocratização no país em que pobreza, morte e desmatamento eram naturalizados e ensejava superação dos poderes tiranos que prevaleciam não apenas no Brasil, mas em grande parte da América.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO ALEGRIA ALEGRIA

Alegria, alegria
(Caetano Veloso)

*Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou*

*O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou*

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot*

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou*

*Por que não, por que não?
Por que não, por que não?*

*Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou*

*Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil*

*Ela nem sabe, até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou*

*Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou*

*Por que não, por que não?
Por que não, por que não?*

“Alegria, alegria” foi lançado inicialmente como compacto simples em 1967, o mesmo fonograma foi incluído no LP *Caetano Veloso* de 1968.

Pela estrutura harmônica e melódica⁹⁸ da canção é possível afirmar que a música tem duas partes: **A** e **B**, cada uma delas com duas letras diferentes.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system is labeled A1 and A2. The second system is labeled B. The third system is labeled B1 and B2. The fourth system is labeled B. The fifth system is labeled A and B. The sixth system is labeled B. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are in Portuguese and describe a man who has been in the military and is now a soldier in a barracks.

O arranjo da gravação começa com uma introdução instrumental de baixo, guitarra, órgão e bateria, a instrumentação se mantém a mesma ao longo de toda a música fora o acréscimo de percussão. A estrutura é relativamente simples, são apresentadas as duas letras de cada parte e o final é a repetição da última frase do **B2**.

Intro - A1 - B1 - A2 - B2 - repetição da última frase

A música está na tonalidade⁹⁹ de *Fá sustenido Maior*. Apresenta poucos acordes fora da tonalidade, temos dominantes secundárias¹⁰⁰ e acordes de empréstimo modal¹⁰¹.

Campo Harmônico de Fá# Maior

I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VIIIm7b5
F#	G#m	A#m	B	C#	D#m7	E#m7b5

⁹⁸ Ver glossário.

⁹⁹ Ver glossário.

¹⁰⁰ Ver glossário.

¹⁰¹ Ver glossário.

A análise da música será feita usando os graus do campo harmônico¹⁰² para evidenciar cadências usuais. Na parte **A1** e **A2** temos três frases musicais duas delas idênticas em número de compassos¹⁰³ e sequência de acordes, e a terceira frase um pouco diferente.

A primeira e segunda frase dos **A** possui cinco compassos, começa com a tônica **F#** (I) faz uma cadência subdominante - dominante - tônica: **B** (IV) - **C#** (V) - **F#** (I), na sequência temos a repetição da cadência com a presença de um acorde novo no meio dela: **B** - **E** (bVII) este acorde é o sétimo grau da tonalidade homônima menor¹⁰⁴, um acorde de empréstimo modal. Fechamos a frase com o quinto grau **C#**. Esta frase é tocada mais uma vez por inteiro visto que a frase 2 do **A** é igual, só muda a letra.



Na terceira frase temos três repetições da mesma sequência harmônica: **F#** (I) - **B** (IV) - **C#** (V) - **B** (IV) - **F#** (I), nos compassos 1, 2 e 3. No quarto compasso a sequência se repete de novo trocando o último acorde, que passa a ser **D#m** (VI_m) sexto grau menor da tonalidade, um acorde que também tem a função de tônica.



A seção **B1** e **B2** possui três frases, a primeira delas com seis compassos e as outras duas com quatro compassos cada.



Na primeira frase temos um acorde que desempenha duas funções **D#m** na tonalidade original é o sexto grau menor, mas no contexto em que ele aparece, ele também faz parte de uma cadência do tipo *II m* - *V7* para

¹⁰² Ver glossário.

¹⁰³ Ver glossário.

¹⁰⁴ Ver glossário.

o acorde dominante de Fá# maior ou seja o C#, logo os acordes **D#m** (*VIm* ou *IIIm/V*) - **G#7**(*V/V*) são acordes de empréstimo. Esses dois acordes são repetidos até o último compasso onde a cadência finalmente é resolvida com o acorde **C#** (*V*), ainda nesse compasso temos o acorde **E**.(*bVII*) que já apareceu na primeira parte da música e já teve sua função explicada.



A segunda frase tem quatro compasso e só tem acordes que já tinham aparecido previamente **B** (*IV*) - **E** (*bVII*) - **F#** (*I*) - **B** (*IV*) - **E** (*bVII*). É interessante observar que a escolha de não usar a sétima nos acordes torna difícil perceber quando há uma dominante secundária, ocasionalmente tornando ambígua a função dos acordes maiores. Nesta frase em particular o **B** poderia ser interpretado como dominante do **E** e o **F#** como dominante do **B** sugerindo uma modulação.



A segunda frase tem mais um acorde de empréstimo da tonalidade de Fá# Menor ok *bIII A* em seguida temos a tônica **F#** (*I*) e uma cadência plagal pra finalizar a música *IV-I B - F#*. Depois desta frase temos a repetição da música mas com a segunda letra, o **A2** e o **B2** o tamanho das frases, sequência de acordes e desenho melódico continuam iguais, a diferença é que a música acaba com duas repetições da cadência plagal.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Seguindo a vida apesar do que passa
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	- Autobiografia de Jean-Paul Sartre, <i>As palavras</i> (1964). - Canção <i>Clever boy samba</i> (1964), do próprio artista, ambientada em Salvador.

	<p>- O título da canção faz referência ao bordão de Wilson Simonal, mas que foi popularizado por Chacrinha: "Alegria, alegria".</p> <p>- Forte rivalidade entre os artistas e simpatizantes da MPB e os do rock.</p> <p>- Espécie de paródia da canção <i>A banda</i> de Chico Buarque, com projetos de dizer completamente opostos. <i>A banda</i> foi a vencedora do festival no ano anterior.</p> <p>- Ditadura Militar brasileira, marcada pela falta de liberdade e pela repressão.</p> <p>- Esquerda Aconservadora em relação à esfera artístico-cultural, sobretudo em relação às influências estrangeiras, principalmente estadunidenses.</p> <p>- Com estrutura cinematográfica, de acordo com Décio Pignatari, trata-se de uma "letra-câmera-na-mão", referenciando o mote do Cinema Novo.</p>
Atitudes discursivas	Expor, descrever e poetizar
Versificação	Estrofes: formados, em sua maioria, por quadras Rimas: sem forma poética fixa
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>Os olhos cheios de cores</i> Paradoxo: <i>Me enche de alegria e preguiça</i> Metonímia: <i>O sol nas bancas de revista</i> (referência ao jornal <i>O sol</i>) Epístrofe: <i>Eu vou</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1967 / III Festival da Música Popular Brasileira - vol. 3 / Philips
Tonalidade	Fá# maior
Ritmo	Marchinha
Fonograma	2'20"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	<p>- Primeiros anos da Ditadura Militar brasileira, instaurada em março de 1964.</p> <p>- Somente no início dos anos 1960 a implantação da televisão no Brasil alavancou.</p> <p>- De 1965 a 1972, a televisão brasileira promoveu programas sobre música (<i>O Fino da Bossa, Jovem Guarda, Bossaude</i>) e os festivais de música da TV Globo e da TV Record.</p> <p>- Forte rivalidade entre os artistas e simpatizantes da MPB e os do rock, marcando o fechamento, de um lado, e a abertura, de outro, às influências externas.</p> <p>- Tropicalismo (1967-1968).</p>

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	<p>- A ideia da canção surgiu quando, caminhando em Copacabana com os músicos Danilo Caymmi e Sérgio Fayne, Caetano Veloso achou bonita a fala de Fayne: <i>estou me sentindo nu, estou sem lenço e sem documento</i>. Eles tinham acabado de deixar o apartamento do casal Gilberto Gil e Nana Caymmi, onde o trio compôs <i>O penúltimo cordão</i>.</p> <p>- Caetano estava aberto às influências externas na canção brasileira, diferente de alguns esquerdistas conservadores.</p>
Composição	Composição, letra e interpretação: Caetano Veloso
Audiência	<p>- Conquistou o quarto lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967 - considerado o melhor festival de todos os tempos pela qualidade das canções apresentadas.</p> <p>- Considerada uma das maiores revoluções da música brasileira, marcando o início do movimento tropicalista.</p>
Intérpretes	Nana Caymmi (1967), Caetano Veloso (1968), Wilson Simonal (1968)

Motivo verbal	O eu lírico segue caminhando, passando pela vida, marcada por dualidades, imposições, confusão, com as quais não concorda e não se prende, e afirma o tempo todo: <i>eu vou</i> . E segue <i>vivendo</i> .
---------------	--

4. PARA SABER MAIS

No intuito de conhecer melhor a obra de Caetano Veloso, bem como o movimento tropicalista e suas bases na voz do autor baiano, recomenda-se a leitura da obra *Verdade Tropical*. Lançado em 1942, com segunda edição em 1997, o livro trata das motivações subjetivas, das inspirações intelectuais e dos protagonistas do movimento de forma que se entrelaçam, harmonicamente, sua música e sua vida.

5. PARTITURA¹⁰⁵

Alegria, alegria

Caetano Veloso

A F#m B C# F# B E C#

Ca - mi-nhan - do con-tra'ó ven - to sem len - ço sem do - cu - men - to no sol do qua-se de - zem - bro eu vou
E - la pen-sa'em ca - sa - men - to e'eu nun-ca mais fui na-es-co - la sem len-ço sem do - cu - men - to eu vou

6 F#m B C# F# B E C#

O sol se re - par-ç'em cri - mes es-pa - ço - na - vos guer - ri - lhas em cur - di - na - les bo - ni - tas eu vou
Eu to-mo'uma co - ca - co - la ela pen - sa em ca - sa - men - to e uma can-ção me con - so - la eu vou

11 F#m B C# B F# B C# B F# B C# B F# B C# B D#m

Em ca-ras de pre-si - den - tes em gran-des bei - jos de'a-mor em den-tes per-nas bun-dei - ras bom-ba'e Bri-git - te Bar-dot
Por-en-tre fo-tos e no - mes sem li - vros e sem fu - zil sem fo - me sem te - le - fo - ne no co - ra-ção do Bra-sil

B G#7 D#m G#7 D#m C# E

O sol nas bun-cas de re - vis - tas m'en-che de'a-le-gri - a e pre-gui - ça quem lê tan-ta no - tí - cia Eu
E - la nem sa-be'a - té pes-sei em can-tar na te - le - vi-são o sol é tão bo - ni - to eu

21 B E F# B E

vou por en - tre fo - tos'e no - mes os o-lhas che - los de co - res o pei-to che - io de a - mo - res
vou sem len - ço sem do - cu - men - to na-da no bol-so'ou nas mãos eu que - ro se - guir vi - ven - do a -

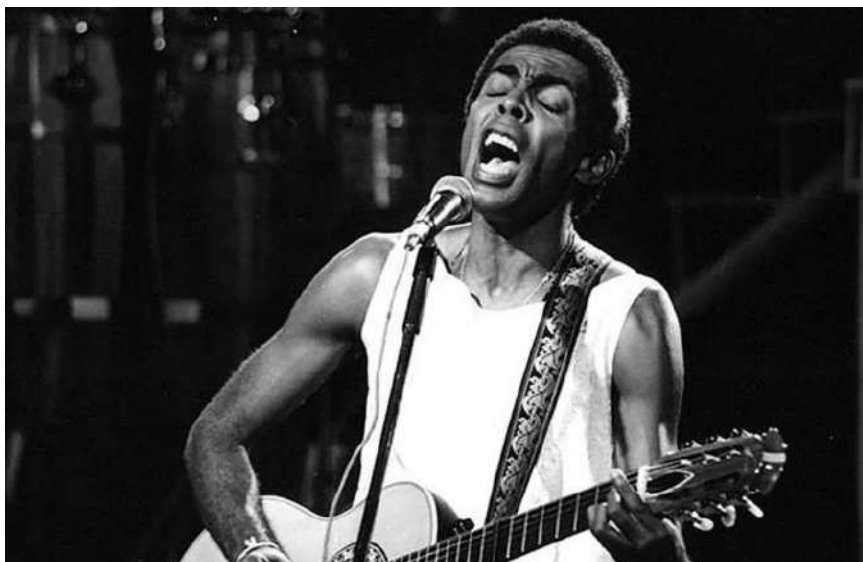
25 A F#m B F#m F#m B F#m B F#m

vãos Eu vou por que não? por que não? por que não? por que não? por que não? por que não?
mor Eu vou

1. | 2.

¹⁰⁵ Transcrição e editoração David Cardona.

CAPÍTULO XII – GILBERTO GIL



Fonte: Instagram evangelinamanfiei (pesquisadora)

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

O artista apresentado neste capítulo nasceu no dia 26 de junho de 1942, em Salvador, embora logo após seu nascimento tenha retornado com sua família para a cidade onde viviam, Ituaçu. Gilberto Passos Gil Moreira, filho do médico José Gil Moreira e da professora Claudina Passos Gil Moreira, fez o que seria hoje equivalente ao 1º ao 4º ano do ensino fundamental com a avó Lídia. Aos 9 anos vai para Salvador morar com sua tia paterna, Margarida, e continuar seus estudos. Nesse período sua mãe o incentiva a estudar música, já que, desde os 3 anos, mostrava grande interesse por música. Violeiros, bandas, poesia de cordel, feiras e outras expressões da cultura popular nordestina faziam parte do cotidiano de Gil. Assim, o menino Gil aprendeu acordeon, na Academia de Acordeon Regina, inspirado por seu grande ídolo Luiz Gonzaga, sanfoneiro Cinézio e os cantadores e violeiros, Orlando Silva, os cantores de rádio, Dorival Caymmi, os cordéis, as cantorias de cego, Jackson do Pandeiro.

Encantado com a bossa nova de João Gilberto, Gil forma o conjunto “Os desafinados”, motivado pela única e mais nova irmã Gildina, que havia

comprado um violão. O artista gostou de tocar o instrumento e ganhou seu primeiro “Di Giorgio” de sua mãe. Com a banda *Os desafinados* começa a tocar em festas de aniversário, escola e outros eventos até 1961.

Aos 19 anos, Gil ingressa na Universidade Federal da Bahia, no curso de Administração e conhece Caetano, Torquato e Tom Zé. Apoiado pelo professor de música Hans-Joachim Koellreutter, o mesmo com quem Tom Zé estudou, Gil começa a produzir eventos de música. Enquanto cursava Administração, o artista gravou vários jingles.

Havia, nesse período, um programa de calouros chamado *JS Comanda o Espetáculo* e Gil começa a fazer acompanhamentos no piano, no acordeon e no violão.

As primeiras canções de Gil no violão se consolidam em 1962. Na verdade, tratava-se de canções influenciadas pelo gênero bossa nova, as quais ele já vinha trabalhando. É neste ano que Gil conhece a mãe de suas filhas Nara Gil e Marília: Belina Aguiar. Gil é nomeado fiscal do imposto aduaneiro e exerce a função durante 2 anos.

Ainda em 1962 grava o compacto pela JS Discos feito de cera de carnaúba, a primeira gravação da canção “Bem devagar”, no qual toca acordeon. Outro compacto é lançado pela mesma gravadora para a Petrobrás com a canção “Povo petróleo”, primeira gravação de Gil cantando.

Em 1963 começa a ensaiar clássicos da música brasileira e canções próprias com Caetano, Gal, Bethânia e Tom Zé no Teatro Vila Velha.

Após sua formatura, Gil é contratado pela Gessy Lever, em 1964, e vai morar em São Paulo no mesmo momento em que Bethânia é convidada para cantar no Show *Opinião* e Caetano vai acompanhá-la. Em São Paulo, enquanto frequentava os bares nos quais os artistas se reuniam para tocar juntos, é convidado para participar do *Fino da Bossa* e, motivado com toda essa efervescência musical, Gil decide sair da Gessy e dedicar-se apenas à música.

Com letras que falavam sobre a situação de abandono do homem do campo no nordeste, em 1965, Gil grava o single “Procissão” pela gravadora Unimar Music.

No *Arena Canta Bahia*, em 1965, espetáculo dirigido por Boal, as canções foram escolhidas pela letra, que contava a história dos retirantes nordestinos. Gilberto Gil cantou as canções “Coragem pra suportar”, “Vida do Zeca”, “Seu moço”, “Tanajura”, “Tenho que voltar”, “Procissão”, “Roda” e “Padre Cícero”. O álbum foi gravado pela RCA.

No início de 1966, o artista ganha destaque no programa *O Fino da Bossa*, exibido pela Record e apresentado por Elis Regina. Seu sucesso no programa resultou em um contrato com a Philips. Nessa gravadora lançou, em 1967 o álbum *Louvação*, com muita influência da música nordestina como o baião misturado com a bossa nova, baladas dos anos 50 e samba. Nessa obra Gil faz críticas sociais e se refere a religiosidade da cultura popular. Contou com parcerias de Caetano Veloso, Torquato Neto, Vandrê, João Augusto e Capinan. Os arranjos foram feitos por Dori Caymmi.

O músico esbanja recursos poéticos como metonímias, anáforas, quiasmos e figuras de linguagem na canção que ganhou o III Festival de Música Popular da TV Record em 1967: “Domingo no Parque”. E não foi só nos componentes verbais que o compositor Gil deixou nítida a riqueza de sua composição. Causou surpresa no público ao misturar o som do berimbau ao andamento melódico inspirado no baião, ao mesmo tempo, com a presença de uma orquestra e para afirmar sua ousadia, a presença do rock com a participação da banda *Os Mutantes*. Os nacionalistas conservadores se enfureceram com a presença da guitarra elétrica, um instrumento que, para eles, representava o “colonialismo cultural”.

Essa proposta de mistura elementos aparentemente contraditórios na canção “Domingo no Parque” é a própria proposta do movimento Tropicália (1967), que surgiu como martelo sobre a ideia de homogeneização cultural e afirmou a universalidade da linguagem artística.

A ousadia desse manifesto ganha força com a produção de Antônio Abujamra e a direção de Fernando Faro do programa *Divino Maravilhoso*, que tinha em seu discurso a liberdade e a denúncia contra toda a forma de opressão.

Para Gil, por exemplo, o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, e a cultura popular, principalmente a pernambucana foram a inspiração inicial que construiu aos poucos e culminou na estética tropicalista do álbum *Gilberto Gil* (1968), conhecido como “Frevô Rasgado” que gravou ao lado de *Os Mutantes*, com canções de Torquato Neto, Bruno Ferreira e Juan Arcon. Na canção “Ele falava nisso todo dia” Gil questiona a moral da tradição, família e propriedade.

Uma canção bônus desse álbum, “A luta contra a lata ou a falência do café”, questiona a velha elite do café, ironiza a aristocracia rural em declínio para a modernidade que ascendia. Imitando o apresentador Chacrinha, barulhos de latas e na letra, “Vivemos dias de rebelião”, “Enlate

o seu café queimado”, anunciando o processo de transformação no qual o país passava com o processo de industrialização.

Em 1968, a gravação de *Panis Et Circencis*, disco-manifesto, teve a capa criada por Rubens Gerchman e a produção pela gravadora Philips.

Em 1969, Gil se casa com sua terceira esposa (a anterior foi Nana Caymmi com que ficou um ano) e tem três filhos: Pedro Gil, Preta e Maria. Pedro Gil chegou a ser baterista, mas faleceu prematuramente em 1990.

Em um show no qual se apresentavam Gil, Caetano, *Os Mutantes* e o músico americano John Dandurand, na boate Sucata, no Rio de Janeiro, havia uma bandeira feita pelo artista plástico Hélio Oiticica com a frase “Seja Marginal, seja herói”, em reverência ao bandido Cara de Cavalo, ato que foi tomado como ofensivo pelo promotor Carlos Melo. Os tropicalistas recusaram-se a retirar a bandeira. O espetáculo saiu de cartaz e Caetano e Gil, dois meses depois, foram presos acusados de ofender a bandeira nacional. Esse fato causou o fim do tropicalismo como movimento, mas não como tendência e fez com que Caetano e Gil fossem para o “autoexílio”. Gil passa na casa de Mariah Costa, mãe de Gal Costa, no Rio e começa a escrever a canção “Aquele Abraço”, terminando durante o voo para Salvador. A canção “Aquele Abraço”, considerada um hino de despedida, que cita figuras cotidianas, escola de samba, bairros, personalidades e o lugar onde ficou preso “alô, alô, Realengo”. A canção foi gravada em um single pela Philips e fez um imenso sucesso.

Caetano e Gil fazem o último show antes do exílio no Teatro Castro Alves e lançamento do LP *Barra 69*, ao vivo na Bahia. O disco inclui um pot-pourri com “Alegria, alegria”, “Aquele Abraço” e o “Hino do Esporte Clube Bahia”, composição de Adroaldo Ribeiro Costa.

Após passar por Portugal e França, Gil e sua esposa Sandra mudaram-se para Londres, onde o artista frequenta diversos shows, exposições e conhece Miles Davis, Hendrix (pouco antes de sua morte), assiste a David Bowie e Rod Stewart.

O álbum *Expresso 2222* (1972) marca o retorno de Gil do exílio. O nome da canção homônima ao álbum é uma homenagem ao trem que Gil pegou de Ituaçu, sua cidade natal, para Salvador. Nessa obra Gil dá aos elementos populares uma estilística elétrica. A canção “Pipoca moderna” conta com a banda de pífanos de Caruarú. O álbum foi gravado em 16 canais no estúdio Eldorado sob a produção de Menescal.

Em 1973, com a ditadura em sua fase mais pesada, acontece o Festival Phono 73, promovido pela Phonogram com intuito de promover seu casting de artistas. A mais expressiva ação de censura ocorreu quando

Gil e Chico tiveram seus microfones cortados enquanto cantavam a canção "Cálice". Participaram do festival, Raul Seixas, Elis Regina, Gal Costa, MPB4, Caetano Veloso, Wilson Simonal, Jorge Ben e outros. O evento foi documentado em um LP de três volumes.

No carnaval de 1973, através de sua participação, faz renascer o primeiro afoxé que o Brasil teve, "Os filhos de Gandhi". A história do bloco demonstra a luta, a força e a tradição do bloco mais antigo de Salvador. Gil, como integrante dos filhos de Gandhi, compôs uma canção em que o autor conclama todos os Orixás a virem à terra ver a beleza do bloco. A música foi gravada originalmente por Gil em clima psicodélico com Jorge Benjor, no disco que os artistas gravaram juntos em 1975, *Gil & Jorge: Ogum, Xangô*.

No álbum *Refazenda*, em 1975, marca o olhar para o interior de si e do país através de elementos populares e com a participação de Dominginhos.

A dupla Gil e Jorge Ben Jor lança, ainda no ano de 1975, o álbum duplo *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* pela Philips. O experimentalismo e o improvisado marcam esta obra de longas canções. Das nove faixas, 4 tem mais de 10 minutos. Apenas quatro canções são inéditas: "Meu Glorioso São Cristóvão", "Jurubeba", "Filhos de Gandhi" e "Sarro".

Em 1976, Gil, Caetano, Gal e Bethânia formam a banda *Os doces Bárbaros* com o intuito de realizarem uma turnê pelo Brasil. A inspiração vem das próprias origens, na infância, no sertão, na região da caatinga, cultura do sertanejo, folk nordestino e, como no seu primeiro álbum *Louvação* (1968), a referência em Luiz Gonzaga.

Refestança, lançado em 1977, é um álbum ao vivo em parceria com Rita Lee & Tutti Frutti. Esse álbum aconteceu após várias viagens e apresentações que as bandas de Gil e Rita fizeram juntas e marca a entrada de Roberto de Carvalho na banda de Rita Lee.

Gil vai para a Nigéria em 1977 para o II Festival mundial de Arte e Cultura Negra, especificamente em Lagos, local com forte movimento de afirmação da cultura negra, onde surgia a Juju Music, gênero musical tipicamente nigeriano, e ascendia o afrobeat com o trabalho do multi instrumentista e agitador cultural Fela Kuti. Sua casa era um espaço de apresentações musicais. Lá Gil conheceu Stevie Wonder. Essa experiência motiva a gravação do álbum *Refavela*, uma manifestação de valorização do movimento negro. Esse álbum, gravado pela Warner, marcou a saída de Gil da Philips.

Em 1979 Gilberto Gil lança o álbum *Realce*, inspirado no disco-music. O álbum teve a participação da guitarra de Steve Lukather, da banda de rock Toto e os teclados de Jerry Hey, arranjador da banda de *funk/soul* *Earth, Wind and Fire*. No ano seguinte, Gil participou de um show do *Earth, Wind and Fire* no Maracanãzinho e dividiu os vocais com o percussionista da banda Ralph Johnson, que cantou a letra em português de "Superhomem (a canção)", composta por Gil após ouvir o relato de Caetano Veloso sobre o filme de 1978. O álbum também traz uma versão do reggae "No Woman, No Cry de Vincent Ford", gravada em 1974 por Bob Marley & the Wailers. Gil traduziu como "Não chore mais", segundo ele, por não entender o que o refrão da canção original queria dizer.

A década de 1980 é extremamente produtiva para Gil. Entre gravações ao vivo e de estúdio foram 18 obras. Entre elas o LP *Luar* (1981) com músicas como "Cores Vivas", "Palco", "Flora" e "Se eu quiser falar com Deus", gravado pela Warner e produzido por Lirinha.

As canções "Flora" (1981) e "Drão"(1982) foram compostas, a primeira para declarar seu amor por Flora e a segunda para se despedir de Sandra.

No final de 1984, Gil lança o álbum *Raça Humana* com músicas que fizeram sucesso como "Pessoa Nefasta", "Índigo Blue", "Tempo Rei" e "Vamos Fugir", essa em parceria com Liminha e remixada para uma promoção do comercial de jeans que, a canção "Índigo Blue" também foi gravada por Erasmo Carlos, que também fez comercial de jeans.

Em 1985 Gilberto Gil participa do Rock in Rio com um visual rock/glitter e topete. O festival reuniu 1 milhão 380 mil espectadores.

A partir de 1987 começa seu percurso político assumindo a chefia da Fundação Gregório Matos, em Salvador e depois, em 1988, sendo eleito vereador em Salvador.

Em 1999 o álbum *Quanta* do latim, plural de *quantum* é um conceito complexo da física que se refere a ocorrências que não encontram uma analogia com a física concreta. O álbum traz questões sobre tecnologia e arte. Aborda os fractais, a Internet, os hackers junto com temas da filosofia chinesa e do candomblé.

Um encontro histórico foi registrado no álbum de estúdio do ano 2000 *Gil & Milton*, pela WEA Music e produção de Guto Graça Mello. O álbum conta com as canções "Ponta de Areia" e "Canção do Sal", compostas por Milton e cinco composições desta parceria, como "Lar Hospitalar", "Duas Sanfonas", "Dinamarca", "Trovoada" e "Sebastian", essa última considerada a faixa principal do disco. A dupla, que há muito

tempo queria fazer um trabalho juntos, também regravou a canção “Dora” de Dorival Caymmi, “Maria” de Ary Barroso, “Bom dia” de Nana Caymmi, “Baião da Garoa” de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil e “Xica da Silva” de Jorge Ben e “Yo Vengo a Ofrecer Mi Corazón” do argentino Fito Páez. Esse álbum foi um verdadeiro pacto de amizade entre Gil e Milton, que já se conheciam desde o início da década de 1960 através dos festivais da canção. A canção “Fé Cega, faça amolada”, de Milton e Ronaldo Bastos, por exemplo, entrou no álbum dos *Doces Bárbaros*, em 1976. No final do ano dois mil, Gil e Milton fizeram uma turnê para divulgar o trabalho e no início de 2001 se apresentaram no III Rock in Rio. Um fato interessante é que ambos iniciaram sua trajetória na música a partir do acordeon.

Outra parceria de peso aconteceu no mesmo ano da gravação de Gil & Milton, o álbum *Eu, Tu, Eles* (2000), trilha do filme homônimo de Andrucha Waddington. A maioria das canções foi cantada pelo ídolo de Gil, um dos artistas que inspiraram Gil a iniciar sua carreira musical, Luiz Gonzaga. As canções “O Amor Aqui de Casa”, “As Pegadas do Amor”, “Lamento Sertanejo” e “Casinha Feliz” foram compostas por Gonzaga especialmente para esse filme. A canção “Esperando na janela”, de Targino Gondim e Manuca Almeida, gravada no ano anterior em um álbum homônimo do sanfoneiro Targino, ganhou o Grammy Latino como “Melhor Música Brasileira” em 2001.

Gravado, ao vivo, na famosa Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, considerado reduto dos nordestinos, no álbum *São João* (2001), Gil homenageia mais uma vez Luiz Gonzaga.

O álbum traz quase as mesmas canções de *Eu, Tu, Eles*.

O álbum *Kaya N'gan Daya* gravado em 2002, homenageia o conhecido artista jamaicano Bob Marley. O álbum traz canções menos conhecidas de Bob e uma única composição de Gil, “Table Tennis Table”, composta na quarta-feira de cinzas, que, segundo Gil, foi feita para expressar seu sentimento em gravar canções de Bob. O álbum foi gravado no Rio de Janeiro e nos célebres estúdios Tuff Gong, na Jamaica. Ainda que Gil desse seu toque nos arranjos e vocal, buscou não fazer releituras muito extremas e preservou os elementos que considerava fundamentalmente identitários das canções de Bob, mas não resistiu em incluir um pouco de sanfona em algumas canções. Algumas foram cantadas em inglês e outras, como “Kaya”, traduzidas. Essa canção foi a que consolidou Bob Marley para Gil, Caetano, Nara e todos os seus amigos. Gil tocou com as I-Three, a Rita Marley (viúva de Bob), a Marcia Griffiths e a Judy Mowatt e outras pessoas que trabalharam com Bob. Gil convidou Herbert Viana, que havia

sofrido um acidente aéreo pouco tempo atrás, para gravar uma canção com ele neste álbum. Herbert escolheu “Them Belly Full”.

Integrante do partido verde, Gil se tornou, em 2003, Ministro da Cultura do governo Lula. Gil lutou pela redemocratização da Cultura e quintuplicou o orçamento voltado para a cultura no Brasil. Além disso, foi embaixador do Brasil na ONU para agricultura e alimentação.

Depois do álbum *Quanta* em 1997, *Banda Larga Cordel*, gravado em estúdio em 2008, é o primeiro com canções inéditas. O álbum foi gravado pela gravadora Geleia Geral/Warner produzido por Lirinha.

No ano de 2010, Gil retoma sua verve tropicalista e mescla ao xotes, xaxados e baiões no álbum *Fé na Festa*, gravado pelo próprio selo do artista, o Geleia Geral em parceria com a Universal Music. Nesta obra, mais uma vez, Gil homenageia o rei do baião, Luiz Gonzaga. O álbum se tornou referência e é um dos mais vendidos na época de festas juninas.

Gil canta com Stevie Wonder, no Rio, em 2012. Cantam "The Secret Life Of Plants" no Imperator e, no mesmo ano, desfila com Caetano e Rita Lee na escola de samba Escola de Samba Águia de Ouro, em homenagem à Tropicalia.

Gil, Nando Reis e Gal, juntos no álbum ao vivo chamado *Trinca de Ases*, gravado no Espaço das Américas em São Paulo, em uma das paradas dos artistas na turnê homônima. O álbum traz três canções inéditas: "Tocarte", escrita por Gil e Nando; "Dupla de Ás", de Nando, e "Trinca de Ases", de Gil.

No ano de 2017, Gil é internado no Hospital Sírio-Libanês para continuar um tratamento de insuficiência renal, onde ficou mais tempo do que o previsto em função de uma reação que teve no uso de uma medicação.

OK OK OK gravado em 2018 traz muitas referências afetivas do artista, como canções dedicadas aos familiares e médicos que o cuidaram durante sua internação. São 15 canções inéditas sendo uma delas a canção “Serenó” composta com o filho Bem Gil. A canção “Quatro pedacinhos” foi dedicada à cardiologista Roberta Saretta, responsável pela biópsia que Gil precisou se submeter na internação no hospital Sírio-Libanês, e que faz parte da equipe do médico Roberto Kalil Filho, que tratou Gil em internações anteriores.

Além dos trabalhos abordados aqui, esse ícone da canção brasileira fez muito mais como por exemplo, trilhas para as novelas como “Realce”, em *Água viva* (1980), “Esotérico”, em *Sétimo sentido* (1982), “Só chamei porque te amo”, em *História de amor* (1995), “Estrela”, em *A indomada*

(1997), “Minha princesa”, em *Cordel encantado* (2011) e “Joia rara”, em *Joia rara* (2013).

Sua obra é extensa e sua importância para a canção brasileira imensurável. O próprio Dorival Caymmi disse que:

A importância de Gilberto Gil na música brasileira é notória. Gil é muito cuidadoso com o que sabe e faz: lidar com música, com letra, com acompanhamento. Ele é completo, talentoso, tem uma presença muito boa, um timbre de voz excelente. Gil contagia, é um criador, um valente, um tipo de artista brasileiro universal bem acentuado. Ele não tem cerimônia de andar por qualquer caminho. Vai e domina, com estilo próprio, inconfundível. Em poucas linhas pode-se dizer: a cada século, no mínimo, é que pode aparecer um artista desse tipo. (Dorival Caymmi in *Songbook Gilberto Gil* (1992, p. 188).

No capítulo **Para Saber Mais** daremos algumas sugestões de pesquisa para saber mais sobre esse grande artista, referência da canção brasileira no mundo.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

O nosso eterno ministro da cultura, membro da Academia Brasileira de Letras, que tem importância singular para o movimento Tropicalista, também marcou a cultura do país com suas obras. Seguem as histórias de alguns de seus principais sucessos.

2.1 - DOMINGO NO PARQUE

A canção, escrita por Gilberto Gil, foi lançada durante o III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967. Na grande noite, a apresentação contou com Gil em parceria com *Os Mutantes* (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias), com arranjo de Rogério Duprat. A subversão a que “Domingo no Parque” se propunha era materializada desde este momento da apresentação, em que se rompia a fronteira de separação entre os ritmos, misturando *rock*, pop e música erudita em orquestra, em inovação típica da Tropicália.

Na época do lançamento da música, Gilberto Gil era um artista baiano novo no eixo Rio-São Paulo, que utilizava, em suas canções, um novo estilo musical. No tropicalismo, a música é arte que mistura culturas, e assim ocorre a composição vice-campeã do III Festival de Música Popular Brasileira. Conforme o autor, da cultura baiana, “Domingo no parque”

bebe na fonte Dorival Caymmi, com a inserção da referência à capoeira e com a criação de personagens na letra.

“Domingo no parque” foi escrita e composta em uma noite na qual, magistralmente, o autor constrói uma narrativa visual e cinematográfica, evidenciando uma segunda tendência tropicalista: o diálogo com as artes cênicas. A canção apresenta, de maneira singular, uma musicalidade sinestésica que aproxima o ouvinte das imagens das cenas entoadas por meio de recursos sonoros como a presença do berimbau, dos sons de parque, dos gritos em coros, as variações entre acelerações e o abrandamento do ritmo, dentre outros recursos.

A narrativa musical conta a história de um personagem brincalhão, José, o qual sentiu ciúmes de Juliana quando a encontrou com seu amigo, o encenqueiro João, em um domingo, no parque, tendo, como desfecho, o duplo assassinato dos amantes. Neste enredo de dualidades, a trama-canção quebra a expectativa do ouvinte em letra e em musicalidade.

Em síntese, “Domingo no parque” cumpre seu propósito de abalar a estrutura da MPB, provocando renovação e revolução cultural ao configurar-se como, nas palavras do próprio autor: um som universal na música brasileira.

2.2 - REFAVELA

Lançada em 1975, a canção “Refavela” reafirma o elo de Gilberto Gil com a negritude e faz parte do disco homônimo, que, juntamente com *Refazenda* (1972) e *Realce* (1979), formam o trio de discos *Re*, do autor, nos quais ele ressignifica sua arte e faz reflexões sociais em pauta na década.

A motivação para o disco de 1975, conforme Gilberto Gil, surgiu após uma viagem que o cantor fez para a participar do II Festac (Festival Mundial de Artes e Culturas Negras Africanas na Nigéria), e a música que nomeia o álbum, em especial seu título, tem inspiração no local de hospedagem da equipe participante do evento, o qual se assemelhava aos blocos de BNH.

“Refavela” é um baião com referências a africanidades, bem como aos movimentos da contracultura e da luta negra. Nela, o autor enuncia sua resposta à diáspora negra e propõe-se a promover visibilidade aos movimentos em defesa da igualdade racial no mundo, bem como sua receptividade no Brasil. A letra tem, como cenário, os negros, no período da urbanização, em centros urbanos baianos e cariocas. Nesta trajetória,

destacam-se os desafios da pobreza e da busca por reconhecimento que se interpõem a esta população.

Em síntese, naquele momento da década de 1970, quando os movimentos afro despontavam, evidenciando questões identitárias, o disco que contém a canção “Refavela” se inspira na perspectiva cultural, no *Afrobeat*, no *Reggae* e na *Black music* norte americana. Posteriormente o álbum também inspiraria novos movimentos e músicas, como o Axé baiano, por exemplo.

2.3 - DRÃO

“Drão” foi composta por Gilberto Gil em 1981, pouco depois de sua separação de Sandra Gadelha, mas lançada em 1982 no álbum *Um Banda Um*. “Drão” marca uma parte das histórias, vivências e convivências amorosas e sociais do artista Gilberto Gil. Os sentidos mobilizados pelo prazer de compartilhar o palco com filha e bisneta, no show do Cristo Redentor no Rio de Janeiro só se torna possível com composições como “Drão”, composta logo após a separação de Gilberto Gil da mãe de Preta Gil, Sandra Gadelha. Barros (2017), reportando-se a comentários de Preta Gil, escreveu: ““Drão”, canção que fez a artista se emocionar. “Imagina minha situação, cantar a música que meu pai fez para minha mãe, aos pés do Cristo, para minha neta me olhando.”” Em uma análise ampliada, Rebeca Fucks apresenta detalhes sobre a canção, inclusive sobre a origem do título.

Composta em 1981 e lançada em 1982, “Drão” é, antes de tudo, uma lindíssima homenagem à Sandra Gadelha, ex-mulher de Gil e mãe de três dos seus filhos (Pedro, Preta e Maria). (...) Uma curiosidade: Sandra é irmã da primeira mulher de Caetano Veloso, Dedé Gadelha. Segundo a própria Sandra, ela cresceu imersa no universo de artistas na Bahia e desde muito cedo foi identificada pelo apelido: Desde meus 14 anos, todo mundo em Salvador me chamava de Drão. Fui criada com Gal Costa, morávamos na mesma rua. Sou irmã de Dedé, primeira mulher de Caetano Veloso. Nossa rua era o ponto de encontro da turma da Tropicália. Fui ao primeiro casamento de Gil. Depois conheci Nana Caymmi, sua segunda mulher. Nosso amor nasceu dessa amizade. (FUCKS, 2019).

Entre as interpretações e regravações destacamos a parceria com Ivete Sangalo, Gilberto Gil e Caetano Veloso com o amigo pessoal Caetano Veloso, amigo íntimo do Casal Gilberto Gil e Sandra Gadelha; com Djavan no disco *Perfil* em 2006; e Elza Soares, no Teatro Fecap/São Paulo, dia 13 de dezembro de 2009.

Ouvir “Drão” nos faz viver sensações que se renovam a cada nova performance, como na interpretação de Elza Soares & João de Aquino, lançada em dezembro de 2021, pela gravadora Deckdisc.

Talvez, quem sabe, ou seria mera coincidência, que Roberto Carlos e Gilberto Gil tiveram alguma conexão ou inspiração comum ao comporem “Detalhes” (1971) e “Drão” (1981)?

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DOMINGO NO PARQUE

Domingo no parque

(Gilberto Gil)

<i>O rei da brincadeira (ê, José)</i>	<i>Foi dançando no peito (ô, José)</i>
<i>O rei da confusão (ê, João)</i>	<i>Do José brincalhão (ô, José)</i>
<i>Um trabalhava na feira (ê, José)</i>	
<i>Outro na construção (ê, João)</i>	<i>O sorvete e a rosa (ô, José)</i>
	<i>A rosa e o sorvete (ô, José)</i>
<i>A semana passada, no fim da semana</i>	<i>Oi, girando na mente (ô, José)</i>
<i>João resolveu não brigar</i>	<i>Do José brincalhão (ô, José)</i>
<i>No domingo de tarde saiu apressado</i>	
<i>E não foi pra Ribeira jogar capoeira</i>	<i>Juliana girando (oi, girando)</i>
<i>Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar</i>	<i>Oi, na roda gigante (oi, girando)</i>
	<i>Oi, na roda gigante (oi, girando)</i>
<i>O José como sempre no fim da semana</i>	<i>O amigo João (João)</i>
<i>Guardou a barraca e sumiu</i>	
<i>Foi fazer no domingo um passeio no</i>	<i>O sorvete é morango (é vermelha)</i>
<i>parque</i>	<i>Oi girando e a rosa (é vermelha)</i>
<i>Lá perto da Boca do Rio</i>	<i>Oi, girando, girando (é vermelha)</i>
<i>Foi no parque que ele avistou Juliana</i>	<i>Oi, girando, girando</i>
<i>Foi que ele viu</i>	
<i>Foi que ele viu</i>	<i>Olha a faca! (olha a faca!)</i>
	<i>Olha o sangue na mão (ê, José)</i>
<i>Juliana na roda com João</i>	<i>Juliana no chão (ê, José)</i>
<i>Uma rosa e um sorvete na mão</i>	<i>Outro corpo caído (ê, José)</i>
<i>Juliana seu sonho, uma ilusão</i>	<i>Seu amigo João (ê, José)</i>
<i>Juliana e o amigo João</i>	
<i>O espinho da rosa feriu Zé</i>	<i>Amanhã não tem feira (ê, José)</i>
<i>E o sorvete gelou seu coração</i>	<i>Não tem mais construção (ê, João)</i>
	<i>Não tem mais brincadeira (ê, José)</i>
<i>O sorvete e a rosa (ô, José)</i>	<i>Não tem mais confusão (ê, João)</i>
<i>A rosa e o sorvete (ô, José)</i>	

A primeira gravação de estúdio de “Domingo no Parque” foi no álbum *Gilberto Gil* de 1968. O arranjo do fonograma é de Rogério Duprat e conta com a participação de *Os Mutantes*.

A música tem uma estrutura linear, sem repetição de letra, mas a estrutura melódica, e cadência harmônicas que se repetem permite dividir a música em seções bem definidas.

O fonograma começa com uma introdução instrumental que vai reaparecer no final da música, junto com sons incidentais, que simulam ambiente de feira. Eventualmente começa um acompanhamento rítmico que remete ao toque de um *Berimbau* e temos a primeira seção **A**.

Esta composição usa constantemente o recurso de mudança de tonalidade, mas preservando as mesmas cadências harmônicas, por isso durante a análise será usado um misto de cifragem de acordes com graus do campo harmônico.

The musical score for Section A is presented in three staves. The first two staves are vocal lines with lyrics and chord symbols (I, bVII, I) above them. The third staff is an instrumental line with chord symbols (I, bVII, I, bVII, IV, V, I) above it. The lyrics are: "O rei da brin-ca-dei-ra O rei da con-fu-são" and "um tra-ba-lha-va na fei-ra ou-tro na cons-tru-ção".

A seção **A** está no tom de *Dó maior*, possui duas frases de 4 compassos e uma frase instrumental de 3 compassos que faz conexão com a parte **B**. A sequência de acordes é a mesma em todos os compassos a não ser nos dois últimos. Temos a seguinte sequência **C (I) Bb (bVII) C (I)**, em cada compasso, o acorde Bb é um acorde de empréstimo da tonalidade homônima menor. Nos últimos dois compassos aparece o quarto grau **F (IV)** e o quinto **G (V)**.

As próximas duas seções são a única da canção que estruturalmente são idênticas, mas possuem duas letras diferentes: **B1** e **B2**. São três frases, as duas primeiras são iguais em cadência harmônica e melodia, a terceira frase é maior em número de compassos, e possui outra cadência. No final do **B2** temos mais um compasso que faz a conexão com a próxima seção.

Na primeira e segunda frase dos **B** temos três cadências do tipo *II m - V*, a primeira cadência resolve no terceiro grau de Dó maior (Em), a segunda cadência no segundo grau (Dm), e finalmente o *II m - V* da tonalidade.

Os acordes desta seção são: no primeiro compasso a tônica **C** (I) depois **F#m7b5** (II/III m) - **B7** (V7/III m), no seguinte compasso: **Em - A7** (V/II m), nesse trecho Em é um acorde pivô e tem duas funções: terceiro grau da tonalidade ou segundo grau para Ré. Fechamos a frase com **Dm7** (II m) - **G7** (V).

Na terceira frase temos apenas um acorde novo, começa com o primeiro grau **C** (I) depois o **Bb** (bVI) o **Am** (VI m) sexto grau do campo harmônico, em seguida o quinto grau suspenso **Gsus** (Vsus), e fechamos com a cadência da parte A: **C Bb C**. Depois de serem apresentadas as duas letras desta seção temos uma modulação para o tom de Ré maior, por isso o acorde **A7**, quinto grau da nova tonalidade.

A parte **C** possui seis frases, quatro delas na tonalidade de Ré maior. As primeiras duas frases são todos acordes pertencentes ao campo harmônico: **D** (I) durante dois compassos seguido por **A** (V) - **G** (IV). Na segunda frase são os mesmos acordes mas numa ordem diferente: **D - A - G - A**.

Na terceira frase temos alguns acordes da tonalidade homônima menor, **C** (bVII) e **F** (bIII) os últimos compassos da frase são o segundo grau **Em**, a quarta frase começa com o mesmo acorde passa pelo quinto grau **A** (V) e modula para o tom de Sol onde faz a cadência da primeira parte desta música **I - bVII I** porém em outro tom, é importante observar que essa

cadência vai se repetir durante toda a música em vários tons. No tom de Sol a cadência fica **G - F G**.

Dm: bVII bIII D: IIIm IIIm
 Ju - li - a - na seu so - nho uma i - lu - são
 IIIm V G: bVII I I bVII I I bVII I

ju - li - a - na é o a - mi - go Jo - ão

Nas duas últimas frases temos a cadência *I bVII I* no tom de Ré maior, ou seja **D C D**, e no tom de Lá bemol maior: **Ab Gb Ab**. No último compasso temos um acorde de dominante deceptivo, isto porque o acorde **D7 (b9)** não resolve no acorde esperado que seria o **G**.

D:I bVII I I bVII Ab: I I bVII I I bVII I

O es - pi - nho e da ro - sa feriu Zé

I bVII I I D7(#9)

e' o sor - ve - te ge - lou seu co - ra - ção

Usualmente nas análises musicais se atribui letras para cada seção, e quando essa seção se repete, mas com versos diferentes, se usa letra mais número, a próxima seção apesar de possuir estrutura parecida ao **A** também se encontra em outra tonalidade, por isso será usada uma variação de nomenclatura **A'**.

A' I bVII I (oi Jo - sé) (oi Jo - sé)

o sor - ve - te e' a ro - sa a ro - sa e' o sor - ve - te

I bVII I (oi Jo - sé) (oi Jo - sé)

oi dan - çan - do no pei - to do Jo - sé brin - ca - lhão

A seção **A'** possui duas frases de quatro compassos, em todos os compassos vemos a mesma cadência *I bVII I* mas desta vez na tonalidade de Fá maior: **F Eb F**.

F: I bVII I // Bb: I bVII I

(oi Jo - sé) (oi Jo - sé)

o sor-ve - te e'a ro - sa a ro-sa e'o sor - ve - te

I bVII I (oi Jo - sé) (oi Jo - sé)

oi gi-ran - do-na men - te do Jo-sé brin - ca - lhão

A seção **A''** é igual à anterior em número de compassos, mantém a mesma cadência, mas no primeiro compasso continua no tom de Fá maior, e a partir do segundo modula para Si bemol maior, logo a cadência fica: **Bb Ab Bb**

Bb D: I bVII I G: I bVII I

Ju - li-a-na gi - ran - do oi na-ro-da gi - gan - te

(oi gi - ran-do) (oi gi - ran-do)

G: I bVII I D: I bVII I G: I bVII I

oi na ro-da gi - gan - te o a-mi-go Jo - ão (Jo - ão)

(oi gi - ran-do)

No **A'''** mantemos a mesma lógica de continuar com a cadência / *bVII I*, mas com mais modulações, o primeiro compasso continua em Si bemol maior, compasso dois e três vai pra Ré maior, quatro e cinco Sol maior, compassos seis e sete volta a Ré maior, e o último compasso Sol maior de novo. A cadência em Ré fica: **D C D**, e a cadência em Sol: **G F G**.

D: V I (é bVII I ver-me-lho) bVII VIIm V VIIm

(é ver - me-lha)

o sor-ve-t'é mo - ran - go oi gi-ran - do e'a ro - sa

VIIm V IV (é IIIIm IV ver - me-lha) IIIIm IIIm V7 (o - lha)

oi gi-ran-do gi - ran - do oi gi-ran-do gi - ran-d'o - lha fa-ca

Ab7(#11) G F G

o - lha'o san - gue na mão (é Jo - sé)

fa - ca)

A seção **D** estão no tom de Ré Maior, o primeiro compasso começa com a dominante **A** (V) no segundo compasso temos a cadência que tem se repetido ao longo de toda a música: **D** (I) **C** (bVII) **D** (I). No terceiro compasso temos um acorde novo, o sexto grau menor da tonalidade **Bm**(VI_m), aparece depois do **C** (bVII) e no último compasso depois do quinto grau **A** (V).

A segunda frase são todos acordes do campo harmônico maior, alguns deles aparecendo pela primeira vez na música, no primeiro compasso **Bm** (VI_m) **A** (V) **G** (IV), segundo compasso **G** **F#m** (III_m) **G**, terceiro compasso **G** **F#m** **Em** (II_m). No quarto compasso temos uma cadência do tipo *II_m - V* que não resolve, os acordes são **Em** **A7**. Os últimos dois compassos são a transição para a seção final da música o acorde **Ab7**(#11) tem a função de dominante substituta para o acorde **G**, indicando que há uma modulação para o tom de Sol Maior, que é o que acontece como podemos observar na cadência **G** (I) **F** (bVII) **G** (I) do compasso seguinte.

Final

Ju - li - a - na no chçao (é Jo - sé) ou - tro cor - po ca - í - do (é Jo - sé)

seu a - mi - go Jo - ão (é Jo - sé) a - ma - nha não tem fei - ra (é Jo - sé)

O final da música pode ser dividida em duas partes, começa com duas frases que mostram material musical igual às seções **A**, desta vez no tom de Sol Maior, a cadência **G F G**, se repete até o sexto compasso. A partir do sexto compasso temos a seguinte cadência: **G** (I) **F** (bVII), **Em** (VI_m) **Am** (II_m) e **D** (V).

não tem mais cons-tru - ção (é Jo - ão) não tem mais brin-ca - dei - ra (é Jo - sé)

não tem mais con - fu - são (é Jo - ão)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures with chords labeled I, IV, V7, and I. The bottom staff is also a treble clef with the same key signature. It contains four measures with chords labeled I, IV, V7, and I. The final measure of the bottom staff has a key signature change to E major, indicated by a sharp sign above the staff and the notes E and e below it.

Na última parte a música troca de tonalidade vai de Sol maior para Ré maior, é a última modulação da música. Na primeira frase de quatro compassos temos a seguinte cadência **D (I), Bm (VI_m), D (I) e G (IV)**. Na segunda frase temos uma cadência do tipo *IIm - V7* no segundo compasso (**Em A7**) os outros compassos é a tônica **D (I)**. As últimas duas frases são uma cadência *I IV V7 I, D - G - A7 - D*.

Apesar da música passar por várias tonalidades, o recurso de utilizar a mesma cadência harmônica prepara o ouvido para essa constante troca sem causar estranhamento, ao mesmo tempo que essa modulação constante dialoga com a abordagem da letra que conta uma história, dando efeito de dinamismo ao decorrer desta.

Componente verbal	
Conteúdo temático	Triângulo amoroso com final trágico
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	- Cotidiano simples da população brasileira, sobretudo da cultura nordestina, ambientado em Salvador. - De acordo com Décio Pignatari, a letra lembra montagens ao estilo do cineasta Serguei Eisenstein, com closes e fusões.
Atitudes discursivas	Narrar e poetizar
Versificação	Estrofes: livres Rimas: algumas externas, mas sem forma poética fixa
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>E o sorvete gelou seu coração</i> Paradoxo: <i>Juliana seu sonho, uma ilusão</i> Eufemismo: <i>Olha o sangue na mão</i>
Componente musical	

Ano / Álbum / Gravadora	1967 / III Festival da Música Popular Brasileira - vol. 2 / Philips
Cadência	I - bVII – I
Ritmo	Baião
Fonograma	3'11"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	<p>- Primeiros anos da Ditadura Militar brasileira, instaurada em março de 1964.</p> <p>- Somente no início dos anos 1960 a implantação da televisão no Brasil alavancou.</p> <p>- De 1965 a 1972, a televisão brasileira promoveu programas sobre música (<i>O Fino da Bossa, Jovem Guarda, Bossaude</i>) e os festivais de música da TV Globo e da TV Record.</p> <p>- Forte rivalidade entre os artistas e simpatizantes da MPB e os do rock, marcando o fechamento, de um lado, e a abertura, de outro, às influências externas.</p> <p>- Tropicalismo (1967-1968).</p>
Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Demonstra o compromisso do artista com a dimensão popular da sociedade brasileira, construindo uma narrativa sobre o povo, sobre pessoas comuns, de certa forma, contestando a imagem ufanista projetada pelo governo repressor. No início de 1967, Gil havia ficado em Pernambuco, a convite do Teatro Popular do Nordeste, por um mês, conhecendo a cultura e o folclore do estado. Além desse episódio, Gil começou a compor a canção “Domingo no parque” ao retornar de um jantar na casa de Clóvis Graciano, onde conversaram sobre a Bahia. Na ocasião, estava acompanhado de Nana Caymmi, sua esposa. Ele conta que passou a noite toda trabalhando.
Composição	Composição e letra: Gilberto Gil

	Interpretação: Gilberto Gil e <i>Os Mutantes</i>
Audiência	<p>- Conquistou o segundo lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967 - considerado o melhor festival de todos os tempos pela qualidade das canções apresentadas.</p> <p>- Considerada, com “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, uma das maiores revoluções da música brasileira, marcando o início do movimento tropicalista.</p>
Intérpretes	Gilberto Gil (1968), Margareth Menezes (1997)
Motivo verbal	O narrador conta a trágica história de um triângulo amoroso: três jovens simples e singulares, cujas vidas se cruzam. Como a maioria dos brasileiros, eles vivem um cotidiano simples de trabalho que tem o final de semana para o lazer e descanso. No domingo, no parque, José avista João e Juliana na rodagigante, o mundo começa a girar e tudo se mistura, até que, com uma faca, passionalmente, mata os dois.

4. PARA SABER MAIS

Em meio à vasta literatura que tenta descrever a magnitude artística de Gilberto Gil, recomendamos, aqui, o livro Gilberto Gil: *Refavela* (2017), escrito pelo professor Maurício Barros de Castro, doutor em História. A sugestão se justifica devido à obra abordar questões sociais que são tematizadas com bastante ênfase na obra do cantor e compositor, como a Ditadura Militar e as questões raciais e de favelização que, conforme o historiador, infelizmente, continuam atuais.

5. PARTITURA

Domingo no parque

Gilberto Gil

A
 $\text{♩} = 70$
 C B \flat C

O rei da brin - ca - dei - (É ra Jo - são)
 O rei da con - fu - são (É Jo - são)

5 C B \flat C \times \times \times C B \flat F G C
 um tra - ba - lha - va na fei - ra ou - tro na cons - tru - ção
 (É Jo - são)

B
 12 C F#m7(b5) B7 Em7 A7 Dm7 G7 C
 A se - ma - na pas - sa - da no fim de se - ma - na Jo - ão re - sol - veu não bri - gar No do - min - go de
 O Jo - sé co - mo sem - pre no fim de se - ma - na guar - dou a bar - ra - ca'e su - miu Foi fa - zer no do -

17 F#m7(b5) B7 Em7 A7 Dm7 G7 C B \flat
 tar - de sa - lu a - pres - sado e não foi pra ri - bei - ra jo - gar Ca - po - ei - ra não foi pra lá
 min - go um pas - sei - o no par - que lá per - to da bo - ca'do ri - o Foi no parque qu'e - le a - vis - tou

22 Am Gsus C B \flat C \times \times A7 **C** D \times A G
 pra ri - bei - ra foi na - mo - rar Foi qu'e - le viu Ju - li - a - na ro - da com Jo - ão
 Ju - li - a - na foi qu'e - le viu

32 D A G A C F Em \times \times
 U - ma ro - sa'e um sor - ve - te na mão Ju - li - a - na seu so - nho uma'i - lu - são ju - li - a - na'e o

41 A F G G F G G F G G F A \flat A \flat G \flat A \flat \times
 a - mi - go Jo - ão O es - pi - nho e da ro - sa feriu Zé e'o sor - ve - te ge -

49 A \flat D7(#9) **A'** F E \flat F \times \times \times
 lou seu co - ra - ção o sor - ve - te e'a ro - sa (oi Jo - sé) a ro - sa e'o sor - ve - te (oi Jo - sé)

55 F E \flat F \times \times \times
 oi dan - can - do no pei - to (oi Jo - sé) do Jo - sé brin - ca - lhão (oi Jo - sé)

A''
 59 F E \flat F B \flat A \flat B \flat \times \times
 o sor - ve - te e'a ro - sa a ro - sa e'o sor - ve - te (oi Jo - sé)

2

63 B \flat A \flat B \flat \surd \surd \surd

oi gi-ran-do-na men-te do Jo-sé brin-ca-lhão (oi Jo-sé)

A'''

67 B \flat D C D \surd G F G

Ju-li-a-na gi-ran-do oi na-ro-da gi-gan-te gi-ran-do

71 G F G D C D \surd G F G

oi na-ro-da gi-gan-te o a-mi-go Jo-ão (Jo-ão)

D

75 A D C D D C Bm Bm A Bm

o sor-ve-té mo-ran-go oi gi-ran-do e'a ro-sa (é ver-me-lho) (é ver-me-lha)

79 Bm A G G F#m G G F#m Em7 Em7 A7 A57(#11)

oi gi-ran-do gi-ran-do oi gi-ran-do gi-ran-do-lha fa-ca o-lha'o-san-gue na (é ver-me-lha) (o-lha fa-ca)

Final

84 G F G \surd \surd \surd G F G G F

mão Ju-li-a-na no chção ou-tro cor-po ca-i-do seu a-mi-go Jo-ão (é Jo-sé) (é Jo-sé) (é Jo-sé) (é Jo-sé)

91 Em Am D C Bm D7M G

a-ma-nha não tem fei-ra não tem mais cons-tru-ção não tem mais brin-ca-dei-ra (é Jo-sé) (é Jo-ão) (é Jo-sé)

Coda

97 D Em7 A7 D D \surd G A7 D \surd G A7 D

não tem mais con-fu-são (é Jo-ão) Ê ê ê ê ê ê

CAPÍTULO XIII – ROBERTO CARLOS E ERASMO



Fonte: Acervo Globo

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

Nascido em 19 de abril de 1941 na cidade de Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, o cantor, compositor e empresário brasileiro Roberto Carlos Braga é o caçula do relojoeiro Robertino Braga e da costureira Laura Moreira Braga. A família morava em uma casa no alto de uma ladeira no bairro do Recanto, em Cachoeiro do Itapemirim. Roberto tinha o apelido de Zunga. Aos seis anos, enquanto brincava na linha de trem, Roberto fraturou sua perna e precisou amputá-la, usou muleta até os 15 anos e depois colocou uma prótese.

Aos nove anos, Roberto Carlos, incentivado por sua mãe, canta pela primeira vez o bolero “Amor y más amor”, de Bobby Capó, que era interpretado pelo uruguaio Fernando Borel em um programa da rádio da cidade. Desse momento em diante, o menino decidiu ser cantor. Roberto começa a se apresentar regularmente na rádio e como crooner na Casa do Estudante da cidade.

A mãe de Roberto o matriculou no Conservatório de Música Cachoeiro para estudar teoria musical. Roberto tinha aulas de piano e também começou a estudar violão, depois de aprender os primeiros

acordes com a mãe Laura. Seu ídolo era Bob Nelson, um artista brasileiro que se vestia como cowboy e cantava música country em português.

Quando Roberto tinha 12 anos sua família mudou-se para Niterói, no Rio de Janeiro e o artista começou a se apresentar em programas de jovens, cantando bolero e samba-canção. Logo, vai morar com sua família no bairro Lins de Vasconcelos e conhece Tim Maia. Era um período no qual parte da juventude brasileira ouvia muito Elvis Presley, Bill Haley, Little Richard, Gene Vincent e Chuck Berry. Com Tim, Roberto formou, em 1957, a banda *Os Sputnicks* e conseguiram se apresentar no programa de Carlos Imperial na TV Tupi. Após a apresentação, Roberto procurou Imperial para agendar uma participação solo no programa.

Nesse período Edson Trindade, Arlênio e China formaram o grupo *The Snakes*, chamando Erasmo para ser vocalista. O grupo frequentava o mesmo bar que Roberto Carlos, o Divino, e também se aproximou de Carlos Imperial e, por consequência, de Roberto Carlos. *The Snakes* passaram, em 1958, a acompanhar tanto Maia quanto Roberto Carlos, mas passaram a fortalecer mais a amizade com o segundo. Carlos Imperial costumava apresentar Roberto Carlos como o "Elvis Presley brasileiro" e Tim Maia como o "Little Richard brasileiro". Certamente, apesar da influência, ambos são artistas únicos que marcaram a história da música brasileira.

Em 1959, Roberto foi contratado para trabalhar como *crooner* da boate Plaza, fato que consolidou o início da sua carreira. O próprio Carlos Imperial começou a cuidar do lançamento da carreira de Roberto Carlos.

Uma curiosidade é que Carlos Imperial também nasceu em Cachoeiro de Itapemirim. Ele foi criador do "Clube do Rock", no Rio de Janeiro, e atraiu uma legião de jovens, entre os quais, alguns que viriam a se destacar no cenário musical brasileiro como Wilson Simonal, Paulo Silvino, Augusto César Vanucci, Erasmo Carlos, o grupo Renato e Seus Blue Caps e o próprio Roberto Carlos.

Em 1959, Roberto foi ator de fotonovela, na revista *Sétimo Céu*, e gravou seus dois primeiros compactos sob a influência de João Gilberto, com as canções "João e Maria", de Roberto e Carlos Imperial, e "Fora do Tom", só de Imperial. As tentativas de venda desse compacto fracassaram e um ano depois Imperial volta a propor a "música jovem" e Roberto grava seu primeiro álbum, *Louco por Você* e um compacto com a canção "Brotinho sem juízo", em 1960. Atualmente esse álbum é uma raridade e tem um preço comercial bastante elevado. A capa é idêntica ao do álbum *To Each His Own*, lançado por Ken Griffin em 1956.

No início de 1960, Roberto inicia sua relação com o universo do marketing e assina um contrato de publicidade, associando as músicas de "Road hog" às canetas Sheaffer. Quem comprasse a caneta ganharia um compacto flexível transparente colado em uma foto do cantor.

O primeiro trabalho de Erasmo que Roberto gravou foi "Splish Splash", de Bobby Darin e Jean Murray, lançado em 78 rpm em 1963 e posteriormente em LP. A partir daí, por sugestão de Carlos Imperial, Erasmo Esteves passa a se chamar Erasmo Carlos. Roberto era bom com as melodias e Erasmo bom com as letras. Nasce a parceria que se fortalece depois de 1968.

O álbum *É Proibido Fumar* (1964), terceiro álbum de Roberto, fez imenso sucesso e a gravadora CBS o lançou novamente. O álbum traz sucessos como "O calhambeque", uma versão de Erasmo Carlos para "Road hog" e a faixa título. O disco mal havia chegado ao mercado e Roberto já estava no estúdio, no mês de setembro, para gravar, em apenas uma sessão, o novo LP em castelhano, já com vistas ao mercado exterior. Neste período, Roberto começa a ir para São Paulo constantemente a fim de se apresentar em um programa da TV Record chamado "Astros do Disco". Em 1965 seu nome se tornou mais conhecido nacionalmente pelo aumento de suas aparições na TV e na rádio.

O álbum que marcou o estilo pop rock de Roberto Carlos foi *Roberto Carlos canta para a juventude*, gravado em 1965, que incluía as canções "História de um homem mau", "Os sete cabeludos", "Eu sou fã do monoquini" e "Não quero ver você triste", todas em parceria com Erasmo Carlos. Esse álbum foi consequência do seu contrato com a Record para apresentar o programa "Jovem Guarda", que durou quatro anos e fez um imenso sucesso de audiência. Roberto apresentava o programa ao lado de Erasmo, "o Tremendão" e Wanderléa "a Ternurinha".

A repercussão do programa motivou a gravação do álbum *Jovem Guarda*, ainda em 1965 com o sucesso "Quero que vá tudo pro inferno", faixa principal do álbum, composição de Roberto em parceria com Erasmo. A canção foi inspirada em Magda Fonseca, namorada de Roberto que estava nos EUA, na época, fazendo curso de inglês. A gravação contou com a banda *The Youngsters* que aparece nas fotos da contracapa. O organista Lafayette foi determinante em canções como "Escreva uma Carta meu Amor", "Mexerico da Candinha", "Eu Te Adoro", "Meu Amor" e na faixa principal que abre o disco, e que exerceu grande impacto na época.

Com canções polêmicas, palavras chocantes para a época, a "juventude transviada" do rock começa a ser consolidada na música

terrível”, com Erasmo Carlos, “Como é grande o meu amor por você” e “Por isso eu corro demais”, de sua autoria, entre outros. Roberto escolheu um trio de metais e formou a banda RC-7 para acompanhá-lo. O álbum foi trilha sonora do filme homônimo dirigido por Roberto Faria e a participação de dois maestros nos arranjos: José Pacheco Lins, o Pachequinho, e o maestro Alexandre Gnattali. O filme foi recordista de bilheteria do cinema nacional.

Venceu, em 1968, o tradicional Festival de San Remo, com a canção “Canzone per te”, de Sérgio Endrigo e Bardotti. Este é um dos Festivais de maior repercussão de audiência do mundo, realizado desde 1951 e era transmitido em vários países. No Brasil foi transmitido nas estações TV Manchete, Rede Record, Rede Bandeirantes e CNT Gazeta.

Ainda em 1968 decidiu sair do programa Jovem Guarda e dedicar-se exclusivamente a sua carreira, priorizando as apresentações e gravações. Depois disso gravou o álbum *O Inimitável*, considerado como um salto de qualidade entre as produções de Roberto feitas até então, em função do maior investimento da gravadora. A canção “Se você pensa”, com ritmo funkeado, cativou até mesmo artistas como Caetano, Elis e Gal que a gravaram depois. A interpretação de Roberto parece mais madura e destaca-se nas canções “O tempo vai apagar” de Getúlio Côrtes e “E não vou deixar você tão só” de Antônio Marcos.

A partir de 1969, Roberto começa a assumir em estilo mais romântico com o álbum *Roberto Carlos*, no qual aparece na capa sentado na praia. As canções “As curvas da estrada de Santos” e “As flores do jardim da nossa casa” destacam-se na obra e foram compostas em parceria com Erasmo Carlos.

Em dezembro de 1969 nasce o seu primeiro filho: Roberto Carlos Braga Segundo com a esposa Cleonice Rossi Braga. Ainda em 1969, foi lançado seu segundo filme com Roberto Farias, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*. A trilha do filme conta com composições de Joyce Moreno em “Please Garçon” e Tim Maia, em “Não vou ficar”. A canção homônima ao filme foi composta por Erasmo e Roberto.

Em 1970, Roberto Carlos participou de um programa sensacionalista chamado “Quem tem medo da verdade”, transmitido pela TV Record e apresentado por Carlos Manga. A proposta do programa era julgar o artista, se ele era culpado ou inocente sobre questionamentos feitos pelo júri e o convidado tinha direito a um advogado (fictício). No caso de Roberto, o advogado foi Silvio Santos.

Sob a direção de Bôscoli e Miele, Roberto Carlos fez sua primeira apresentação no Canecão iniciando o show com “O calhambeque” e foi um sucesso de público.

No ápice da influência da Black Music, Roberto lança o álbum *Roberto Carlos* (1970) com letras românticas e levada funkeada. A capa do disco mostra Roberto no palco do Canecão em uma pose que se tornaria sua marca registrada, segurando o microfone com as duas mãos e erguendo o corpo para trás. As canções “Ana”, “Vista a roupa meu bem” e “Jesus Cristo”, as três com Erasmo Carlos, fizeram um grande sucesso. A partir de 1970 o artista ganha fama como intérprete romântico e faz vários shows nos EUA e na América Latina.

Em 1970 Erasmo lança *Erasmo e os Tremendões* e passa a cantar canções muito diferentes das que cantava nos anos de 1960. Erasmo mudou a banda, foi altamente criterioso na escolha do repertório, buscou se livrar das pressões mercadológicas, e convidou Duprat para entrar com sua verve tropicalista nos arranjos. A música que abre o álbum, “Estou dez anos atrasado” sintetiza bem a intenção desse disco-manifesto de um artista musicalmente maduro e mais criterioso com a combinação de elementos como letra, melodia e arranjo na melhor medida entre orquestra e guitarra.

Mais um filme foi lançado em 1971, *Roberto a 300 km por hora*. Outro sucesso de bilheteria. Neste ano Roberto gravou um álbum com sua imagem ilustrada na capa e que marca o padrão de qualidade das suas gravações, sempre feitas nos melhores estúdios. É nesse álbum que estão as consagradas canções “Debaixo dos caracóis” e “Detalhes”, citada por Roberto como uma das canções que mais gosta. O disco encerra a fase rock-soul com as faixas “Todos estão surdos” e “Eu só tenho caminho”.

Ainda em 1971, Erasmo, em sua fase “hippie” trás, no álbum *Carlos, Erasmo* influências do pop internacional. Erasmo havia deixado a RGE para ficar na Philips, gravadora na qual Roberto não fazia parte. Nesse período, Erasmo começa a fazer parte da turma do Pasquim, o que diz muito a respeito da afinada verve crítica e inconformismo com a realidade política em plena ditadura. O álbum é uma boa referência da música brasileira moderna e conta com o núcleo instrumental de *Os Mutantes*, Caetano, Lanny Gordin e Rogério Duprat, além de *Os Tremendões*. A música que abre o álbum é “De noite na cama” que Caetano compôs especialmente para esse momento. Paralelamente Caetano compôs também uma canção para Roberto, o blues “Como dois e dois”. Esse disco teve pouca

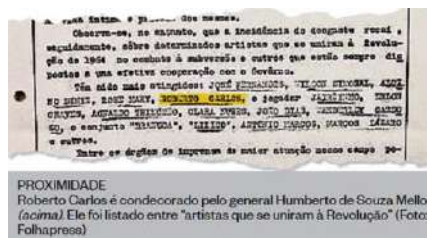
repercussão na época e apenas muitos anos depois teve seu valor reconhecido pelos fãs e mídia.

Outra mudança ocorreu com a gravação do álbum *Roberto Carlos de 1972*. O álbum traz um tom confessional e nele, Roberto fala pela primeira vez sobre seu acidente na infância que o fez perder a perna na canção “O Divã” com versos como “Relembro bem a festa, o apito... e na multidão um grito... o sangue no linho branco”. O álbum marca o fim de um discurso mais juvenil em suas canções e tem um ar mais sóbrio e soturno.

Em dezembro de 1972, Roberto faz um show de natal transmitido pela Rede Globo que veio a se tornar uma tradição de final de ano.

Em plena Ditadura Militar, Roberto é condecorado, recebendo a Ordem do Rio Branco, um reconhecimento do governo pelos serviços prestados à nação. Foi listado na *FolhaPress* entre os artistas que contribuíram com a revolução. Roberto também ganhou a concessão de uma rádio em 1979. Nesse período, o artista era dono de uma boate, postos de gasolina e uma locadora de automóveis. Ganhou seu segundo cargo no governo no Conselho Nacional de Direito Autoral. Roberto permaneceu na função por 3 anos.

Figuras 15 e 16: Notícia sobre a condecoração de RC e General Humberto de Souza colocando a medalha no artista



Aos 30 anos de idade Erasmo grava um disco com traços autobiográficos chamado *Sonhos e Memórias* (1972). Apesar do potencial comercial das canções presentes neste álbum, além de pouco conhecido, não teve nenhuma canção gravada por Roberto, que estava no auge do sucesso.

O álbum *1990 - Projeto salva a terra* (1974) projetou Erasmo para as paradas ao lado de artistas como Rita Lee e Raul Seixas e traz uma proposta meio apocalíptica com temas futuristas e uma pegada rock n' roll, às vezes, meio hard. O álbum traz composições em parceria com Roberto e outras composições dos artistas Ghiaroni, Getúlio Cortez (canção Negro Gato) e Piti.

Em 1978, Roberto estreou em um dos seus shows mais marcantes que ficou conhecido como "O Show do Palhaço" por não ter título. O cantor, de costas para o público, se transformava: colocava peruca, nariz e maquiagem de palhaço para interpretar a canção "O show já terminou".

As questões ecológicas, um tema de vanguarda no Brasil, são abordadas por Roberto e Erasmo na canção "Panorama ecológico" (1978). As questões sobre a mulher na sociedade também são. Erasmo compõe a canção "Mulher" (1981).

Seu primeiro disco em inglês foi gravado em 1981, depois lançou outros em espanhol, francês e italiano.

No especial de natal de 1982, Roberto aparece vestido de Carlitos, personagem de Charlie Chaplin e tem a participação no palco de Myrian Rios, na época, sua esposa.

A canção "Caminhoneiro", bateu o recorde em 1984 ao ser tocada mais de 3.000 vezes em um único dia. Roberto bateu o próprio recorde em 1985 com a canção "Verde e amarelo", executada 3.500 vezes. Em 1988, ganhou o Grammy de melhor cantor latino-americano. Nos anos de 1990, foi o primeiro artista latino a vender mais do que os Beatles.

Na canção "Amazônia", gravada pela CBS em 1989, Roberto Carlos levanta a questão da ambição desenfreada que anuncia a morte diária da Amazônia. Justamente no ano de 1989, o Conselho Nacional do Meio Ambiente institui a uma resolução que dispõe sobre o Programa Nacional de Controle da Poluição do Ar (PRONAR).

Nos anos de 1990, Roberto compôs canções com temas religiosos como "Nossa Senhora" e "O Terço". Durante a visita do papa João Paulo II (1997), Roberto e sua esposa fizeram questão de cumprimentá-lo e pedir sua benção.

No ano de 2007, os advogados de RC obtêm êxito na justiça e a biografia feita pelo jornalista Paulo César de Araújo é proibida e recolhida dos pontos de venda. A editora Planeta interrompeu a produção e recolheu mais de 10 mil cópias à venda para que Roberto Carlos retirasse o pedido de prisão do autor do livro e a multa de R\$3 milhões contra a editora. O deputado federal Tiririca também foi processado e condenado

a pagar uma indenização a Roberto e Erasmo por parodiar a canção “O portão” para as eleições de 2014.

Em 2014, a Friboi rompeu um contrato de R\$45 milhões com Roberto Carlos, então garoto propaganda da empresa.

Em 2016, gravou a inédita canção “Chegaste” com a cantora Jennifer Lopez que teve o clipe exibido no tradicional especial de fim de ano da TV Globo. Em 2018, lança o álbum *Amor Sin Límite*, em espanhol e conta com a participação de Jennifer López e Alejandro Sanz.

Em 2020, em função da pandemia, Roberto fez um show on-line com transmissão ao vivo pela TV Globo e gravado em sua casa, no bairro da Urca, no Rio de Janeiro. Os músicos que o acompanhavam ficaram separados por telas de acrílico.

No dia 22 de novembro de 2022, Erasmo Carlos faleceu. Pouco antes, no hospital, recebeu a ligação de Roberto Carlos que declarou seu carinho e se despediu do parceiro. A parceria de Erasmo e Roberto faria em 2023, 60 anos de existência. Diferente de Roberto, que iniciou suas influências musicais com canções como bolero, samba canção, bossa, Erasmo foi formado, desde o início, pelo rock. Erasmo despertou para a música ao ouvir, na Tijuca, Bill Haley e seus cometas. Durante a trajetória musical juntos, Erasmo e Roberto tinham uma maneira de trabalhar juntos que respeitava sempre os temas que cada um gostaria para o seu próprio álbum.

2. HISTÓRIA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES

A história das canções do, antes membro da Jovem Guarda, hoje Rei, simplesmente se entrelaçam com a história de vida dos amantes, no Brasil, até hoje, em especial, nos fins de ano. Seguem os *detalhes* de alguns desses clássicos.

2.1 - DETALHES

“Detalhes” foi composta no contexto social e político da Ditadura Brasileira. Entre os detalhes das gravações de sucesso de 1971, está a gravação da canção “Detalhes” de Roberto e Erasmo Carlos. Neste ano, março de 1971, também nasceu Luciana Braga, sua filha com Cleonice Rossi, que também foi mãe de outros filhos de Roberto Carlos, Roberto Carlos II e Dudu Braga. Foi numa noite de março de 1971 que Roberto Carlos sentiu a primeira inspiração para compor os primeiros versos da canção.

“Detalhes” surge no contexto musical brasileiro, segundo Bonacorci (2021), com mais outras três canções de sucesso gravadas: “Construção”, de Chico Buarque, “Senhor Cidadão”, de Tom Zé, “Valsinha”, de Vinicius de Moraes e Chico Buarque, e “Detalhes”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

“Detalhes” marca o momento de transição nas carreiras de Roberto e Erasmo, e segundo os críticos da época, é considerada como sendo a canção predileta do próprio Roberto Carlos. A canção tem letra e música de Roberto Carlos com revisão e finalização artística de Erasmo Carlos.

“Detalhes” foi gravada na faixa principal do décimo primeiro álbum do cantor capixaba, lançado em dezembro de 1971. Esse LP tem canções marcantes de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que são conhecidas do grande público até hoje como “Todos estão surdos” (mistura de ode religiosa com crítica político-social), “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” (feita em homenagem ao regresso de Caetano Veloso do exílio) e “Amada amante” (canção traduzida para vários idiomas e regravada por vários artistas nacionais). A dupla Roberto e Erasmo produziu outras três faixas desse disco: “Traumas”, “I love you” e “De tanto amor”. As demais músicas são de outros compositores: “Como dois e dois” (de Caetano Veloso), “A namorada” (de Maurício Duboc e Carlos Colla), “Você não sabe o que vai perder” (Renato Barros), “Eu só tenho um caminho” (de Getúlio Côrtes) e “Se eu partir” (de Fred Jorge).

“Detalhes” que deveria ser uma canção, em primeira pessoa, com uma letra que caracteriza a declaração do fim de uma relação amorosa, diria que já existia a previsão do fim de um relacionamento, pode ser analisada e entendida como que virando uma declaração de amor, e quase que um pedido, ou uma tentativa para voltar. Com essa canção Roberto Carlos se assume definitivamente como um dos maiores cantores românticos do Brasil.

“Detalhes” foi inspiração para o livro lançado por Paulo César Araújo, em 2006, *Roberto Carlos em Detalhes*, e causou polêmica por conta da publicação de uma provável biografia não autorizada.

“Detalhes” foi interpretada, entre outros momentos, também por Erasmo Carlos em (tema de Fidel e Pietra) Cd *Vira Lata Nacional* 1996; em dueto de Erasmo e Gal Costa, cantando "Detalhes" no especial "Erasmo Convida", onde o cantor convidava grandes nomes da MPB para duetos. Encontro raro e muito especial desses dois ícones da nossa música.

Talvez, quem sabe, ou seria mera coincidência, que Roberto Carlos e Gilberto Gil tiveram alguma conexão ou inspiração comum ao comporem “Detalhes” (1971) e “Drão” (1982)?

2.2 – DEBAIXO DOS CARACÓIS DOS SEUS CABELOS

“Debaixo dos caracóis de seus cabelos”, com sua melodia cativante e letra romântica e poética, parece uma canção de amor, feita talvez por um homem em homenagem ao amor de sua vida, ou para um amor passado.

Mas sua real mensagem esconde um recado de consolo e uma carta em versos sobre a esperança da volta para casa. Com isso sensibilizou o público e os fãs dos dois artistas, com poesia e conforto que emocionaram Caetano. Entender o contexto político, histórico e social em que nasceu essa canção nos ajuda a entender a realidade dos artistas da época.

Exilado em Londres na Inglaterra pela repressão da ditadura civil-militar, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso conhecido como Caetano Veloso, que lá vivia com o também artista e exilado, amigo, Gilberto Passos Gil Moreira mais conhecido como Gilberto Gil, recebia a visita de Roberto Carlos, que, junto a esposa Cleonice Rossi, trazia todo o espírito brasileiro de que tanto sentia falta. Segundo Pitangueiras (2022)

Vendo a tristeza do amigo por estar longe da terra natal, O rei, ao voltar para casa, se despediu de Caetano com um abraço, e notou seus marcantes cabelos encaracolados e sua inconformidade visível, surgindo ali a inspiração para a canção. Criando os primeiros versos ainda durante o voo, Roberto voltou para casa e, junto a Erasmo Carlos, deu vida à canção, que foi lançada no álbum Roberto Carlos, de 1971. Com uma letra de consolo e com versos bonitos, a música tocou Caetano totalmente, e anos depois, ele mesmo lançaria sua própria versão, no álbum ao vivo *Circuladô*, de 1992.

A importância e o valor de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” foram demonstrados ao ser interpretada e gravada pelo próprio Caetano Veloso entre as 19 canções no álbum show *Circuladô ao vivo 1992*.

“Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” é tipo de canção que pode, ou ao menos tenta, ressignificar posições ideológicas entre pessoas da classe artística, pois presume-se que, de acordo com Tinhorão (2010, p.358) Roberto Carlos não demonstrava interesse por política, enquanto que Caetano Veloso foi exilado por motivos políticos. Mas os dois eram amigos e a canção “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” foi a referência para esta cumplicidade que é reforçada por Julião (2015, p.5)

O show de 1992, no qual Caetano canta e explica a canção, aparece distante no tempo – mais de vinte anos depois da homenagem feita sete anos depois do término oficial da ditadura no Brasil. A canção, porém, ganha força política (no conjunto de peças como “Fora da ordem”, “O cu do mundo” e “Um índio”, que também integram o espetáculo e o disco ao vivo) e, ao mesmo tempo, ganha potência afetiva, ao ser revelada no palco, dividida com o público enquanto homenagem recebida de Roberto, uma homenagem silenciosa, disfarçada e abafada pela violência do contexto de onde partira, e ventilada pela doçura com a qual chegou àquele momento, depois da profecia realizada.

“Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, produzida sob o contexto da Ditadura Militar de 1964, foi composta em 1971, com Caetano no exílio, se trazida para o contexto político e social de 2023, poderia representar uma espécie de ponte entre os dois principais golpes contra a arte nacional, quem sabe uma trégua musical ante a violência política que ainda impera no país, depois do outro golpe recente iniciado com o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff em 2016.

2.3 - AS CURVAS DE SANTOS (com Erasmo Carlos)

Lançada em 1969, “As curvas da estrada de Santos” tematiza a solidão e a velocidade na vida do eu lírico que preenche o vazio de amor não correspondido pela adrenalina automotiva. Como cenário, a canção tem a Estrada Velha de Santos. Esta foi a faixa de mais sucesso do décimo segundo disco de Roberto Carlos e, em sua composição, conta com a bem sucedida parceria com Erasmo Carlos.

Contemplando elementos comuns na obra de Roberto Carlos durante a Jovem Guarda, como a velocidade, o amor e os carros, a célebre canção é um elo entre aquele estilo e o novo, que consagraria o cantor, recém-casado na época, como Rei nas décadas seguintes.

A metáfora presente em “As curvas da estrada de Santos” traz à tona a atitude de recorrer a catarses diante do sofrimento, sendo este recurso, na canção, a velocidade. Tendo seu lançamento ocorrido um ano após a instauração do AI-5, a canção não traz um claro diálogo com o cenário político da época, mas ressoa certa influência do movimento *hippie*, em que o amor se sobrepõe às outras demandas da vida, e que permeia a obra de Roberto Carlos.

Em síntese, a canção traz à tona característica que marca a trajetória de Roberto Carlos: o romantismo. Além disso, apresenta uma mudança que o acompanharia a partir da década seguinte, pois, embora trazendo temas comuns das suas canções de Jovem Guarda, não traz mais tão forte

a referência à sonoridade do *rock*, mas do *blues* e do *funk*. Assim, se era popular entre os jovens “Por isso eu corro demais”, a temática, no público adulto, seria consagrada com “As curvas da estrada de Santos”.

3. ANÁLISE MULTISSEMIÓTICA DA CANÇÃO DETALHES

Detalhes

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

<i>Não adianta nem tentar me esquecer Durante muito tempo em sua vida Eu vou viver Detalhes tão pequenos de nós dois São coisas muito grandes pra esquecer E a toda hora vão estar presentes Você vai ver</i>	<i>Mas você vê o meu sorriso mesmo assim E tudo isto vai fazer você lembrar de mim</i>
<i>Se um outro cabeludo aparecer Na sua rua E isto lhe trouxe saudades minhas A culpa é sua O ronco barulhento do seu carro A velha calça desbotada ou coisa assim Imediatamente você vai lembrar de mim</i>	<i>Se alguém tocar seu corpo como eu Não diga nada Não vá dizer seu nome, sem querer À pessoa errada Pensando ter amor nesse momento Desesperada você tenta até o fim Mas até nesse momento, você vai Você vai lembrar de mim</i>
<i>Eu sei que um outro deve estar falando Ao seu ouvido Palavras de amor como eu falei Mas eu duvido Duvido que ele tenha tanto amor E até os erros do meu português ruim E nessa hora você vai, lembrar de mim</i>	<i>Eu sei que esses detalhes vão sumir Na longa estrada Do tempo que transforma todo amor Em quase nada Mas quase também é mais um detalhe Um grande amor não vai morrer assim Por isso de vez em quando você vai Vai lembrar de mim</i>
<i>À noite, envolvida no silêncio do seu quarto Antes de dormir você procura o meu retrato Mas da moldura não sou eu quem lhe sorri</i>	<i>Não adianta nem tentar me esquecer Durante muito muito tempo em sua vida Eu vou viver Não adianta nem tentar Me esquecer</i>

A canção “Detalhes” foi lançada no Lp *Roberto Carlos* de 1971. Arranjo musical feito por Jimmy Wisner. A gravação começa com uma curta introdução instrumental, em seguida temos a exposição da primeira estrofe. Apesar de ter uma letra que praticamente não se repete, os

elementos musicais harmonia e melodia¹⁰⁶, são sempre os mesmos, por isso podemos classificar todas as seções como variações de um **A**. Depois da primeira estrofe temos mais cinco estrofes e para fechar o arranjo a letra do primeiro **A** é apresentada de forma incompleta acabando a música em fade out¹⁰⁷.

Introdução - A1 - A2 - A3 - A4 - A5 - A6 - A1 (fade out)*

A música está no tom de Lá Maior, possui uma estrutura simples, ao todo são quatro frases com quatro compassos, cada frase possui um desenho melódico diferente, mas a cadência harmônica das três primeiras frases é igual.

Campo Harmônico de Lá Maior

I	II ^m	III ^m	IV	V	VI ^m	VII ^m 7b5
A7M	Bm7	C#m7	D7M	E7	F#m7	G#m7b5

Nas frases 1, 2 e 3 temos uma cadência do tipo *II^m V* os acordes são **Bm7** (II^m) - **E7** (V7) - **A** (I). O primeiro grau aparece tanto na sua forma de tríade¹⁰⁸ (A) quanto como téttrade¹⁰⁹ (A7M), é importante lembrar que o uso da sétima maior não altera a função do acorde. No último compasso temos um acorde de empréstimo do campo harmônico de *Si menor*, **A#°** (VII°/II^m), o sétimo grau diminuto tem a função de acorde dominante e neste caso resolve no acorde Bm.

Frases 1, 2 e 3 com notação musical e acordes: II^m, V7, I, I, VII°/II^m.
 Frase 1: Não a-di-an-ta nem ten-tar me es-que-cer
 Frase 2: Du-ran-te mui-to tem-po em su-a vi-da eu vou vi-ver
 Frase 3: De-ta-lhes tão pe-que-nos de-nós dois são coi-sas mui-to gran-des pra es-que-cer

¹⁰⁶ Ver glossário.

¹⁰⁷ Ver glossário.

¹⁰⁸ Ver glossário.

¹⁰⁹ Ver glossário.

Na quarta frase temos um acorde de empréstimo do campo harmônico homônimo menor (*Lá menor*). Esta frase começa com o segundo grau **Bm** e em seguida temos o sétimo grau bemol **G** (bVII), depois temos dois compassos da dominante, primeiro sem sétima, depois com: **E** (V) - **E7** (V7).

Componente verbal	
Conteúdo temático	Lembranças de um relacionamento amoroso que acabou
Forma	Poema
Intertexto e interdiscurso	Marca a transição da carreira do artista com o final da Jovem Guarda, passando a adotar um estilo mais romântico.
Atitudes discursivas	Expor, argumentar e poetizar
Versificação	Estrofes e rimas: sem forma poética fixa
Figuras de linguagem	Metáfora: <i>Na longa estrada / Do tempo que transforma todo amor</i> Epístrofe: <i>Você vai lembrar de mim</i> Pleonasma: <i>Detalhes tão pequenos de nós dois</i> Metonímia: <i>Mas da moldura não sou eu quem lhe sorri</i> Paradoxo: <i>Detalhes tão pequenos de nós dois / São coisas muito grandes pra esquecer</i>

Componente musical	
Ano / Álbum / Gravadora	1971 / <i>Roberto Carlos</i> / CBS
Forma	A
Tonalidade	A
Ritmo	Balada
Fonograma	4'58"

Componente sócio situacional	
Esfera da atividade humana	Artístico-cultural
Contexto histórico Político Social Ideológico Cultural De gênero Étnico Axiológico Econômico	A primeira metade da década de 1970 ficou conhecida como os “anos de chumbo” da Ditadura Militar brasileira, pois vivia-se sob a égide do Ato Institucional n. 5 (AI-5) promulgado no final de 1968. Foi um período de absoluta tensão para artistas, políticos e educadores, ou seja, para aqueles que se colocaram contra o regime.

Componente autoral	
Relação autoria / eu-tu-lírico	Roberto Carlos começou a canção sozinho em uma noite de março de 1971, no dia seguinte, chamou Erasmo Carlos. Juntos, deixaram a canção pronta em poucos dias. Nessa época, já com trinta anos e pai de família, Roberto Carlos busca conquistar um público mais maduro.
Composição	Composição e letra: Roberto Carlos e Erasmo Carlos Interpretação: Roberto Carlos
Audiência	- A canção “Detalhes” é a primeira do álbum que é considerado por muitos o melhor disco de Roberto Carlos. - “Detalhes” é uma das canções pedidas pela plateia em todas as apresentações do artista. - Em 1971, quatro canções foram consideradas relevantes para o cancioneiro brasileiro: “Detalhes”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, “Construção”, de Chico Buarque, “Senhor cidadão”, de Tom Zé, e “Valsinha”, de Vinicius de Moraes e Chico Buarque.
Intérpretes	A canção teve diversas regravações desde 1971, para citar algumas: Cauby Peixoto (1972), Erasmo Carlos/Gal Costa (1992), Maria Bethânia (1993)
Motivo verbal	O eu lírico, masculino, vai expondo os motivos pelos quais sua amada, tu lírico, não vai esquecê-lo. Ele argumenta que as lembranças dos momentos felizes vão persegui-la por toda a

	vida: <i>Não adianta nem tentar me esquecer / Durante muito tempo em sua vida / Eu vou viver.</i> E não adianta ela se envolver com “outro”, pois as memórias antigas vão persegui-la de forma persistente.
--	---

4. PARA SABER MAIS

Para conhecer um pouco mais sobre Roberto Carlos, recomendamos a biografia *Roberto Carlos: por isso essa voz tamanha*, lançada pela ocasião dos 80 anos do *Rei*, em 2021, e escrita por Jotabê Medeiros, autor que já era conhecido por ter escrito livros sobre as trajetórias de vida de Raul Seixas e de Belchior. Além disso, a quem se interessar sobre outras fontes de pesquisa sobre as composições, sugerimos *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira (1958-1985)*, de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, lançada em 1997 e reeditada algumas vezes, na qual, Roberto encontra-se entre os compositores contemplados.

5. PARTITURA¹¹⁰

Detalhes

Roberto Carlos & Erasmo Carlos

$\text{♩} = 80$
Bm7

Não a - di - an - ta nem ten - tar me es - que - cer
Se um ou - tro ca - be - lu - do a - parecer na su - a ru - a
Eu sei que um outro deve estar fa - lan - do ao seu ou - vi - do
A noi - te envolvida no si - lên - cio do seu quar - to
Se al - guém tocar seu cor - po como eu não di - ga na - da
Eu sei que es - ses de - ta - lhes vão sumir na lon - ga - es - tra - da
Não a - dia - an - ta nem ten - tar me es - que - cer

5 Bm7 E7 A A7M A A#°

Du - ran - te mui - to tem - po em su - a vi - da eu vou vi - ver
E is - to lhe trou - xer sau - da - des mi - nhas a cul - pá é su - a
Pa - la - vras de a - mor co - mo eu fa - lei mas eu du - vi - do
An - tes de dor - mir vo - cê pro - cu - ra o meu re - tra - to
Não vá di - zer meu no - me sem que - rer à pes - soa er - ra - da
Do tem - po que trans - for - ma to - do a - mor em qua - se na - da
Du - ran - te mui - to mui - to tem - po em sua vida eu vou vi - ver

9 Bm7 E7

De - ta - lhes tão pe - que - nos de nós dois
O ron - co ba - ru - lhen - to do seu car - ro
Du - vi - do que é - le te - nha tan - to a - mor
Mas na mol - du - ra não sou eu quem lhe sorri
Pen - san - do ter a - mor nes - se mo - men - to
Mas qua - se tam - bém é mais um de - ta - lhe

11 A A7M A A#°

são coi - sas mui - to gran - des pra - es - que - cer
a ve - lha cal - ça desbotada ou coi - sa as - sim
e'a - té os er - ros do meu sor - tu - guês ru - im
mas vo - cê vê o meu sor - riso mesmo as - sim
de - ses - pe - ra - da vo - cê ten - ta a - té o fim
um gran - de a - mor não vai mo - rer as - sim

13 Bm7 G E E7

E'a to - da ho - ra vão es - tar pre - sen - tes vo - cê vai ver
I - me - di - a - ta - men - te vo - cê vai lem - brar de mim
E nes - sa ho - ra vo - cê vai lem - brar de mim
E tu - do is - so vai fa - zaer vo - cê lem - brar de mim
E a - té nes - se mo - men - to vo - cê vai lem - brar de mim
Por is - so de vez em quan - do vo - cê vai lem - brar de mim

¹¹⁰ Transcrição e editoração David Cardona.

GLOSSÁRIO MUSICAL

Acentuação - extensão ou desenvolvimento da intensidade de uma nota sobre as outras (não acentuadas).

Acorde - resultado da sobreposição de três ou mais notas musicais.

Acordes consonantes - recurso que causa sensação de relaxamento e de completude devido à impressão de que as notas estão em concordância entre si.

Acordes dissonantes - provocam efeito de que as notas destoam, causam a impressão de intranquilidade ou tensão.

Acorde de empréstimo - são acordes que não fazem parte da tonalidade/campo harmônico da música, mas são usados no meio de uma cadência curta para dar destaque a algum acorde pertencente à tonalidade. Exemplo: na cadência C - Gm C7 - F - G7 - C, todos os acordes menos Gm e C7 fazem parte da tonalidade de Dó Maior, esses dois acordes são de empréstimo da tonalidade de Fá estão precisamente fazendo uma cadência para destacar esse acorde sem chegar a trocar a tonalidade da frase.

Andamento - velocidade em que se executa uma música.

Altura - medida que revela se os sons são graves ou agudos. Depende do número de vibrações por segundo.

Anacruse - é quando a melodia/canto começa antes do primeiro tempo do compasso, por exemplo em uma música que tem 3 tempos por compasso e o início da melodia é no terceiro tempo.

Arranjo - forma como uma composição musical apresentada ao ouvinte, dentro do escopo do arranjo musical se encontra: a escolha da instrumentação, o andamento, inclusão de trechos instrumentais, escolha da tonalidade.

Cadência harmônica - sequência de acordes que apresenta um direcionamento do relaxamento em direção a tensão e sua resolução, por exemplo na tonalidade de *Dó Maior* a sequência C - F - G - C é uma cadência que começa em um acorde de tônica (relaxamento) passa para uma subdominante (movimento) passa por um dominante (tensão) e volta a repousar na tônica.

Campo harmônico - grupo de acordes que surgem da sobreposição de notas de uma mesma escala musical, o campo harmônico pode ser maior ou menor. Os acordes de um campo harmônico podem ser de três notas

(tríades) ou de quatro notas (tétrades) e no contexto de uma tonalidade desempenham uma das três funções a seguir: *Tônica*, *Subdominante*, *Dominante*.

Campo harmônico maior - Grupo de acordes que surge da sobreposição das notas de uma escala maior, por exemplo, no campo harmônico de Dó Maior há uma acorde para cada nota *dó - ré - mi - fá - sol - lá - si*. Todo campo harmônico maior tem a mesma estrutura: o primeiro, quarto e quinto acorde são maiores, o sétimo é meio diminuto e o restante são acordes menores. Geralmente se usa numerais romanos para indicar o grau de um acorde.

Campo harmônico Maior (tríade)

I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VIIImb5
---	------	-------	----	---	------	---------

Campo harmônico Maior (tétrade)

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7b5
-----	-------	--------	------	----	-------	----------

Campo harmônico menor - Grupo de acordes que surge da sobreposição das notas de uma escala menor. No contexto da harmônica funcional são usadas três escalas para o campo harmônico menor: a escala menor natural, menor harmônica e menor melódica, cada uma dessas escalas tem sete notas.

Campo harmônico Menor Natural

IIm	IIIm7b5	bIII7M	IVm7	Vm7	bVI7M	bVII7
-----	---------	--------	------	-----	-------	-------

Campo harmônico Menor Harmônico

IIm7M	IIIm7b5	bIII7M#5	IVm7	V7	bVI7M	VII°
-------	---------	----------	------	----	-------	------

Campo harmônico Menor Melódico

IIm7M	IIIm7	bIII7M#5	IV7	V7	VIIm7b5	VIIIm7b5
-------	-------	----------	-----	----	---------	----------

Contraponto - técnica de composição onde um instrumento se movimenta de forma melódica em cima da melodia principal da música. Exemplo: em um arranjo de canto coral uma das vozes *soprano*, *contralto*, *tenor* ou *baixo*, vai cantar a melodia principal enquanto todas as outras vozes fazem melodias “secundárias”, essas novas melodias são o contraponto.

Cifra - forma de escrita musical para a notação de acordes, este tipo de escrita usa letras e números, por exemplo, a cifra do acorde *lá menor com sétima* se escreve Am7.

Compasso - na escrita musical de partitura, o compasso é uma forma de dividir a escrita em agrupamentos de pulsações.

Diatônico - que pertence a uma escala ou campo harmônico, por exemplo: a nota *lá* é diatônica da escala de Dó Maior (é a sexta nota), a nota *lá#* não é diatônica a esta escala. No caso de harmonia, o acorde C7M é diatônico de *Dó Maior* (é o primeiro grau) Db7 não é um acorde diatônico desta tonalidade.

Dominante - é uma das três funções da harmonia funcional, acordes do tipo dominante tem a função de gerar tensão/clímax e procuram uma resolução em outro acorde. Acordes maiores com sétima menor (A7) e acordes diminutos (A°) podem desempenhar a função de *dominante*.

Dominante secundária - é quando no meio de uma frase musical aparece um acorde do tipo *dominante*, mas que não faz parte do campo harmônico da tonalidade da música. Este é um acorde de empréstimo e tem como função destacar algum acorde da música. Exemplo, em uma música na tonalidade de *Dó Maior* podemos ter a seguinte sequência de acordes: C E7 Am Dm G7, todos os acordes pertencem ao campo harmônico/tonalidade de Dó maior menos o E7, que é um acorde dominante para Am, portanto é uma dominante secundária.

Dominante substituta - é um acorde do tipo *dominante* que não faz parte do campo harmônico e se encontra meio tom acima do acorde em que resolve. Exemplo: a dominante substituta de C é Db7.

Enarmonia - é quando o mesmo som musical (nota) tem nomes diferentes. Exemplo a nota *mi#* é o mesmo som que a nota *fé*.

Escala - expressão derivada do latim, que significa escada. É uma sequência de sons consecutivos e pode ter direção ascendente (agudo) ou descendente (grave).

Fonograma - gravação específica de uma música em um disco ou em uma plataforma musical.

Forma musical - maneira como uma composição musical está organizada. Exemplo: Introdução, parte A, parte B etc.

Gênero/estilo musical - equivalente estilo sonoro, é a forma como um grupo de compositores apresenta os elementos básicos da música em suas obras e tem estrutura típica que o singulariza.

Grau - lugar de cada nota em uma escala ou de cada acorde em um campo harmônico. Geralmente marcado com algarismos romanos ordinais ou por nomenclaturas específicas.

Groove - recurso de combinação de sons e silêncios em ritmo e nota musical executado no baixo. Quando complementado com a bateria, transmite ainda mais energia.

Fade out - recurso de arranjo musical em que o volume do som vai diminuindo até sumir por completo.

Harmonia - resultado da sobreposição de notas musicais. Pode designar a seleção de notas em um acorde ou a progressão de acordes em uma música.

Melodia - combinação sequencialmente ordenada de notas musicais.

Modulação - quando um trecho musical troca de tonalidade.

Modos gregos - tipos de escala musical de onde se originou a escala maior e menor. Os modos gregos são *Jônico*, *Dórico*, *Frígio*, *Lídio*, *Mixolídio*, *Eólio* e *Lócrio*.

Nota musical - som musical que tem altura definida e pode ser reproduzida por diferentes instrumentos, é oposta ao barulho ou ao som percussivo, que não tem altura definida.

Pulsação - a pulsação é um batimento constante que serve de medida para definir a velocidade e as articulações rítmicas de uma música. A pulsação pode ser explícita, por exemplo a marcação do *surdo* em uma bateria de samba, ou estar implícita (pulso interno).

Ritmo - é a forma como se organizam os sons e os silêncios ao longo de uma música. É referenciado, em todas as músicas, por uma pulsação regular sentida ou ouvida no plano de fundo da música.

Semitom - na música ocidental é a menor distância entre dois sons.

Sexta Napolitana - em uma música de tonalidade maior, o quarto grau é maior (IV) mas é comum ser usado o quarto grau menor com sexta (IVm6) que é um acorde de empréstimo da tonalidade homônima menor. Exemplo: uma música em *Dó Maior* usar o acorde Fm6 ao colocar a sexta no quarto grau menor ele se torna uma mistura do segundo grau meio diminuto e quarto grau menor, ambos da tonalidade de *Dó menor*, as notas do acorde Fm6 são: *fá-láb-dó-ré*. Como os dois acordes são do campo harmônico menor e ambos têm a função de subdominante, a presença da sexta dá um resultado sonoro interessante. Sexta Napolitana é quando a sexta desce um semitom, no caso do acorde anterior o *ré* se torna *réb*, trazendo uma sonoridade nova ao acorde mas mantendo a sua função

Síncope - é quando o som é produzido antes ou imediatamente depois do tempo forte de um compasso.

Subdominante - é uma das três funções da harmonia funcional, acordes do tipo subdominante dão a sensação de movimento, não gera tensão nem resolve tensão. Acordes maiores (B), menores (Bm) e meio diminutos (Bm7b5) podem ser subdominantes.

Tensões disponíveis - são as notas musicais que podem ser adicionadas a um acorde sem mudar a sua função.

Textura - forma básica pela qual o compositor “tece” a música a fim de que proporcione efeitos mais fluidos ou mais agressivos. Pode ser observada na composição instrumental e vocal de um fonograma.

Tétrade - acorde que na sua estrutura tem quatro notas musicais: a fundamental, terça, quinta e sétima. Acordes de tetrade podem ser: maior com sétima maior (C7M), maior com sétima (C7), menor com sétima maior (Cm7M), menor com sétima (Cm7), meio diminuto (Cm7b5) e diminuto (C°).

Timbre - qualidade ou coloração dos sons, descreve a característica peculiar de um instrumento ou de uma voz, que os diferencia mesmo que executem uma mesma nota.

Tom - pode ser a distância entre dois sons ou referir se à tonalidade da música

Tom relativo - com as mesmas notas musicais é possível ter uma escala maior e uma menor, por exemplo *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó* é uma escala de Dó maior, se as mesmas notas forem usadas começando e terminando na nota *lá* temos a escala de Lá menor, pelo fato das duas escalas possuir as mesmas notas, elas são relativas entre si. Portanto, a tonalidade de Dó maior é relativa a Tonalidade de Lá menor. Todo tom maior tem seu relativo menor e vice versa

Tonalidade - refere-se ao conjunto de escalas e acordes relacionados entre si e usados em uma composição musical. Exemplo na tonalidade de Mi maior a escala musical é a escala de Mi maior (*mi, fá#, sol#, la, si, dó#, ré#*) e os acordes são do campo harmônico de Mi maior (E, F#m, G#m, A, B, C#m, D#m7b5)

Tônica - é uma das três funções da harmonia funcional, acordes do tipo tônica dão a sensação de repouso/resolução. Acordes maiores (F) e menores (Fm) podem ser tônicas.

Triade - acorde que na sua estrutura tem três notas musicais: fundamental, terça e quinta. Acordes de tríade podem ser maior (G), menor (Gm) e com quinta bemol (Gmb5).

REFERÊNCIAS

ALBIN, R. C. (Ed.). **Dicionário Houaiss ilustrado Música Popular Brasileira**. São Paulo: Paracatu, 2006.

ALMEIDA, Ângela Teixeira de. **Música, gênero e dor de amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974)**. 268 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/152682>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ASSIS, ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa: o nascimento do Samba e a Era de Ouro da música brasileira**. Sonora Ed., 2013.

BALTAR ET AL. **Oficina da canção: do Maxixe ao Samba-Canção**. Curitiba: Appris, 2019.

BARBOSA, Marco Antonio. **TODAS AS 119 MÚSICAS DE JOÃO GILBERTO, DA PIOR À MELHOR**, 2018. Disponível em: <https://medium.com/telhado-de-vidro/todas-as-118-m%C3%BAasicas-de-jo%C3%A3o-gilberto-da-pior-%C3%A0-melhor-d689984f0ea9>. Acesso em 01/02/2023.

BARANOV, Tamara (de Rio Claro). **Augusta, Angélica e Consolação, de Tom Zé**. Reportagem publicada no site da CGN - **o jornal de todos os Brasis** em 15/10/2013. Disponível no link <<https://jornalggn.com.br/musica/augusta-angelica-e-consolacao-de-tom-ze/>> acessado em 22/04/2023.

BARBOZA DA SILVA, M. T.; ALENCAR, V. **Caymmi: som, imagem, magia**. Rio de Janeiro: Sargaço Produções Artísticas; Fundação Emílio Odebrecht, 1985.

BARON, Roberto. **A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar práticas sociais**. Tese de doutorado defendida no programa e pós-graduação em linguística da UFSC, disponível no link <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/243619>> acessado em 22/04/2023. Florianópolis: UFSC, 2022.

BARROS, Rahabe. Neta de Preta rouba a cena em primeiro show com o pai, Gilberto Gil. Reportagem publicada no site **Purepeople**, link <https://www.purepeople.com.br/noticia/neta-de-preta-gil-danca-e-se-diverte-em-show-da-cantora-e-do-bisavo-gilberto-gil-video_a196532/1> em 28 de setembro de 2017, Página acessada em 22 de Abril de 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica. Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da cultura – V.1- Série: Obras escolhidas. Editora: Brasiliense 1996.

BENNETT, R. **Forma e estrutura na música**. Tradução Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BENNETT, R. **Elementos básicos da música**. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BERNARDO, André. Os bastidores de 'Chega de Saudade', clássico de João Gilberto que completa 60 anos. Reportagem publicada na **BBC News Brasil**, em 09 de março de 2019. Acessada em 17/01/2021 no link <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47491026>

BESSA, V. A. **Um bocadinho de cada coisa**: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação em História Social. São Paulo: USP, 2005.

BITTENCOURT, G. N. S. A força da canção: uma leitura de Podres Poderes, de Caetano Veloso. **Organon** (UFRGS), Porto Alegre - RS, v. 17, 1991. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/175215/000025907.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 mar. 2023.

BOLLOS, Liliana Harb. CORRÊA, Fernando A. de A. COSTA, Carlos Henrique. As gravações históricas da canção “Desafinado”: desdobramentos da bossa nova no cenário internacional. **ARJ - Art Research Journal**. Brasil | V. 4, n. 1 | p. 96-113 | jan. / jun. 2017

BONACORCI, Ricardo. Músicas: Detalhes - O quinquentenário do maior sucesso de Roberto Carlos. Publicado no **Blog** de Literatura e entretenimento Bonas Histórias, em 23 de novembro de 2021. Acesso no link <<https://www.bonashistorias.com.br/single-post/musicas-detalhes-o-cinquentenario-do-maior-sucesso-de-roberto-carlos>> acessado em 23/02/2023.

BOSI, Alfredo – **História Concisa da literatura brasileira** – Editora Cultrix – 2015 BRAGA, W. Chiquinha Gonzaga. [S. l.], [1999]. Disponível em: . Acesso em: 13 fev. 2019.

BRUNO, Leonardo. **Canto de rainhas: o poder das mulheres que escreveram a história do samba.** Rio de Janeiro: Agir, 2021.

BRÊDA, Lucas. Edu Lobo, coautor de 'Beatriz', aprova mudança na letra feita por Chico Buarque. Reportagem publicada em 17 de Março de 2023 no caderno **Cultura do Conexão jornalismo**, acesso pelo link <<https://www.conexaojornalismo.com.br/2023/03/edu-lobo-coautor-de-beatriz-a-prova-mudanca-na-letra-feita-por-chico-buarque/>> em 22 de abril de 2023.

CABRAL, S. **No tempo de Ary Barroso.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CABRAL, S. **Pixinguinha: vida e obra.** 4. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

CABRAL, S. **Antonio Carlos Jobim.** Uma Biografia. São Paulo: Lazuli, 2008.

CAMPOS, Augusto. **O balanço da bossa.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANAL BRASIL. Gilberto Gil e a Trilogia RE (Realce, Refavela e Refazenda). O som do Vinil com Charles Gavin. Jun.2018/. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU. Acesso em 22 fev. 2023.

CANDIDO, Antonio – **Literatura e Sociedade** – Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo - **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)** – Editora UFSC CASTRO, Rui. 'Barquinho' uniu casal e rachou bossa nova <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/25/ilustrada/30.html> acessado 14 de janeiro de 2020. São Paulo, 1995.

CASTRO, M. B. **Gilberto Gil: Refavela.** Cobogó: Rio de Janeiro, 2017.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAYMMI, S. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo.** São Paulo: Ed. 34, 2001.

CAYMMI, S. **O que é que a baiana tem?:** Dorival Caymmi na Era do Rádio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CHEDIAK, A. (Ed.). **Songbook Ary Barroso.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. (2v.) Chris McGowan e Ricardo Pessanha (1998).

CHEDIAK, A. **Songbook:** Marcos Valle. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil (em inglês). **Philadelfia:** Temple University Press. p. 55. ISBN 1566395445
COMO FOI CRIADO o choro "Lamentos", de Pixinguinha.

COSTA, F. M. **Nelson Cavaquinho:** enxugue os olhos e me dê um abraço. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2000.

DE PINTO, C. E. P. **Entre a política e o prazer:** ditadura, arte e boêmia através do filme Garota de Ipanema (Leon Hirszman, 1967). Estudos Ibero-Americanos, [S. l.], v. 43, n. 2, p. 414–427, 2017. DOI: 10.15448/1980-864X.2017.2.24749. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/24749>. Acesso em: 13 maio. 2023

DOLORES Duran. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: Acesso em: 05 mar. 2019.

DREYFUS, D. **Vida do viajante:** a saga de Luiz Gonzaga. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUNN, C. **Fazendo cócegas nas tradições:** o samba disjuntivo de Tom Zé. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 70, p. 149-165, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i70p149-165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149645>. Acesso em: 22 abr. 2023.

ECHEVERRIA, R. **Gonzaguinha e Gonzagão:** uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006. ESPECIAL BRAVO! 100 canções essenciais da música popular brasileira. São Paulo: Abril, 2008.

EZABELLA, Fernanda. Show virtual, filmes e vinis fazem exposição de bossa nova em SP. **Reportagem** publicada pela Reuters em 03 de Julho de 2008. Acesso em 19/01/2021 no link <<https://www.reuters.com/article/brasil->

musica-bossa-exposicao-pol-idBRN0330341920080703 >. São Paulo: 2008.

FAOUR, R. Dolores Duran: **A noite e as canções de uma mulher fascinante**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FARIAS, G. M. **Um tabuleiro bem brasileiro**: Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional. Dissertação (Mestrado) em Música. Florianópolis: UDESC, 2010.

FAVARETTO, Celso, **Tropicália, Alegoria Alegria**, Editora Ateliê Editorial, 2000.

FILHO, Fraga - **Do modernismo paulista ao regionalismo do nordeste** - Eduepb – 2014.

FISCHER, Marc. **Ho-ba-la-la**: À procura de João Gilberto. Tradução Sergio Tellaroli. Acesso em 13/05/2023 no link <<https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535920116/ho-ba-la-la>>. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FONTES, B. **O barquinho vai... Roberto Menescal e suas histórias**. Irmãos Vitale editores, 2010.

FUCKS, Rebeca. **Música Drão**, de Gilberto Gil. Análise publicada no site Cultura Genial em 26 de Março de 2019 no link <<https://www.culturagenial.com/musica-drao-gilberto-gil/>>. Acessado em 22 de abril de 2023.

GHEZZI, Daniela Ribas. A Autonomização do Campo da MPB como “braço artístico” da Modernização Conservadora Brasileira – ou alguns porquês da Contradição sem Conflitos de João Gilberto e seus pares. In: 4º Encontro de Música e Mídia? MUSIMID - ECA - USP, 2008, São Paulo-SP. **Anais** do 4º Encontro de Música e Mídia? MUSIMID. Santos-SP: Realejo Livros e Edições, 2008. Acessado em 1GILLY; R. (Ed.) Songbook Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2016. (2v.).

HECKLER, Bárbara. Entenda por que o álbum Amoroso marcou a carreira de João Gilberto. Reportagem publicada em 21/11/2011 no caderno Casual da **Revista Exame**. Acessado em 19/01/2021 no link São Paulo: 2011 HISTÓRIA da Música Popular Brasileira: Ernesto Nazareth. Chiquinha Gonzaga. São Paulo: Abril Cultural, 1971 (fascículo 40).

- HOLANDA, Sérgio Buarque – **Raízes do Brasil** – Cia. Das Letras - 1994
- HOMEM, W. **Histórias de Canções Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JULIÃO, Rafael. Como dois e dois são cinco. XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. **Anais** eletrônicos issn 2317-157x. Universidade Federal do Pará. Belém: 29 de junho a 03 de julho de 2015. Acesso em 24 de fevereiro de 2023 via página da ABRALIC no link <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107300.pdf>.
- KOIDIN, J. **Os sorrisos do Choro**: uma jornada musical através de caminhos cruzados. Global Choro Music, 2011.
- LIRA, M. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- LIRA. **Maysa**: só numa multidão de amores. 2. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.
- LUPICÍNIO Rodrigues. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6600/lupicinio-rodrigues>. Acesso em: 05 mar. 2019.
- LONGMAN, G. S. “Beatriz” ou O lirismo de arranha-céu. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 67–81, 2014. DOI: 10.20396/muspop.v2i2.12940. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12940>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- LOPES, A. M. V. A. **Do Arena para o Olympia**: 'Upa, neguinho' e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. *Dia-Logos*, v. 1, p. 19-29, 2014.
- MATOS, M. I. S. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MÁXIMO, J.; DIDIER, C. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Ed. UnB; Linha Gráfica Ed., 1990.

MAYSA MONJARDIM. Entrevista concedida a Aramis Millarch no programa de rádio **Domingo sem Futebol** em 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wa5FWT_LaUU. Acesso em: 19 jun. 2022.

MEDEIROS, J. **Roberto Carlos**: Por isso essa voz tamanha. São Paulo: Todavia, 2021.

MENESES, A. B. de. Garota de Mitilene. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 299-310, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47559>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MESQUITA, Regina Marcia Bordallo de. **Da bossa à barricada? Engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)**. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2016.tde-10032016-130725. Acesso em: 2023-01-25.

MORAES, V. e JOBIM, T.. A felicidade. In: MORAES, V. e JOBIM, T. **Orfeu da Conceição Edição comemorativa de 50 anos do 1º álbum de Vinicius de Moraes e Tom Jobim**. Rio de Janeiro, EMI, 2006. CD- Digital Remaster.

MORAES, M. **Recordações de Ary Barroso**: último depoimento. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, [200-].

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A canção no feminino**: Brasil, século XX. *Labrys*, v. 18, p. 1-33, 2010. Disponível em: http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_cancao_no_feminino-Labrys.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

NASSIF, L. **A paródia de “Casa de Caboclo” por João Pinto**. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cultura/a-revolucao-constitucionalista-de-1932-atraves-de-imagens-e-sons/>. Acesso: 08 fev. 2019.

NEHER, Clarissa. Filme retrata busca obcecada de alemão por João Gilberto. Reportagem publicada no caderno de cultura da **DW Made for minds** em 08/08/2018. Acessada em 19/01/2021.

NELSON Cavaquinho. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359598/nelson-cavaquinho>. Acesso em: 08 mar. 2019.

NEPOMUCENO, E. **Edu Lobo**: São Bonitas as Canções. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

NERY, E. S. O baiano Tom Zé armando São Paulo, Hiroshima, Nevers, Brasília e Rio de Janeiro na Música Popular Brasileira. In: **ANPUH**: 50 anos - XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais** do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. p. 1-16. Disponível em: <http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/14/129665425NETO>.

NOVAES, J. **Nelson Cavaquinho**: luto e melancolia na música popular. Rio de Janeiro: Intertexto; Oficina do Autor, 2003.

OLIVEIRA, A.D; MOSCA, L. L. S. **Retórica e canção**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico. 2019.

O MELHOR DE LUIZ GONZAGA. (Songbook) São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

O MELHOR DE PIXINGUINHA. (Songbook) São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

OLIVEIRA FILHO, A; BARBOSA DA SILVA, M. T. **Cartola**: os tempos idos. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

PEIXOTO, Mariana. **João Gilberto**: Veja como o cinema retratou o pai da bossa nova. Reportagem publicada no Jornal Estado de Minas on-line em 21/07/2019 acessada em 19/01/2019 no link Belo Horizonte: 2019.

PITANGUEIRA, Alison. **Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos**: conheça a história da música de Caetano Veloso. Publicado em 18 de agosto de 2022 em História da Música do Blog Versos e Prosas- tudo sobre música no link <<https://versoseprosas.com.br/historia-da-musica/debaixo-dos-caracois-dos-seus-cabelos-conheca-a-historia-da-musica-de-caetano-veloso/>> acessado em 23/02/2023.

POLETTI, F. G. A interpretação de “Aquarela do Brasil” por Tom Jobim: tensões em um monumento da identidade musical brasileira. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.4, n.1, 2016, p.1-10.

PRIKLADNICKI, F. **Muito além da dor-de-cotovelo**. Aplauso, Porto Alegre,, ano 7, n. 59, 2004, p. 14-18.

QUARESMA, Gabriela Parnaíba. (2019) **Convite para conhecer Maysa: o feminino nos anos dourados**. Tcc produzido para o curso de graduação em Licenciatura Plena em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande. Disponível do link <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/bitstream/riufcg/11196/1/GABRIELA%20PARNAIBA%20QUARESMA.%20TCC.%20LICENCIATURA%20PLENA%20EM%20HIST%C3%93RIA.%202019.pdf>>, Acesso em: 20 dezembro 2022.

RIBEIRO, A.; LOPES, L. Os efeitos vocais de Elis Regina em “Upa, Neguinho” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnier: Um instrumento de protesto. In: PERFORMUS 19; Congresso Internacional da ABRAPEM, 2019, Goiânia. **Anais do PERFORMUS 19**. Congresso Internacional da ABRAPEM, 2019. v. 1. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2020/05/Performus-19-ANAIS.pdf#page=380>. Acesso em: 05 fev. 2023.

RIBEIRO, Lúcio e SANCHES, Pedro Alexandre. "**Águas de Março**" foi revelada pelo "**Pasquim**". Acesso No caderno "DA REPORTAGEM LOCAL" link <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1805200109.htm>>. São Paulo: Folha de São Paulo Ilustrada, 18/05/2021.

ROBERTO CARLOS (1971). **Artigo** discussão publicado no link <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Carlos_\(%C3%A1lbum_de_1971\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Carlos_(%C3%A1lbum_de_1971))>. Acessado em 23/02/2023.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silvano, **Uma literatura nos trópicos** - Ensaios sobre dependência cultural, 2ª edição – Ed. Rocco, 2000.

SANTOS, J. F. **Vandrê: O homem que disse não**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Rio de Janeiro. Ed. 34, 2008.

SEVERINO, J.; MELLO, Z. H.. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 2: 1958-1985. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira (1901-1957)**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 1 v.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira (1958-1985)**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 2 v.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Das origens à modernidade. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SIMÕES, R. **Quarteto Novo: um estudo de padrões rítmicos e melódicos recorrentes na improvisação de faixas selecionadas**. 2005. Monografia. (Aperfeiçoamento/Especialização em Especialização em Música Popular Brasileira) - Faculdade de Artes do Paraná. Orientador: Mônica de Souza Lopes.

SOARES, L. M.. **A felicidade em Tom Zé**. Música Popular em Revista, v. 7, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13847/9847>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SOUZA, Franciele Neves de. A bossa nova era mesmo nova? A tradição musical, a síncope de João Gilberto e os gestos de apagamento do samba. Artigo publicado nos **anais** do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém - PA – 2 a 7/09/2019.

SOUZA, Tiago de. A desleitura como tática, ou a tática da desleitura: reflexões sobre João Gilberto, Dorival Caymmi e a busca da legitimação de uma identidade artística. Artigo publicado em Junho de 2016 na **Revista Orfeu**, nº1, Junho de 2016. Acesso em: 18 de Janeiro de 2021 no link Florianópolis, 2016, p.75-108.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora34, 2010 (2ª ed., 1ª reimpressão 2013.)

TOM ZÉ. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003;

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Disponível em: <https://lanoviolencia.files.wordpress.com/2010/04/verdade-tropical-caetano-veloso-1.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

Vinicius de Moraes (Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes). In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/Vinicius-de-moraes/>>. Acesso em: 04 jan. 2023.

WERNECK, H. Reportagem biográfica. In: BUARQUE, C. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1999. p. 193-219.

Sites

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://dicionariompb.com.br>

Discos do Brasil: <http://www.discosdobrasil.com.br>

Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Instituto Memória Musical Brasileira: <https://immub.org>

Instituto Moreira Salles. Matita Rádio Batuta. link: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios>. Último acesso em 21 de junho de 2023.

Instituto Moreira Salles. Pixinguinha. Link: <https://pixinguinha.com.br>. Último acesso em 21 de junho de 2023.

MAFFEI, Evangelina. Festivais de MPB - Discografia Completa. Blogger. link: <http://festivalesdempb.blogspot.com/> Último acesso em 21 de junho de 2023.

Canais no YouTube

<https://www.youtube.com/@FlavioMendesMusico>

<https://www.youtube.com/@AltaFidelidade>

<https://www.youtube.com/@canalmusicalia>

Programa Ensaio. Maysa (1975). Canal no youtube. link: <https://www.youtube.com/watch?v=e4zRYdryY1o> Último acesso em 21 de junho de 2023.

Custom Shop Brasil. Roberto Menescal: um dos pais da BOSSA NOVA conta segredos e histórias. Canal no Youtube. link: <https://www.youtube.com/watch?v=GE1FbazSZco> Último acesso em 21 de junho de 2023.

AS AUTORAS E OS AUTORES



Marcos Baltar

Professor da Universidade Federal de Santa Catarina, raduado em Letras Licenciatura Plena Português-Francês pela Universidade Federal de Pelotas (1992). mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995) e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Pós-doutorado na Universidade de Genebra, Suíça (2006). Pós-doutorado na Escola Superior do Professorado e do Ensino – ESPE de Versailles – Universidade de Cergy Pontoise, França (2015). Pós-doutorado no INALCO de Paris (2021). Em 2006, publicou o livro **Competência discursiva e gêneros textuais: uma experiência com o jornal de sala de aula**. Em 2012, publicou **Rádio escolar: uma experiência de letramento midiático**. Em 2017 gravou o Álbum *Luzes Acesas* (MPB). Em 2019 publicou **Oficina da canção: do Maxixe ao samba-canção**. Em 2022 publicou **Langues chantées: cultures mises en musique**. Coordenador do Grupo de estudos sobre a canção (GECAN - PPGL - UFSC). Atualmente investiga "A canção como um gênero de discurso multissemiótico influenciando construções identitárias: da corte francesa do século XIII à polis do século XX, na França e no Brasil". Atua principalmente nas áreas linguística aplicada e mídia: teorias do agir humano, teorias de gêneros textuais/discursivos, letramento(s) e formação de professores.

Contatos: marcos.baltar@ufsc.br - marcosarbaltar@gmail.com



Camila Farias Fraga

Pedagoga no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina; doutoranda em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina; colaboradora voluntária no PIBID - Língua Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina; mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina; especialista em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina; graduada em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina; graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

Contato: milaffraga@gmail.com



David Cardona

Bacharel em violão pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Radicado em Florianópolis, trabalha como instrumentista e professor de música desde 2008. Participou dos grupos de violão erudito: *Camerata de Violões de Lages*, *Camerata Vento Sul*, *Duo Ponteio*. Integrou o conjunto de música instrumental *Trio Ribeira* atuando como violonista e compositor. Atualmente integra a *Orquestra de Choro Campeche*. Realiza trabalho em duo com a cantora Patrícia Goulart, com repertório focado em sambas, maxixes e choros. Também atua no conjunto de música instrumental *Duo Baobá* com a flautista Mayara Araújo.



Katia Diniz Pinto

Artista gráfica formada pela Escola Theobaldo De Nigris (SENAI) em São Paulo. Graduação em Letras e Literaturas Vernáculas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atuou como oficina de poesia em escolas públicas de Campinas, SP entre 2015 e 2017. Faz parte do grupo de pesquisas sobre o gênero canção (GECAN) da UFSC desde 2019. Bolsista do projeto de pesquisa “*A canção como um gênero de discurso multissemiótico de manifestação artística influenciando construções identitárias*” pelo PIBIC até 2022. Atualmente, bolsista voluntária no projeto “Práticas educativas com a canção em sala de aula” pelo PIBID. Bolsista SECARTE do projeto “Oficina da canção”, colaborando com pesquisas, desenvolvimento de conteúdo, desenvolvimento de materiais de apoio e ministrando oficinas sobre a canção brasileira, com orientação do professor Dr. Marcos Baltar.
Contatos: katia.parola.digital@gmail.com - oficinaviolaoufsc@gmail.com



Roberto Baron

Doutorado (2022) no programa de pós-graduação em Linguística, Área de concentração - Linguística Aplicada, Linha de pesquisa - Ensino e aprendizagem de língua portuguesa, da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, com a pesquisa: "A canção de denúncia em práxis educativas democráticas e dialógicas: ensino-aprendizagem de línguas com análise multissemiótica para humanizar as práticas sociais." Participa do projeto de pesquisa "A canção como um gênero de discurso multissemiótico de manifestação artística influenciando construções identitárias: da corte na Europa medieval do século XIII à polis do século XX, na França e no Brasil" do Professor Dr. Marcos Antonio Rocha Baltar. Especialista em educação de jovens e adultos / proposto pelo IFC de Camboriú / SC (2015); Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2011); graduado em português e inglês e literatura pela Universidade Regional de Blumenau (2000); graduado no Curso Superior de Tecnologia Multimídia Digital pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2010); especialista em Metodologia de Ensino à Distância pela Unisul / UnisulVirtual em (2005); especialista em Novas Mídias: Rádio e TV, pela FURB (2003). Atua, como professor de língua portuguesa e inglesa e respectivas literaturas, em escolas públicas e privadas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3899753676229431>

Contato: rorobato@gmail.com ou r.baron@posgrad.ufsc.br



Tayná Miranda de Andrade

Doutoranda Linguística Aplicada pelo PPGL UFSC e mestra em Linguística Aplicada pelo PPGL UFSC (2023). Tem sua área de atuação em Língua Portuguesa, como docente na Educação Básica, no ensino técnico e em cursos pré-vestibulares. Seu interesse e produção acadêmica concentram-se no ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa na Educação Básica; em gêneros multimodais como objetos interdisciplinares de ensino; na análise e discussão dos documentos parametrizadores de ensino; e no ensino-aprendizagem de Redação para concursos, vestibulares e ENEM. Atualmente, estuda o gênero canção como objeto multissemiótico de ensino, aprendizagem e desenvolvimento em pesquisa que integra o projeto *A canção como um gênero de discurso multissemiótico de manifestação artística influenciando construções*

identitárias: da corte na Europa medieval do século XIII à polis do século XX, na França e no Brasil, coordenado pelo professor Marcos Baltar e vinculado ao Núcleo de Linguística Aplicada - NELA - UFSC.
Contato: tay.letras@gmail.com



No volume anterior: Do Maxixe ao Samba Canção, apresentamos a canção brasileira desde as gravações para gramofone, na Casa Edison, em 1900, até meados do século XX. Este volume: Da Bossa Nova ao lê lê lê traz compositores que revolucionaram na música, seja no manejo inovador de instrumentos, seja no canto como resistência.

