



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Daniel Henrique França Lunardelli

Os cavaleiros e os moinhos: mediações culturais entre o nacional-popular e o tropicalismo na
produção musical de João Bosco e Aldir Blanc (1972-1980)

Florianópolis

2022

Daniel Henrique França Lunardelli

**Os cavaleiros e os moinhos: mediações culturais entre o nacional- popular e o tropicalismo
na produção musical de João Bosco e Aldir Blanc (1972 – 1980)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal de Santa Catarina como
requisito para a obtenção do título de mestre em História.
Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lunardelli, Daniel Henrique França

Os cavaleiros e os moinhos : mediações culturais entre o nacional- popular e o tropicalismo na produção musical de João Bosco e Aldir Blanc (1972 - 1980) / Daniel Henrique França Lunardelli ; orientador, Márcio Roberto Voigt, 2023.

173 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. João Bosco. 3. Aldir Blanc. 4. Canção. 5. Indústria fonográfica. I. Voigt, Márcio Roberto . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em História. III. Título.

Daniel Henrique França Lunardelli

Os cavaleiros e os moinhos: mediações culturais entre o nacional- popular e o tropicalismo na produção musical de João Bosco e Aldir Blanc (1972 – 1980).

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Alexandre Busko Valim, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Eduardo Héctor Ferraro, Dr.
Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI

Prof. Carlos Gregório dos Santos Gianelli, Dr.
Marista Escola Social Lucia Mayvorne

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História.

Prof. Dr. Fábio Augusto Morales Soares
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt
Orientador

Florianópolis, 2022

Para Beatrice, Dante e Iara.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Paulo e Rita, pelo amor, pelos ensinamentos, pela dedicação, pela paciência e pelo suporte ao longo desses anos. Aos meus novos pais, Udi e Alfredo, pelo carinho, pelo suporte e pela confiança.

Aos amigos de curso, que muito me ajudaram nesta trajetória, principalmente, pela companhia e amizade. Especialmente, Beatriz Silva, Carolina do Amarante e Taiane Santi Martins pelas conversas, leitura atenta e incentivo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), pelos conteúdos ministrados, pelo estímulo e por despertarem em cada um de nós a missão de levar adiante o sonho de um país mais justo e igualitário.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Voigt, pela serenidade, pela paciência, pelos conhecimentos repassados e pela oportunidade de desenvolver o trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Busko Valim, ao Prof. Dr. Carlos Gregório Gianelli e ao Prof. Dr. Eduardo Héctor Ferraro por aceitarem fazer parte da banca.

A todos os brasileiros que custearam meus estudos em instituição pública de qualidade.

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao PPGH, pela formação que me proporcionaram, mas, principalmente, pelo trabalho diário dos seus servidores.

Por fim, à Beatrice, minha companheira, pelo amor, pelo companheirismo, pela cumplicidade, pelo suporte e pela paciência, por completar minha existência. E ao nosso pequeno Dante, que multiplicou as alegrias de nossas vidas. E à nossa pequena Iara, que chegará na próxima primavera.

Não é engraçado que a música, durante algum tempo, tenha acreditado ser um meio de redenção, apesar de ela própria, como qualquer arte, carecer de redenção; redenção de um isolamento solene, que tem sua origem na emancipação da cultura, dessa cultura elevada que a substitua da religião; redenção de sua convivência exclusiva com uma elite refinada de “público”, e que em breve cessará de existir, de modo que então ela ficará totalmente sozinha, mortalmente sozinha, a não ser que encontre o caminho que a conduza ao “povo”, isto é, em termos nada românticos, o caminho aos homens? (Thomas Mann)

Eu e João estamos juntos no gole de cachaça, na arquibancada, no salão de sinuca... (Aldir Blanc).

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar, por meio da produção musical dos compositores João Bosco e Aldir Blanc, as mediações culturais entre o nacional-popular e o tropicalismo durante o processo de abertura do Regime Militar. A partir da produção musical dos compositores, foi possível refletir acerca das propostas estéticas dessas duas vertentes no quadro de modificação e expansão da indústria cultural a partir da década de 1970. Nesse sentido, o trabalho procura evidenciar as aproximações e as tensões entre as duas correntes artísticas, compreendendo que a discografia escolhida como objeto de análise proporciona o levantamento de uma série de questões para o debate da canção popular no período. Tendo em vista a avaliação do processo de mundialização da cultura, o trabalho busca também, a partir do tema central, indicar algumas sugestões para a produção de uma História Global da Canção. As fontes utilizadas são os fonogramas dos compositores, além dos jornais *O Globo* (Rio de Janeiro), *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), *Folha de S. Paulo* (São Paulo), *Revista Veja* (São Paulo) e *Revista Manchete* (Rio de Janeiro), como veículos de comunicação nacional que proporcionam um panorama amplo para a análise pretendida.

Palavras-chave: João Bosco. Aldir Blanc. Canção. Indústria fonográfica.

ABSTRACT

This research investigates, through the musical production of composers João Bosco and Aldir Blanc, how cultural mediations between the national-popular and tropicalismo, during the process of opening the military regime. From the musical production of the composers, it is possible to reflect on the two aspects of the aesthetic proposals in the context of change and expansion of the cultural industry from the 1970s onwards. Popular in the period. In view of an assessment about the process of globalization of culture, the work also seeks, from the central theme, to indicate some suggestions for the production of a Global History of Song. The sources to be used are the phonograms of the composers, in addition to the newspapers O Globo (Rio de Janeiro), Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Folha de S. Paulo (São Paulo) and Opinião (Rio de Janeiro) as vehicles of national communication that provide a broad panorama for an analysis.

Keywords: João Bosco. Aldir Blanc. Song. Phonographic industry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capas das coleções da Funarte e do Ministério das Relações exteriores.....	35
Figura 2 – Capas dos LPs em japonês	36
Figura 3 – João Bosco, de viagem marcada para Europa, se despede com show na Urca.....	40
Figura 4 – João Nogueira numa reunião do Clube do Samba	44
Figura 5 – Uma geração de briga	62
Figura 6 – Aldir Blanc e Mello Menezes	67
Figura 7 – Anúncio do LP da trilha sonora de <i>Gabriela</i>	87
Figura 8 – João Bosco & Aldir Blanc: entrevista para o jornal <i>O Globo</i> para o lançamento do disco <i>Comissão de frente</i>	107
Figura 9 – Ângela e Bosco: dueto e os famosos solfejos	154

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Disco
CNDA	Conselho Nacional de Direitos Autorais
CPC/UNE	Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
Dinap	Distribuidora Nacional de Publicações
Dr.	Doutor
Ecad	Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais).
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
FIC	Festival Internacional da Canção
ICM	Imposto sobre Circulação de Mercadorias
Inamps	Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
Iseb	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LP	<i>Long Play</i>
MAM	Museu de Arte Moderna
MAU	Movimento Artístico Universitário
MIdem	Mercado Internacional de Discos e Edições
MPB	Música Popular Brasileira (MPB)
n./n°	número
p.	página
PCB	Partido Comunista do Brasil
PNC	Política Nacional de Cultura
PPGH	Programa de Pós-Graduação em História
Prof.	Professor
Sicam	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
SNI	Serviço Nacional de Informações
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
v.	volume

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ZONA DE FRONTEIRA: CANÇÃO, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E UMA POSSÍVEL HISTÓRIA GLOBAL DA MÚSICA POPULAR	27
2.1	DEFINIÇÃO DO CAMPO DA HISTÓRIA GLOBAL	27
2.2	CONEXÕES E DESCONEXÕES: O LOCAL E O GLOBAL NO MERCADO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	29
2.3	HISTÓRIA GLOBAL DA CANÇÃO EM CONTEXTOS DE DITADURAS.....	46
3	“PROFISSIONALISMO É ISSO AÍ”: A RELAÇÃO DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC COM O MERCADO FONOGRÁFICO	54
3.1	“COMO É DIFÍCIL TORNAR-SE HERÓI”: A CHEGADA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC AO MERCADO FONOGRÁFICO.....	54
3.2	“COM A MAJESTADE DA ELIS”: UMA ESTRELA E DOIS JOVENS COMPOSITORES.....	68
3.3	“DA <i>SLOPER</i> DA ALMA”: DE BIJUTERIA À DIAMANTE, A CANÇÃO NAS TRILHAS DAS TELENÓVELAS	77
3.4	“TINHORÃO, URUTU, SUCURI”: A CRÍTICA MUSICAL E A OBRA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC.....	87
3.5	UM PRODUTOR NA RINHA COM OS GALOS DE BRIGA: RILDO HORA E A DISCOGRAFIA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC	111
3.6	“LEVAVA BEIÇO DO ECAD E BICO DA CAPEMI”: A FORMAÇÃO DA SOMBRAS E A REAÇÃO À POLÍTICA DE CONTROLE DOS DIREITOS AUTORAIS.....	122
4	“DESPERTAR AS ESPADAS, VARRER AS ESFINGES DAS ENCRUZILHADAS”: O CACIONISTA COMO INTELLECTUAL DA CULTURA E O SEU PAPEL DE MEDIAÇÃO CULTURAL NA RESISTÊNCIA DE ESQUERDA	128
4.1	CAMINHOS CRUZADOS NA ABERTURA: AS VERTENTES SE ENTRELAMAM?.....	136
4.2	“CAIR NA SARJETA QUE NEM MALAGUETA OU VIRAR BAGAÇO IGUAL BACANAÇO”: NO LUGAR DO OPERÁRIO, O MARGINAL COMO O NOVO HERÓI	149
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
	REFERÊNCIAS	163

1 INTRODUÇÃO

Em seu ensaio histórico, Napolitano (2017) argumenta que a historiografia da música brasileira cristalizou, durante anos, a polarização entre as duas vertentes de resistência cultural contra os governos da Ditadura Militar. Por um lado, concentrou-se em um grupo de compositores ligados à vertente do nacional-popular e, por outro, na vanguarda contracultural. No enfrentamento dessas duas posições estéticas e ideológicas no campo das esquerdas, buscou-se definir qual seria a ‘linha justa’ de resistência ao Regime Militar durante a década de 1970. Porém, o autor pontua que, no quadro atual em que se desenvolve o debate historiográfico, já não é suficiente reiterar o isolamento dessas posições. O autor sugere então que ambas as correntes sejam analisadas como “[...] alternativas, coerentes e contraditórias a um só tempo, que revelam o rico quadro histórico-cultural da década de 1970” (NAPOLITANO, 2017, p. 158). De maneira efetiva, para analisar as fontes desse ponto de vista, é necessário colocar em perspectiva algumas questões, segundo o autor.

A primeira delas diz respeito à complexidade das mediações entre as duas vertentes culturais, diante da qual se deve assumir que, por vezes, ambas se distanciam do ponto de vista estético-ideológico e entram em tensão, ao mesmo tempo em que apresentam pontos de interseção. A segunda procura rever a forma como o nacional-popular se inseriu no mercado e na política cultural do regime. Fazer a revisão desse ponto requer que se ultrapasse o argumento de que existia um mero “voluntarismo dos artistas engajados”, segundo o qual “a cooptação pelo mercado ou pelo regime” seria a responsável pela incapacidade do campo artístico de atuar de forma crítica (NAPOLITANO, 2017).

O último ponto de revisão procura considerar que não há efetivamente uma “linhagem direta e reta” entre o nacionalismo engendrado pela direita entre os 1920 e 1930 com o nacional-popular dos anos de 1950 e 1960, mesmo que se possam reconhecer pontos de contato entre suas matrizes culturais e estéticas (NAPOLITANO, 2017).

Sobre esse aspecto, ainda é preciso considerar a contribuição de Ridenti (2010), que procura superar essa explicação demonstrando que, diferente do que se veicula, o nacionalismo de direita não teria migrado para esquerda; pelo contrário, a esquerda brasileira teria criado uma “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”, que se espalhou dos limites do Partido Comunista do Brasil (PCB) a partir dos anos 1930.

Napolitano (2017) elenca alguns exemplos dessas mediações. Antes, é importante destacar que tais mediações acontecem entre os dois campos, mas também há aquelas mediações que partem de cada um deles em direção ao sistema de consumo e a política cultural

do regime. Dessa forma, o processo de mediação mostra-se uma teia complexa de relações. Com esse papel de mediação, o autor parece indicar que a dicotomia entre o experimentalismo da vertente contracultural e o engajamento do nacional-popular se diluem conforme as práticas e intervenções culturais de seus protagonistas.

Um exemplo de mediação entre uma das propostas estéticas e a política cultural do regime apontado pelo autor está na figura do cineasta Leon Hirszman. Identificado com a vertente do nacional-popular e com o PCB, Hirszman assumiu, no ano de 1975, a posição de aceitar o financiamento governamental advindo da Política Nacional de Cultura (PNC) para realizar seus filmes. Contudo, essa posição não o impediu de realizar no filme *São Bernardo*, por exemplo, uma obra que fosse crítica dentro dos parâmetros estéticos de sua vertente, embora em diálogo com a política cultural da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme).

Para Napolitano (2017), além de Hirszman, outros artistas ligados à vertente nacional-popular, como os dramaturgos Oduvaldo Viana Júnior e Paulo Pontes, buscaram empreender uma renovação na linguagem artística e na atualização dos seus temas, sugestões preconizadas até então pela vanguarda contracultural. Mesmo que estivessem abrigados no campo do realismo e do frentismo, esses autores não deixaram de dialogar com as premissas estéticas do outro campo, ajustando-se assim às necessidades políticas e estéticas de um momento em que não se conservava mais as ilusões de enfrentamento ao regime, após o desmantelamento da luta armada.

O autor recorda que tal mudança paradigmática na vertente do nacional-popular se deu em razão da busca por compreender “[...] o lugar das classes populares no processo de modernização autoritária brasileira” (NAPOLITANO, 2017, p. 159-160). Esse ponto de discussão levantado pelo autor parece ser profícuo para a compreensão do desenvolvimento da obra musical de João Bosco e Aldir Blanc e de sua inserção no debate estético e político da resistência de esquerda na década de 1970.

Há outros exemplos significativos dessa mediação entre as duas vertentes. Torquato Neto, por exemplo, poeta e importante representante da contracultura, sinalizava alguma aproximação com a tradição realista quando elogiava e defendia em sua coluna *Geleia Geral*, publicada pelo jornal *Última Hora*, artistas do campo nacional-popular, como Chico Buarque e Leon Hirszman, haja vista os questionamentos que estes recebiam da vertente contracultural.

O cineasta Glauber Rocha é localizado pelo autor como o exemplo mais expressivo dessas mediações. Embora sua atuação ainda seja regularmente associada ao Tropicalismo, pelo fato de o Cinema Novo ter adotado a quebra da linguagem realista, utilizando, por vezes, a alegoria como recurso de expressão cinematográfica, o cineasta conseguiu se distanciar do

experimentalismo preconizado pela tropicália musical e pelo Grupo Oficina, reunindo em sua produção tal abertura estética com o engajamento político terceiro-mundista.

Já no campo das artes plásticas, durante a década de 1960, Hélio Oiticica propunha a superação da dicotomia entre experimentalismo e engajamento por meio da adoção de temas recorrentes da vertente nacional-popular, como ‘samba’ e ‘morro’, em suas propostas inovadoras no campo da estética.

Com efeito, diferentemente do teatro e do cinema, no quais as disputas entre as duas vertentes continuaram produzindo uma nova escalada de acirramento, no início da década de 1970, o campo da música popular acomodou essas disputas (passado o choque produzido pela contestação do Tropicalismo entre 1965-1968), em razão da institucionalização da Música Popular Brasileira (MPB) como importante referencial para o desenvolvimento do mercado fonográfico daquele período, o que acabou por abarcar um arco expressivo e plural de materiais musicais sem maior resistência, inclusive as proposições estéticas do Tropicalismo (NAPOLITANO, 2017).

Faz-se necessário delimitar aqui a gênese e as propostas das duas vertentes para uma arte engajada. Segundo (NAPOLITANO, 2001) a MPB¹ dos anos 1960, colocada como problema histórico, permite compreender sua articulação entre política e cultura, o que possibilita ao pesquisador “[...] mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre ideias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural”.

O autor lembra de que foi por volta do ano de 1965 que houve uma redefinição do que se compreendia até então como Música Popular Brasileira. Essa mudança articulou variadas tendências e estilos musicais,² que tinham como objetivo comum “[...] atualizar a expressão

¹ “[...] a MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 1960, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético-musicais estritas, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. Estes dois planos foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural [sic] brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz. Outra linha de força que atuou no panorama musical dos anos 60 foi a reorganização da indústria brasileira. O surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível deste processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte no caso da música e da indústria televisiva” (NAPOLITANO, 2001. p. 7).

² “Existem, ao menos, quatro variáveis que marcam o contexto de surgimento do conceito de MPB, apontando para formas diferenciadas entre si de apropriação da tradição musical anterior: 1) o paradigma de interpretação do samba ‘autêntico’ em três leituras diferentes: Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso; 2) o paradigma da composição e tratamento técnico do material ‘folclórico’: Edu Lobo e Baden Powell/Vinicius de Moraes; 3) o paradigma de composição ancorada nos ‘gêneros convencionais de raiz’: Geraldo Vandré e Chico Buarque; 4) o paradigma de composição como paródia: Caetano Veloso, Gilberto Gil.” (NAPOLITANO, 2007. p. 110).

musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959”.

Se cotejarmos esta formulação com o processo em questão no Brasil, notamos que a ‘ida ao povo’ efetivamente norteou a postura dos artistas- intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário à possível afirmação de uma contra-hegemonia. Neste sentido, analisamos a MPB como uma linguagem artística fundada a partir do nacional-popular, mas não restrita ao sentido político vislumbrado por Gramsci. De qualquer forma, o conceito é importante para entendermos o projeto inicial desenvolvido pelos artistas mais engajados, sobretudo aqueles que procuraram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, consagrada pelo PCB a partir de 1958. A meta principal desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso – o Povo – seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e de esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento. Todas estas demandas estavam inseridas no crescente mercado de bens simbólicos. (NAPOLITANO, 2001. p. 6-7).

É importante mencionar que o surgimento da Bossa Nova inseriu novos estratos sociais no ambiente da música popular no que diz respeito à criação e ao seu consumo. As classes médias com circulação pelo meio universitário³ “[...] passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação” (NAPOLITANO, 2007, p. 67). Segundo o autor, mais tarde, com o trânsito do gênero pela televisão, a classe média baixa foi incorporada ao seu circuito de ouvintes e consumidores.

Como lembra Napolitano (2007), apesar de o gênero ter suscitado debates entre o que seria ‘velho’ e ‘novo’ na música popular, a Bossa Nova não pode ser vista como o ‘marco zero’ da modernidade da música brasileira, pois manteve permanente diálogo com compositores como Ary Barroso e Dorival Caymmi, que já vinham renovando a linguagem musical com seus trabalhos, bem como com o que se passou a chamar de ‘samba tradicional’ (enquanto a Bossa Nova era vista como ‘samba moderno’ pela imprensa e crítica) e com o samba-canção bolerizado, este último gênero muito explorado posteriormente por João Bosco e Aldir Blanc.

³ “O primeiro grande show universitário, já em meio ao impacto do [*Long Play*] LP de João Gilberto entre os músicos e críticos, foi o Primeiro Festival de Samba Session, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1959. A presença de 2 mil pessoas demonstrou as potencialidades daquele tipo de samba junto à população jovem estudantil.” (NAPOLITANO, 2007. p. 71).

Feita a introdução do debate, para este trabalho, o que é importante destacar é a localização do primeiro dissenso no interior da Bossa Nova, em que ruptura entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra é frequentemente anunciada como o surgimento da canção engajada.⁴ As canções *Quem quiser encontrar o amor* e *Zelão*, de Carlos Lyra/Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, respectivamente, lançadas em 1961, seriam o “[...] marco na tentativa de criação de uma ‘Bossa Nova participante’, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional” (NAPOLITANO, 2007, p. 72).

Na composição de Lyra e Vandré, esses materiais são percebidos no violão de Lyra, cuja divisão rítmica traz “um acento mais afro” e em timbres derivados do trombone, instrumento muito presente nos sambas de gafeira. No entanto, Vandré, que interpretou a canção, não rompeu com a Bossa Nova, pois evitou “exageros vocais”. O tema do amor, tão caro às composições da Bossa Nova, aparecia nessa canção como “fruto de sofrimento e luta”, o que de alguma maneira se afasta do lirismo, indo em busca de uma perspectiva realista (NAPOLITANO, 2007, p. 72-73).

Para Napolitano (2007, p. 73), tanto *Zelão* como *Quem quiser encontrar o amor*:

[...] veiculam uma série de imagens poéticas que se tornariam recorrentes na canção engajada: a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador.

Para Napolitano (2007), os anos de 1962 e 1963 confirmaram definitivamente as fronteiras entre os bossanovistas das linhas ‘jazzística’ e ‘nacionalista’. Esta última tinha Carlos Lyra e Sérgio Ricardo como seus principais representantes (com seus álbuns *Depois do*

⁴ Sobre essa ruptura, o autor pontua: “[...] não podemos desconsiderar a presença dos interesses da indústria fonográfica neste processo. Portanto, a tensão entre a ‘música-como-veículo-ideológico’ e a ‘música como produto-comercial’, tão potencializada pelo contexto dos festivais, já estava embutida neste ‘racha’, ainda sem a dramaticidade adquirida mais tarde. Os interesses da indústria fonográfica, materializada no conflito Odeon (multinacional) versus Philips (binacional) pelos jovens músicos, tinham um alvo certo: a disputa do mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano e industrial. Ao abrir espaço para uma canção engajada, marcada por uma renovação do samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições num mercado onde o rock entrava com toda a força. O ano de 1960, não por coincidência, marcou a consolidação deste gênero no mercado brasileiro, com o estouro comercial de Celly Campello” (NAPOLITANO, 2001. p. 20).

Carnaval – Philips, 1963 e *Um senhor de talento* – Elenco, 1963).⁵ Essa divisão se acentuou, especialmente, após o reconhecimento internacional da Bossa Nova, em novembro de 1962, após conhecido espetáculo do gênero e seus principais representantes no Carnegie Hall, em Nova York. Dias depois do evento nos Estados Unidos, como uma maneira de marcar posição, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) organizou a I Noite da Música Popular Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

[...] sua proposta básica era apresentar uma resenha da história do samba carioca. Reunia nomes importantes, como Pixinguinha, Vinicius de Moraes e a bateria da escola de samba Portela. A saída do “impasse” da bossa nova, ameaçada pela diluição no jazz, e a condição de retomar a “evolução” estavam no reencontro com a tradição. Os artistas e ideólogos da bossa nova “nacionalista” pareciam ter encontrado um tipo de comportamento musical (conjunto de procedimentos criativos, interpretativos e receptivos) que deveria dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico e pela singular situação da música na sociedade brasileira. (NAPOLITANO, 2007, p. 74).

Esse encontro entre músicos bossanovistas da vertente ‘nacionalista’ com elementos estéticos e representantes da ‘tradição’ da música brasileira contribuiria para os seus propósitos de “[...] ampliar materiais sonoros, consolidar o ‘público jovem’ e conquistar novos públicos,

⁵ O LP de Carlos Lyra acabou por se mostrar um sintoma desses problemas e dos dilemas da esquerda nacionalista. Nesse sentido, seu álbum acabou sendo mais fiel às expressões contraditórias do projeto modernizante da esquerda do que a proposta exortativa e pedagógica do LP *O povo canta*, o disco produzido pelo CPC da UNE. O LP de Sérgio Ricardo, lançado na mesma época, também ajudou a formular as bases da canção nacionalista engajada, no seu primeiro momento. Muitas faixas se tornaram clássicos dessa corrente musical: *Enquanto a tristeza não vem*, *Barravento*, *Esse mundo é meu*, entre outras. À diferença do LP de Carlos Lyra, os arranjos – a cargo de Carlos Monteiro de Souza – são mais despojados e conseguem assimilar as tessituras vazadas, propostas por Tom Jobim no LP seminal *Chega de Saudade*. Os gêneros escolhidos eram na sua maioria sambas, incluindo os de ‘roda’ e de ‘morro’ (como em *Esse mundo é meu* e *Terezinha de Jesus*). Complementando essa incorporação do material musical mais tradicional e étnico, os arranjos mesclavam instrumentos de ‘escolas de samba’ (tamborim, pandeiro, cuíca, agogô) com timbres ainda pouco usados no samba (madeiras, trio jazzístico). Esse padrão será determinante para a configuração da sonoridade básica da MPB, até o advento do tropicalismo, quando houve uma mudança significativa no padrão instrumental do conjunto das canções. Aliás, esse padrão de sonoridade esteve intimamente relacionado com o padrão imposto pela gravadora Elenco, de Aluisio de Oliveira, copiado em parte pela Philips. As duas praticamente monopolizaram o campo da MPB nascente e ajudaram a determinar o que passou a se entender como tal, em meados da década de 1960 (NAPOLITANO, 2007).

sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os sambas-canções e intérpretes da velha guarda”⁶ (NAPOLITANO, 2007. p. 75).

Aqui é possível observar uma ligação entre a construção da obra de João Bosco e Aldir Blanc com essa vertente do nacional-popular. A escolha dos compositores por determinados gêneros como bolero, samba-canção, choro-canção e ainda a aproximação de João Bosco com a cantora Clementina de Jesus reforçam a permanência desse projeto no início da década de 1970. No entanto, é preciso considerar que, no contexto em que se localiza a inserção dos compositores aqui estudados,

A tensão decorrente do contraste entre as intenções ideológicas e o resultado musical marcou o início de um processo que vai se tornar mais complexo, à medida que o mercado brasileiro de MPB vai se ampliando e as gravadoras começam a interferir ainda mais na disseminação de fórmulas e comportamentos musicais. A particularidade da canção engajada e nacionalista brasileira residia justamente nesse processo e trazia em si as contradições da nossa modernização: a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista dependente do capitalismo internacional monopolista. A nostalgia folclorizante e a paranóia [*sic*] da diluição na cultura estrangeira eram os pólos opostos, mas também complementares, desse processo. (NAPOLITANO, 2007. p. 79).

Em resumo, para realçar essas contradições, vale lembrar de que a canção engajada e nacionalista se desenvolveu a partir de um gênero cosmopolita como a Bossa Nova. Essa vertente engajada e nacionalista procurou viabilizar um tipo de estética crítica, mas que não negasse as conquistas harmônicas, timbrísticas e poéticas da Bossa Nova. No entanto, não conseguiu romper sua bolha e atingir um grande público. Esse feito seria conquistado pela MPB

⁶ Segundo o autor, esses objetivos “[...] deveriam informar o compositor popular que desejasse contribuir para o debate e atingir dois pontos básicos: a conscientização ideológica e a ‘elevação’ do gosto médio (uma meta que os bossanovistas sempre perseguiram). Portanto, as temáticas mais românticas ou mais políticas deveriam se submeter a tais objetivos. Na visão dos ideólogos da bossa nova nacionalista, a vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado. Nesse sentido, entravam em choque com os termos do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que, por esta razão, não encontrou uma grande receptividade entre os músicos [...] o procedimento sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de sua inspiração nas ‘regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação’ das classes mais populares, vistas como base – ainda que ‘inconsciente’ – da expressão nacional-popular. O objetivo era facilitar a ‘comunicação’ com as massas, mesmo com o prejuízo da sua ‘expressão’ artística, a partir de alguns procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos ‘defeitos’ da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como ‘meio’ e não como ‘fim’; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura. [...] a incorporação do Manifesto era ainda mais problemática à medida que a canção engajada nascente era tributária da sofisticação da moderna bossa nova e da tradição do samba lírico de compositores como Cartola e Nelson Cavaquinho. [...] o Manifesto do CPC propunha uma coisa, mas os artistas fizeram outra. Os músicos Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson de Lins e Barros, Vinícius de Moraes e outros buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevar o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política” (NAPOLITANO, 2007, p 76-77).

no decorrer da década de 1970, por intermédio da televisão. O projeto de atingir as ‘massas’ por meio de entidades civis, estudantis e sindicais ligadas à militância de esquerda, proposto pelo CPC, foi viabilizado pela expansão do mercado fonográfico e da televisão (NAPOLITANO, 2017).

O principal elemento de discussão naquele período centrou-se no aparecimento do Tropicalismo, que reuniu em torno de si características estéticas opostas à vertente do nacional-popular, predominante durante o auge dos festivais. Essa oposição, na verdade, colocou-se nos termos de uma inovação, classificada assim pela crítica da época, mas também em razão da audiência do público. Para Favaretto (2000), no ambiente do III Festival da Música Popular da TV Record, as canções de Caetano e Gilberto Gil destoaram da forma com a qual o público reconhecia os padrões, até então consagrados, em canções que procuravam emitir em suas mensagens conteúdos políticos, principalmente por meio de certo lirismo, que as conectava com a tradição da música popular brasileira.

O procedimento básico era fazer com que elementos estéticos filtrados de diversas tradições culturais, no sentido amplo da palavra – modernismo, canções românticas do rádio, ideologia nacionalista, bossa nova etc. –, convergissem numa obra provocativa, na qual estes “retalhos” de citações apareciam de forma aparentemente desordenada, na medida em que eram colocados em série, e não em hierarquia estável e organizada, como nas canções de MPB. O choque arcaico-moderno, criticamente articulado, já podia ser percebido em “Paisagem útil” (1965) sendo o resultado desse procedimento o núcleo da futura crítica do tropicalismo musical ao nacional-popular. (NAPOLITANO, 2007. p. 132).

Para o autor, o Tropicalismo, com sua proposta estética, inseriu uma nova abordagem para o que estava estabelecido como ‘brasilidade’ de acordo com o público dos festivais, adotando uma linguagem caleidoscópica, que provocava ambiguidade e estranhamento em um público acostumado às canções com discursos diretos sobre os problemas políticos e sociais em contexto nacional e internacional. Nas palavras de Favaretto (2000, p. 21), o Tropicalismo provocou esse ruído na crítica e nos ouvintes quando propôs “[...] uma relação entre fruição estética e crítica social em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.

No entanto, é preciso ponderar que

O Tropicalismo musical tentou, tal como o Tropicalismo teatral, “implodir” o gosto médio e problematizar a vocação massiva da MPB, da era dos festivais, incorporando, provocativamente, a estética “cafona-kitsch”, contraponto das convenções de “bom gosto” normativo da MPB, na chave dada pela tradição experimental de vanguarda. No caso do Tropicalismo, a incorporação de elementos do “mau gosto” buscava provocar o estranhamento do público

diante das canções engajadas de mercado, como foi dito várias vezes, sobretudo por Caetano Veloso. Mas o tiro saiu pela culatra. Ao invés da “implosão” do público, tal como havia ocorrido com o “tropicalismo” teatral, o que acabou acontecendo foi uma nova ampliação da faixa de consumidores da MPB, com o próprio movimento dos baianos passando a ser classificado como uma das suas “tendências”. A força do mercado, capitaneado pela MPB, acabou por incorporar o Tropicalismo, lembrado até hoje como um momento de renovação da canção brasileira, por incorporar a linguagem pop e abrir caminho para uma audiência de canções brasileiras “modernas” entre os adeptos da contracultura jovem e radical, surgida a partir de 1968. (NAPOLITANO, 2017, p. 139).

Apesar de ameaçados pela repressão e pela censura durante a década de 1970, e por vezes obrigados a formar alianças táticas, os representantes das duas correntes não superaram as tensões e os conflitos relativos às suas propostas de uma arte engajada (NAPOLITANO, 2017, p. 149).

Neste trabalho, buscou-se aplicar o conceito de ‘mediação’ para esmiuçar o estudo das relações sociais estabelecidas entre os autores de cada corrente por meio de suas composições e da proposta estética de suas obras:

A mediação pode referir-se primordialmente aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição. A forma desse modo indireto é interpretada diversamente nos diferentes usos do conceito. (WILLIAMS, 1992, p. 23-24).

Como de costume em suas obras, Williams procura dissecar o desenvolvimento histórico dos conceitos. O conceito de ‘mediação’ aparece em um determinado momento para se contrapor aos estudos materialistas sobre a arte, que adotavam o conceito de ‘reflexo’, com o qual compreendiam que toda produção artística seria um reflexo das circunstâncias materiais de seu tempo. No entanto, tal posição se revelava estática, ou seja, incapaz de tornar evidente o entrelaçamento da obra de arte e sua dinâmica com o meio social da qual é resultado. Ao contrário, o conceito de ‘mediação’ se propõe a descrever um processo ativo, ou seja, permite ao pesquisador verificar ou ter acesso a qualquer ato de “[...] intercessão, reconciliação ou interpretação entre adversários ou estranhos” (WILLIAMS, 1979, p. 101).

Nas palavras do autor, a ‘mediação’ cumpre um papel mais sofisticado do que o conceito de ‘reflexo’ nos estudos das obras de arte em razão de evidenciar que:

Todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência são antes inevitavelmente mediadas, e esse processo não é uma agência separável – um “meio” – mas intrínseco às propriedades dos tipos correlatos. A “mediação”

está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. (WILLIAMS, 1979, p. 101).

E ainda, por meio de um ponto de partida mais geral, eis como o autor galês define a tarefa do sociólogo cultural e do historiador cultural, que devem estudar

[...] as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia”, mas coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais. (WILLIAMS, 1992, p. 29).

Nesse sentido, o autor procura evidenciar a definição do campo da sociologia da cultura. Para Williams (1992), a sociologia da cultura deve se ocupar dos processos sociais que envolvem toda a produção cultural, incluindo as formas de produção que são designadas como ideologias. Contudo, é preciso ter em vista que tal operação teórica obedece a diretrizes variadas, que incluem pontos de partida diferenciados, por meio de múltiplos campos, como história, filosofia, economia, estudos literários, linguística, estética, semiótica, teoria social e política. O autor chama atenção para essa convergência de interesses e métodos, que contribuiu para a ampliação das possíveis abordagens analíticas da sociologia da cultura.

De maneira geral, o trabalho tem como eixo central avaliar como as propostas da cultura de esquerda posicionada por meio das vertentes do nacional-popular e do Tropicalismo aparecem na trajetória e na obra de João Bosco e Aldir Blanc. Aqui se toma como premissa a sugestão de Napolitano (2017) de buscar as mediações entre as duas vertentes, que pertencem ao mesmo campo político, mas divergem quanto aos caminhos e à forma de se fazer arte engajada.

A hipótese preliminar do trabalho é de que a obra de João Bosco e Aldir Blanc é paradigmática no que diz respeito às ‘pontes’ estabelecidas entre as duas vertentes. Nesses termos, a obra musical dos compositores seria mais um exemplo de como se deram essas mediações. Aqui nos cabe ressaltar que tal produção musical parece indicar que o quadro de dispersão da produção cultural de esquerda no início dos anos 1970 se caracterizou por uma mescla das duas vertentes. A tão referida ‘crise da MPB’ pela imprensa da época, em razão da ausência de um movimento musical bem definido, como o que caracterizou o nacional-popular e o Tropicalismo no final da década de 1960, parece para aquela geração de compositores dos anos de 1970 um rearranjo da cultura de esquerda diante de uma conjuntura marcada pela

dispersão causada pela censura e pela reorganização do mercado fonográfico, então em franca expansão.

A proposta do primeiro capítulo, *Zona de fronteira: canção, indústria fonográfica e uma possível história global da música popular*, é indicar fontes para pesquisas que tenham como objetivo realizar uma história global da música popular. Em sua primeira parte, o texto indica possibilidades de mapeamento do processo de expansão da indústria fonográfica no Brasil e seus pontos de contato e integração com o mercado mundial. Na segunda parte, busca demonstrar que uma possível história global da música popular pode ser realizada a partir de outros eixos de discussão, que ultrapassam o campo da economia, como o campo da cultura e da política, elegendo espaços e contextos sob regimes de exceção.

No segundo capítulo, *Profissionalismo é isso aí: a relação de João Bosco e Aldir Blanc com o mercado fonográfico*, busca-se verificar a inserção e interação dos compositores com o mercado e a produção musical por meio do mapeamento da circulação da obra dos compositores em filmes, novelas, teatros, espetáculos e programas de televisão. Esse levantamento cobre também uma série de outros artistas que interpretaram e gravaram composições dos cancionistas. Além disso, o texto detalha o debate travado entre os compositores populares e as sociedades arrecadadoras de direitos autorais na década de 1970 e a experiência desses compositores com a produção independente em meados dos anos 1980.

O terceiro capítulo, *Despertar as espadas, varrer as esfinges das encruzilhadas: o cancionista como intelectual da cultura e o seu papel como mediador cultural nas esquerdas*, tem como objetivo principal, por meio da trajetória e da obra de João Bosco e Aldir Blanc, discutir os exemplos de contato e os afastamentos entre o nacional-popular e o Tropicalismo.

Trabalhar a canção popular (melodia e texto) como fonte de pesquisa histórica é um campo recente de atuação para os historiadores e, por esse motivo, estabelecer relações de pesquisa entre história e música impõem uma série de novas questões teórico-metodológicas, que ainda estão se afirmando, portanto sugerem um permanente debate entre os historiadores que se debruçam sobre os temas relativos a esses campos do saber. Esse movimento de incorporação de novas linguagens ao trabalho do historiador faz parte da trajetória de transformações teóricas que a disciplina passou nos últimos anos, combinado com as novas concepções de material documental que foram abertas para a historiografia.

Portanto, quando utiliza a música e a canção popular como fonte documental, o historiador abre um leque de possibilidades de investigação, de maneira a “mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo àquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (MORAES, 2000, p. 203). A canção, submetida ao rigor da análise científica e

tratada como fonte, permite ao pesquisador alcançar variadas dimensões da vida social. Caracterizada como expressão artística que deve ser difundida pelos meios de comunicação de massa, a canção espalha seus sentidos e significados de forma rápida pelo espaço urbano, ao mesmo tempo em que estabelece relação com o mercado e com consumidores, dado que se constitui também como produto a ser vendido.

Para tanto, Hermeto (2012) demonstra que é preciso traduzir os processos de leitura e interpretação de determinado produto cultural, neste caso, a canção popular. Tomada como objeto de pesquisa e fonte histórica, a canção popular é obra de seu tempo, ao mesmo tempo em que carrega linguagens específicas, que se inserem na vida social. A definição clássica de Le Goff (2003) acerca do “documento-monumento” demonstra que a fonte histórica pode ser toda produção humana dotada de permanência e que contenha significados e usos sociais em diferentes temporalidades.

No entanto, para que a produção cultural adquira o estatuto de ‘documento-monumento’, o narrador deve exercitar seu olhar crítico, identificar os sujeitos envolvidos nos processos históricos, expor suas relações de poder, mas também interrogar a fonte histórica de maneira a fazer com que as perguntas elucidem as relações entre “[...] os sujeitos e seu contexto, seu lugar social, as distintas relações por eles vivenciadas, o ambiente em que estavam inseridos, suas identidades etc.” (HERMETO, 2012, p. 26).

Hermeto (2012) explica que, para tornar a canção popular um objeto de estudos históricos, a construção da problemática deve eleger a canção como tema principal. Dessa forma, é preciso interrogar as canções do compositor “[...] no que se refere aos seus aspectos históricos mais gerais, quanto no que tange ao problema que está sendo investigado” (HERMETO, 2012, p. 29-30).

Para examinar essas questões, é preciso levar em conta “[...] as características específicas da linguagem do documento-canção” (HERMETO, 2012, p. 30). A primeira constatação é a dificuldade em definir a canção popular como expressão artística, uma vez que ela abarca múltiplos sujeitos, gêneros musicais, timbres e tendências poéticas. Em seguida, necessita-se verificar que a expressão ‘canção popular’ pertence à categoria ‘música popular’. Portanto, para pensar a ‘canção popular brasileira’, deve-se utilizar o sentido contemporâneo atribuído a essa categoria:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A

música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais, etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionário “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. (NAPOLITANO, 2002, p. 11-12).

Dessa forma, a canção popular se constitui a partir de algumas características fundamentais. É um produto cultural do século XX, tendo em vista o caráter perene que adquiriu através das gravações em fonogramas. Além disso, foi capaz de reunir representações sociais deste período, como o processo de urbanização e industrialização, além, é claro, de toda uma cadeia de profissionais envolvidos em sua produção, como o próprio compositor, o empresário, que investe no artista, o produtor musical, que faz o elo entre o artista e o mercado, o jornalista, o crítico especializado e o arranjador. Sua narrativa é desenvolvida em um espaço curto de tempo, ao longo do qual é capaz de construir e veicular representações sociais combinando melodia e texto, ao mesmo tempo em que está vinculada a uma indústria fonográfica, circulando por meio de registros fonográficos ou nos meios de comunicação (HERMETO, 2012).

A partir dessas características, a canção fortaleceu o sentido de fonte como ‘documento-monumento’. Afinal, sua produção depende de vários fatores e tem como finalidade garantir a perenidade do registro sonoro. O registro da melodia e do texto em um fonograma implica outras circunstâncias: altera a noção de autoria, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de circular, distribuir, comercializar e apropriar a canção. Dentro desses parâmetros, a canção ultrapassa seu atributo de inspiração espontânea e ganha uma dimensão de reflexão, por meio de etapas a serem cumpridas e revisadas por profissionais de diferentes áreas (HERMETO, 2012).

Além de representar hábitos e costumes, a canção pode indicar alguns valores correntes na sociedade brasileira em um dado momento. A esse respeito, é preciso lembrar de que os cancionistas são homens do seu tempo e dizem muito a respeito do seu presente. A maneira como eles interpretam a vida social se entrelaça com os problemas vividos pelo homem contemporâneo. Nesse sentido, a representação pode ser pensada em seus múltiplos sentidos por meio da canção. Como forma de expressão artística, a canção interpreta e traduz o mundo à sua maneira. A canção interage com a realidade, a fim de “[...] reconhecê-la, falar dela,

dialogar com ela e reconstruí-la simultaneamente, atribuindo-lhe sentidos” (HERMETO, 2012, p. 33-35).

A canção percorre um longo caminho entre a sua criação e a maneira como é recebida pelos ouvintes. E é nessa trajetória que “[...] diversas camadas de sentido de uma canção são construídas, negociadas e reprocessadas” (NAPOLITANO, 2008, p. 273). Para compreender esse processo em sua totalidade, o pesquisador deve se atentar para algumas instâncias de análise contextual. Segundo Napolitano (2008), o pesquisador deve examinar o ato da criação levando em conta as intenções e as técnicas que influenciam o compositor ou o intérprete. Ele salienta também a necessidade de acompanhar a produção que envolve a canção, como a transformação dessa em artefato musical e as estratégias empresariais dos produtores. É preciso também verificar a circulação da canção, ou seja, apontar os espaços sociais, culturais e comerciais por onde ela transita. A última instância, a mais difícil de rastrear e identificar, diz respeito à recepção da canção e se refere essencialmente às formas e aos sentidos de apropriação desse produto cultural numa dada sociedade e época.

O desenvolvimento da pesquisa a partir da canção impõe outra dificuldade. A de trabalhar com uma categoria de análise polissêmica como a cultura popular no mundo contemporâneo. O historiador Peter Burke afirma que a cultura popular, dependendo da sociedade e do período de estudo, pode apresentar variantes:

O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música [...] hoje, contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. (BURKE, 2010, p. 20).

O autor chama atenção para o fato de o conceito de cultura ter sido ampliado nos últimos anos, em razão das múltiplas pesquisas e do interesse de campos de pesquisa dos historiadores. Portanto, tudo aquilo que era considerado ordinário passou a ser observado como variante de acordo com o tempo e o espaço, ou seja, construído socialmente e, portanto, passível de uma reflexão histórica.

O documento fonográfico exige do pesquisador uma audição sistemática, para que esse elabore sua narrativa refletindo sobre todas as etapas do processo de criação da canção: a letra, a estrutura musical, o ritmo, as sonoridades vocais e instrumentais e as performances. No entanto, para tentar compreender os diversos sentidos históricos que a canção produz no espaço e no tempo, é necessário também confrontá-la com outros documentos, como os periódicos.

Através da imprensa diária, é possível reunir dados biográficos sobre os compositores e músicos, ficha técnica dos fonogramas, críticas de jornalistas especializados e entrevistas.

Para esta pesquisa, optou-se por trabalhar com os jornais *O Globo* (Rio de Janeiro), *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), *Folha de S. Paulo* (São Paulo), *Revista Veja* (São Paulo) e *Revista Manchete* (Rio de Janeiro), como veículos de comunicação nacional que proporcionam um panorama amplo para a análise pretendida.

A escolha desses jornais justifica-se por um conjunto de fatores. Em relação aos dois primeiros, pela circulação nacional desses jornais e a quantidade expressiva de leitores ao seu alcance. Outro ponto relevante é o fato de eles estarem sediados na cidade do Rio de Janeiro, lugar de trabalho, criação e expressão dos compositores. O *Jornal do Brasil* fornece para pesquisa um componente importante. Entre os anos de 1974 e 1982, o principal crítico musical daquele período, José Ramos Tinhorão, manteve uma coluna semanal no Caderno B, intitulada *Música Popular*, na qual elegia o lançamento de discos de música popular para tecer comentários acerca da realidade social e cultural do país. A pesquisa nos jornais foi feita em consulta ao acervo digital disponível no sítio eletrônico da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.⁷

⁷ Cf.: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

2 ZONA DE FRONTEIRA: CANÇÃO, INDÚSTRIA FONOGRAFICA E UMA POSSÍVEL HISTÓRIA GLOBAL DA MÚSICA POPULAR

2.1 DEFINIÇÃO DO CAMPO DA HISTÓRIA GLOBAL

Este capítulo tem como proposta pensar as possibilidades teórico-metodológicas para se produzir uma história global da canção. A princípio, é possível vislumbrá-la partindo de dois eixos: o primeiro é a própria canção, tendo em vista que as particularidades de sua estrutura e sua capacidade de transpor fronteiras possibilitam formas de consumo deslocalizadas e mundializadas. Ou seja, partindo dessas premissas, a canção e outras formas de expressão artística podem ser elegíveis como objetos para a produção de uma história global. O segundo eixo diz respeito à indústria fonográfica. Acompanhar o seu desenvolvimento, as mudanças na estrutura e na organização da produção fonográfica nos permite verificar seu entrelaçamento com o movimento da globalização.⁸

Os dois caminhos sugeridos neste capítulo apontam para o tema da dissertação, se pensarmos nos seguintes termos: como objeto da história global, a canção nos permite avaliar por outro prisma os embates ideológicos e estéticos entre o nacional-popular e o Tropicalismo no final da década de 1960. De um lado, o nacional-popular procurava se defender de uma diretriz cultural universalizante e globalizada; de outro, o Tropicalismo procurava incorporar elementos globais à tradição da música brasileira. E também nos permite perceber que esses enfrentamentos no campo da esquerda estão enraizados no processo de expansão global da indústria fonográfica.

É importante lembrar de que, no início da década de 1970, os pontos relevantes na formação da contracultura brasileira tinham como aspectos fundamentais “[...] a base social na juventude de classe média, atitude antiautoritária, liberdade criativa, recusa da sociedade tecnocrática, deslocamento do sujeito revolucionário (do proletariado para a juventude)” e se conectava com a contracultura internacional (NAPOLITANO, 2017, p. 167-168).

⁸ A globalização aqui é compreendida primeiro como um elemento da economia capitalista global em expansão, mas também como um processo de integração global, definindo-se como a expansão, em escala internacional, da informação, das transações econômicas e de determinados valores políticos e morais. Em geral, valores do Ocidente. Herdeira do imperialismo financeiro dos séculos XIX e XX, a globalização ultrapassa as fases anteriores de internacionalização da economia para abranger praticamente todos os países do mundo. No entanto, esse processo não está circunscrito apenas às dimensões sociais e políticas. Em muito se alterou a paisagem cultural do globo, no qual as pessoas passaram a mudar de país com mais facilidade, tiveram acesso à informação em escala planetária e a uma espécie de cultura mundial generalizada por meio da sociedade de consumo (SILVA, K., 2015, p. 169-173).

Portanto, antes de verificar a viabilidade de uma pesquisa envolvendo a canção e a história global, é necessário definir o campo. Para Conrad (2017), a produção da história global surge da necessidade de se alterar as ferramentas teórico-metodológicas da disciplina em face de uma realidade social em que o contato entre redes e as trocas que essas interações possibilitaram obrigaram as ciências sociais a modificar suas perguntas, de maneira a gerar respostas capazes de explicar o mundo globalizado. De maneira geral, o autor compreende que

Esta compartimentação da realidade histórica – entre história nacional e história mundial, entre estudos históricos e estudos de área – impede que se observe os paralelos e os cruzamentos. O propósito da história global também é, por isso, um apelo à superação desta fragmentação, para que possamos alcançar um conhecimento mais compreensivo das conexões e interações que construíram o mundo moderno. [...] este gênero de história não é a única proposta disponível, nem tão pouco pressupõe uma superioridade analítica. É apenas uma entre muitas formas de abordar a história: mais adequada para o estudo de determinados temas e questões [...]. Foca-se, antes de mais, nas questões da mobilidade e do intercâmbio, nos processos que transcendem as fronteiras e as barreiras. Toma a interconexão global como ponto de partida e faz da circulação e do intercâmbio de coisas, pessoas, ideias e instituições os seus principais objetos de análise. (CONRAD, 2019, p. 15-16).

No entanto, o autor destaca que o método da história global não se reduz, simplesmente, à verificação de transferências, interações e conexões. Esses processos, certamente, são objetos da história global, pois são constitutivos da formação do mundo globalizado, mas uma abordagem analítica que leve em conta somente esses elementos não é capaz de sustentar a originalidade do campo da história global. Nesse sentido, é necessário que as conexões façam parte de processos estruturais de mudanças. Confiar apenas nas conexões em si mesmas pode conduzir as pesquisas a equívocos, uma vez que “[...] *el intercambio puede ser un fenómeno superficial que este poniendo de manifiesto las transformaciones estructurales básicas que possibilitaron que hubiera tal intercambio*” (CONRAD, 2017, p. 67).

Para se afastar da concepção de Estado-nação, a história global fez um movimento em direção às espacialidades alternativas. Essa abordagem passou a destacar as interconexões pelo espaço, e não mais pelo tempo. Passou a adotar novos espaços, capazes de explorar as conexões, como, por exemplo, os oceanos. Dessa forma, os historiadores puderam “[...] *transcender las territorialidades acotada, vincular ubicaciones del interior de una nación con otros niveles, ya supranacionales, y explorar los espacios de solapamiento*” (CONRAD, 2017, p. 112).

Para Ficker (2014), a história global refere-se a um enfoque nas interconexões por meio de um mundo analiticamente construído. Essa abordagem é feita com o intuito de pensar nos

objetos em perspectiva global, organizando a história por meio do espaço, e não mais pelo tempo:

A la luz de este recorrido, podemos ofrecer una definición tentativa y no exhaustiva de lo que a partir de estas contribuciones se entendería por historia global. Se trata de un enfoque de investigación histórica que pone énfasis en la interconexión entre los fenómenos. En la tradición de Braudel-Wallerstein, consiste en abstraer del mundo real aquellas áreas del planeta que se encuentran vinculadas por una cierta lógica interna para construir con ellos una unidad de análisis (un mundo) que se constituye como el objeto de estudio del investigador. Esta lógica puede ser de índole económica, como en el caso de la economía-mundo europea del siglo XVI, o político-militar, como en el de los grandes imperios de la antigüedad. Lo que se enfatiza es la interconexión misma y el enfoque que se adopta para poder explicarla. (FICKER, 2014, p. 10).

Segundo Hart (2016), os métodos analíticos de comparação são ferramentas importantes para desafiar as visões imperialistas do mundo. A autora procura demonstrar essa operação analítica em seu estudo, cujo objetivo foi mapear as relações entre diferentes grupos capitalistas, o Estado e suas múltiplas conexões com espaços regionais, nacionais e transnacionais de poder e de acumulação de capital, bem como o desencadeamento do enfrentamento de setores populares por redistribuição de terra, água e eletricidade.

Ancorado nas concepções lefebvrianas de espacialidade, cuja compreensão de lugar diz respeito a pontos nodais de conexão de um espaço socialmente produzido, seu método de análise procura, ao invés de comparar objetos, eventos, lugares ou identidades preexistentes, concentrar-se em como “[...] *se constituyen en relación con los otros, a través de prácticas cargadas de poder, en ámbitos múltiples e interconectado de la vida cotidiana*” (HART, 2016, p. 167).

2.2 CONEXÕES E DESCONEXÕES: O LOCAL E O GLOBAL NO MERCADO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

No início da década de 1970, diferentes grupos de produção musical e perfis variados foram incorporados pela indústria fonográfica. Durante todo aquele período, o mercado atuou de forma a diversificar os gêneros da canção popular e ampliar o seu público consumidor (HERMETO, 2012).

A segmentação do mercado de discos durante a década de 1970 respondia a uma estratégia operada pelas multinacionais. Aqui nos cabe destacar alguns fatores que tornaram o mercado de discos altamente rentável para as grandes empresas transnacionais no Brasil. Essas

empresas operaram um rearranjo no mercado brasileiro por meio da introdução de uma mentalidade empresarial aprimorada, adotaram o LP como suporte, segmentaram o mercado através de gêneros musicais e promoveram a interação da música com a indústria cultural (TV, rádio e jornais).

[...] o processo de mundialização da música-mercadoria no Brasil dos anos 70 mostra-se pleno de particularidades. Com o impulso adquirido, nesse momento, pela indústria cultural, a partir do investimento feito em infraestrutura, a mundialização de referências culturais na música popular – que de qualquer forma se faria – adquire agilidade e intensidade. O fenômeno dos artistas que se travestem de estrangeiros, por exemplo, além de ser expressivo do campo das trocas simbólicas, se distingue como amostra de uma estratégia eficaz da indústria, com o propósito de segmentar o mercado e garantir o retorno dos investimentos, lança mão de fórmulas standardizadas de sucesso, prescindindo da valorização de conteúdos (DIAS, 2008, p. 63).

O resultado desse processo é o controle majoritário das transnacionais dos discos sobre o mercado brasileiro. As gravadoras Continental e Som Livre foram as únicas empresas nacionais que resistiram a essa hegemonia estrangeira. No final da década de 1980, o mercado fonográfico brasileiro era controlado por CBS, RCA-Ariola, Polygram, WEA e EMI-Odeon, todas estrangeiras (DIAS, 2008, p. 79).

Observar esse movimento do mercado de discos no Brasil e sua integração com o mercado global é matéria fundamental para o desenvolvimento de uma história global da canção. Nesse sentido, a operação teórica braudeliana de ‘economia-mundo’ pode auxiliar a análise da indústria fonográfica e de sua integração global. Dessa forma, “[...] seria interessante pensar a indústria fonográfica como parte integrante da ‘economia-mundo’, no qual ocupa um espaço geográfico, possui um ou mais centros dominantes em simultaneidade e suas periferias, com subordinações e dependências” (BRAUDEL, 1987, p. 53-54).

Um bom indicador para verificação de conexões e desconexões no mercado da indústria fonográfica pode ser feito por meio do mapeamento da formação, da trajetória e da repercussão dos festivais da canção. De maneira geral, os festivais de música existem em uma série de formatos mundo afora. O modelo de festival mais corriqueiro é em que um gênero musical é eleito para que um conjunto de compositores ou instrumentistas possa exhibir suas produções como em uma espécie de feira de arte. Sua principal função é “[...] oferecer novas tendências às novas obras que estão em voga” (SOUZA, 2010, p. 344).

Rastrear esse modelo de festival pode ajudar futuras pesquisas a verificarem a circulação e a frequência com que artistas brasileiros participavam de festivais internacionais, bem como aferir o interesse estrangeiro por determinados gêneros musicais locais e enumerar aqueles

gêneros que devem ser apresentados para o exterior. É o caso, por exemplo, de um festival de música regional realizado na Alemanha, no qual os organizadores percorreram alguns países da América Latina à procura de cantores e conjuntos musicais representativos de várias regiões do continente. Na época, Dorival Caymmi, Clementina de Jesus e o Quinteto Violado foram escolhidos para representar o Brasil nesse festival, cuja participação visava mostrar para o público europeu “o som da Bahia, do Rio e Pernambuco” (MPB..., 1979, p. 27).

Contudo, há outro modelo de festival, que, além de apresentar novas manifestações culturais ao expor artistas de diversos matizes, caracteriza-se também pela competitividade entre os participantes. Estes são submetidos a um júri técnico ou popular, cuja principal função é prospectar obras inéditas e oferecer para as rádios e emissoras de TV um novo produto cultural. Esse modelo ficou mais conhecido mundialmente a partir de 1951, por meio do Festival de San Remo, que contava com a transmissão da TV estatal italiana, RAI.

No Brasil, o Festival de San Remo ganhou enorme repercussão depois da participação do cantor Roberto Carlos na edição de 1968, quando este defendeu e venceu o escrutínio interpretando a canção *Canzone per te*, do compositor italiano Sergio Endrigo (SOUZA, 2010, p. 345).

Entre os anos de 1965 e 1968, o público brasileiro e a crescente indústria cultural do país participaram da ascensão e do declínio dos festivais da canção realizados pela TV Excelsior e pela TV Record. Esse período ficou conhecido como a ‘Era dos Festivais’ e caracterizou-se pela expressão de enorme criatividade no campo das artes, mas também pelo fechamento do regime político, a sistematização dos dispositivos de censura sobre a produção artística e o isolamento da arte engajada de qualquer organização popular de cultura, quando seus principais canais de atuação (CPC/UNE, Movimento de Cultura Popular de Recife e o Iseb - Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foram colocados na ilegalidade (NAPOLITANO, 2016, p. 101).

Diferentemente do relevo político-ideológico que caracterizava os festivais da MPB, que as duas TVs realizavam, o Festival Internacional da Canção (FIC) apareceu no ano de 1966 e teve sete edições consecutivas, com o apoio oficial do Estado da Guanabara. Seu principal objetivo era divulgar o potencial turístico de sua sede permanente, a cidade do Rio de Janeiro. Aqui se observa uma clara dimensão global no uso da música como veículo de projeção da cidade no exterior, uma vez que o certame contava com a participação de artistas estrangeiros, todos vencedores da etapa realizada em seus países de origem. Nesse sentido, cidade e canção aparecem como produtos que devem ser inseridos em um mercado global.

De maneira geral, o FIC era organizado em duas etapas. Na primeira fase, elegia-se o representante nacional que disputaria a fase final com a canção internacional vencedora:

Esta fórmula incrementava a diluição das expectativas “ideológicas” em torno da fase nacional e impunha outros critérios de escolha para a vencedora, no qual o debate e os valores em torno da MPB contavam pouco. Ao invés da música que apontasse para a superação dos “impasses” e indicasse uma “evolução” nos gêneros convencionais da MPB, como no Festival da Record, o FIC privilegiava a forma “canção”, acima de qualquer gênero étnico mais destacado que se aproximava das baladas românticas de linguagem “universal”. (NAPOLITANO, 2010, p. 120).

Acompanhando a cobertura do FIC pela imprensa diária, é possível observar a preocupação dos organizadores do evento em se conectar com o mercado global da música, em múltiplas dimensões. Durante a realização do V FIC, por exemplo, o ditador Médici reuniu-se com uma comitiva de jornalistas estrangeiros credenciados para cobrir o festival, com a intenção de debater “a penetração da música brasileira no exterior”. Naquele mesmo encontro, a agenda oficial buscava também “dar aos estrangeiros uma melhor e maior imagem do Brasil no exterior.” Ao final do encontro, a Secretaria de Obras do Estado disponibilizou seus helicópteros para que os jornalistas fizessem “um passeio de duas horas sobre a Guanabara” (MÉDICI..., 1970, p. 5).

Ao mesmo tempo em que a música brasileira era alçada ao patamar de estratégia comercial para acesso a novos mercados, houve também um direcionamento político de seu uso por meio do festival. Na versão oficial do criador do FIC, Augusto Marzagão, a iniciativa da coletiva entre os jornalistas e o ditador partiu dos correspondentes, “[...] principalmente da editora de moda do Le Monde, advertindo que a imagem brasileira na Europa estava muito distorcida” (MÉDICI..., 1970, p. 5).

É interessante observar que essa versão demonstra uma mudança de postura por parte do regime em relação ao uso político do festival, uma vez que o próprio *Jornal do Brasil* sustentava em 1966 que o boicote do governo ao I FIC resultava do receio que a “[...] presença de personalidades estrangeiras poderia dar margem a manifestações hostis ao governo federal, que teriam péssima repercussão no exterior” (NAPOLITANO, 2010, p. 121).

A preocupação com a exposição do regime ao exterior não era à toa. A quinta edição do FIC, por exemplo, contou com a presença de artistas de 18 nacionalidades diferentes. Havia representantes de toda América Latina, da América do Norte, da Europa e da Ásia. Tendo em vista a possibilidade de qualquer manifestação política, os organizadores do FIC proibiam a entrada de “mastros de bandeiras ou faixas” dos espectadores que iriam prestigiar o evento no

Maracanãzinho (MÉDICI..., 1970, p. 5). Por isso, a necessidade do regime de conduzir o festival de outra maneira, ao invés de refutá-lo; talvez fosse mais vantajoso capitalizar politicamente, mantendo o festival sob o seu controle.

Não resta dúvida de que a transmissão televisiva do evento para os países participantes também era motivo de preocupação no tocante ao conteúdo das mensagens, que poderiam ultrapassar as fronteiras de um país mergulhado em um regime político autoritário. Sob alegação de “motivos comerciais” da TV Globo, a transmissão ao vivo do festival fora dispensada, embora técnicos da Embratel garantissem sua possibilidade na época para a exibição por videoteipe (MARCOS..., 1970, p. 5).

A participação dos artistas brasileiros no FIC resultava também na possibilidade de expor e angariar novos trabalhos no exterior. Apresentar uma composição na fase final do concurso significava estar exposto a uma vitrine de produtores, executivos da indústria fonográfica, maestros e críticos de música estrangeiros, que compunham o júri oficial. É o caso, por exemplo, da composição Diva de César Costa Filho e Aldir Blanc, que não ganhou a final, mas “[...] foi uma das preferidas dos artistas estrangeiros e, entre eles, Spanky Wilson e Ray Coniff decidiram que vão gravá-la. Paul Simon foi outro que se entusiasmou com Diva, depois de circular a fita de gravação” (MARCOS..., 1970, p. 5).

Para os produtores musicais, o festival era uma boa oportunidade para garimpar novos compositores. Um desses jurados do V FIC, Peter Sullivan, produtor do cantor galês Tom Jones, passava suas horas vagas no hotel “[...] ouvindo discos, para tentar descobrir algum artista que possa fazer sucesso imediato nos Estados Unidos” (REPRESENTANTE..., 1970, p. 1). Já o produtor-executivo da rádio Monte Carlo, Dieter Friedrich, aproveitava sua passagem no Brasil para “[...] entrar em contato com as gravadoras, para que lhe enviem sempre os discos que forem lançados”. Sua proposta era apresentar um programa com música brasileira (ENSAIO..., 1970, p. 1).

O mercado de discos também é um bom indicador para apontar conexões entre o local e o global. A massificação dos lançamentos de discos demonstra a grande capilaridade desse

produto cultural.⁹ O caso brasileiro aponta para números impressionantes.¹⁰ Entre os anos de 1965 e 1972, o mercado de discos cresceu 400% (EM SETE ANOS..., 1980, p. 54).

Sob esse aspecto do crescimento do mercado de discos, vale acrescentar que foi durante a década de 1970 que as multinacionais dos discos instalaram filiais de produção em várias partes do globo. Dessa maneira, passaram a fomentar novos mercados, procurando reduzir custos e, ao mesmo tempo, fugir dos controles aduaneiros. É importante sublinhar que, em comparação com outros produtos da indústria cultural, o baixo preço dos discos, “[...] aliado à grande fertilidade musical de muitos países, facilitou a expansão das filiais sucursais” (DIAS, 2008, p. 41).

A observação desse panorama na indústria fonográfica mundial é um bom exemplo daquilo que Wallerstein procurou descrever e explicar como troca desigual de mercadorias. Um mecanismo constitutivo da estrutura da economia-mundo capitalista, no qual as cadeias mercantis com alguma relevância atravessam as fronteiras dos Estados e se impõem, por meio do deslocamento de excedentes, para o centro da cadeia mercantil, onde se concentra o capital, o que possibilita elevado grau de mecanização de áreas centrais ao capitalismo histórico.

[...] as mercadorias se deslocam através das regiões de tal modo que a região dotada do artigo menos escasso vende seus bens para outra região a um preço que incorpore mais insumo real (custo) do que um bem de preço igual que se desloque na direção oposta. Parte do lucro total (ou do excedente) produzido numa área transfere-se então para outra. É a relação que se estabelece entre centro e periferia. Podemos chamar a área perdedora de “periferia” e a área ganhadora de “centro”, nomes que na verdade refletem a estrutura geográfica dos fluxos econômicos. (WALLERSTEIN, 1985, p. 29- 30).

Um bom exemplo dessa dinâmica pode ser reconhecido quando se verifica o lançamento de discos destinados a mercados estrangeiros. Em 1979, por exemplo, a Polygram passou a investir no mercado da América Latina, utilizando o prestígio de alguns cantores brasileiros. A

⁹ Esse cenário de crescimento do mercado de discos no Brasil só se tornou possível por causa da consolidação de condições básicas para a produção da indústria fonográfica, como a criação da Embratel em 1965, a vinculação do país ao sistema internacional de satélites e a construção de um sistema de comunicação por micro-ondas em 1968. A expansão do mercado publicitário entre os de 1960 e 1970, por meio da abertura de agências de publicidade nacionais e transnacionais, a criação de institutos de pesquisa e opinião voltados para segmentação da produção dos bens culturais. A ampliação do setor editorial também ocupa um papel significativo no conjunto dessas relações de complementaridade e interdependência desses setores. Na ponta, como resultado desse processo, verificou-se o aumento da venda de toca-discos em 813% entre 1967 e 1980 e o aumento expressivo da porcentagem de domicílios brasileiros com televisores (24% em 1970 e 56% em 1980) (DIAS, 2008, p. 55-57).

¹⁰ Para uma melhor avaliação do mercado de discos, seria interessante levantar os números relativos ao mercado global e compará-los com as vendas nacionais. Por ora, a pesquisa conseguiu os dados da venda de compactos simples e duplos no Brasil, em milhões de unidades, entre os anos de 1969-1989. Compactos (simples e duplos): 1969: 11.067; 1975: 13.213; 1979: 17.372; 1981: 11.360; 1985: 4.208; 1989: 89.7. LPs: 1969: 6.588; 1975: 16.995; 1979: 38.252; 1981: 28.170; 1985: 32.578; 1989: 56.724 (DIAS, 2008, p. 60).

coletânea *O Brasil canta em castelhano* contou com algumas adaptações de canções de sucesso para atingir o público latino-americano: “Alcione, *Que Dilema* (Sufoco) e *Mi Bombo* (O surdo); Emílio Santiago, com *Nega* e *Cuando tu quieras* (Quando chegares); Superbacana, *Con mi fuego yo te quemaré* (Meu fogo vai queimar você) e *Pobre Amor* (Lembranças)” (SOUSA, 1979b, p. 4).

Naquele mesmo ano, acompanhando a tendência do setor privado, o Estado brasileiro também contribuiu com esse mercado global de discos. Em ação conjunta entre a Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o Ministério das Relações Exteriores, os dois setores firmavam convênio para promover e exportar “[...] vinte mil discos destinados ao mercado estrangeiro através dos canais oficiais da diplomacia brasileira e oficiosos” (SOUSA, 1979b, p. 4). Os discos apresentavam capas de desenhistas brasileiros e informações gerais sobre a MPB. Essa coleção circulava também durante a excursão de alguns artistas, como a cantora Elizeth Cardoso que viajou para o Japão, e o violonista Turíbio Santos, que passou por França, Inglaterra, Itália e Canadá.

Figura 1 – Capas das coleções da Funarte e do Ministério das Relações exteriores



Fonte: Sousa (1979b, p. 4).

Acompanhando essa tendência do mercado global de discos, o então crítico de música do *Jornal do Brasil*, Tárík de Souza, dedicou uma coluna inteira para destacar o que ele chamou de “Exportações sonoras”. Na abertura de sua coluna estavam expostas as capas de cantores reconhecidos no Brasil com anúncios em japonês. Tárík trazia a informação de que a gravadora multinacional Polygram passava a investir também no mercado estadunidense de discos, “exportando pacotes inteiros de discos produzidos no Brasil”. Já o selo japonês Nipon Phonogram dispensava as matrizes produzidas no Brasil para fabricar com sua mão de obra os

mesmos exemplares no Japão. Segundo o colunista, a empresa japonesa mantinha apenas os *layouts* originais, acrescidos do rótulo em português: “Onda Nova da Música Popular Brasileira. Para se ter uma ideia do interesse desse novo mercado pelo produto brasileiro, basta dizer que a sambista Alcione já foi até capa de revista japonesa especializada em música” (SOUSA, 1979b, p. 4).

Além da circulação de discos, outro elemento que pode contribuir para a verificação de conexões entre o mercado global e local é o circuito de espetáculos. Levantar sua periodicidade, os países e artistas que se integraram ao circuito, o número de espetáculos, a recepção da imprensa e do público estrangeiros pode ajudar a compor um quadro geral do alcance da canção popular brasileira no mundo.

Figura 2 – Capas dos LPs em japonês



Fonte: Sousa (1979b, p. 4).

O colunista Tárík de Souza trazia também a agenda de espetáculos de artistas brasileiros pelo exterior. O texto destacava a passagem de Alceu Valença pela França. A temporada de sucesso do artista pernambucano no teatro parisiense de Campagne Premiere se repetia na cidade de Lyon, a tal ponto que, “[...] no último dia, o público não deixou o compositor sair do palco; o show que deveria durar hora e meia, ultrapassou três horas” (SOUSA, 1979b, p. 4).

Essa temporada de espetáculos pela França lhe rendeu uma apresentação na TV francesa e uma excursão por outras cidades do interior daquele país, o que demonstra o desencadeamento da repercussão de suas apresentações. A turnê ainda prosseguiria por Espanha, Suíça, Alemanha e Áustria.

Na tentativa de classificar o que lhe parecia estranho e ao mesmo tempo familiar, a imprensa francesa sugeriu que a música de Alceu Valença pertencia ao gênero *folk*. Embora

procurasse apontar alguma semelhança com um gênero reconhecido globalmente, a imprensa especializada não deixou de registrar, a sua maneira, como aquele tipo de canção possuía características específicas no tocante ao desempenho do artista e à estética de sua produção: “Ele utiliza todas as possibilidades de sua voz, em canções de textos densos, nessa língua brasileira que é música e humor em seu sincopado vertiginoso e colorido fonético” (SOUSA, 1979b, p. 4).

É importante destacar, nesse circuito de espetáculos internacionais, o papel de empresários e produtores musicais. A demanda por espetáculos de artistas brasileiros no exterior diz respeito à atuação desses dois atores. Essas excursões se iniciavam a partir do contato de produtores musicais brasileiros, e não raro a intermediação feita com produtores ou empresários estrangeiros ampliava as possibilidades de uma nova agenda de apresentações. Por meio do produtor musical e compositor Hermínio Bello de Carvalho, a cantora Simone iniciou sua carreira internacional ao lado do cantor Roberto Ribeiro e do violonista João de Aquino no Olympia de Paris, no Intercontinental de Colônia, terminando sua turnê na Feira Brazil Export de Bruxelas. O espetáculo na capital belga chamou a atenção de um empresário estadunidense, que formalizou o convite para o grupo de músicos estender a turnê nos EUA e Canadá, a qual, posteriormente, se transformaria em LP nos dois países:

Tudo acontecia tão de repente – lembra Simone – a Europa, a América, que cheguei a ficar um pouco assustada. Afinal, criei coragem e fui. Três meses, entre os EUA e o Canadá, costa-a-costa, com o show “Festa Brasil. Eu, João de Aquino, o grupo Viva a Bala e vários músicos brasileiros, todos dirigidos pelo Hermínio. Uma das cenas mais inesquecíveis foi ver o Madison Square Garden (NY) lotado durante vários dias, aplaudindo a gente de pé. (SIMONE....., 1975, p. 38).

Se, por um lado, havia a intermediação de produtores brasileiros e empresários estrangeiros autônomos, por outro, é possível identificar também a atuação desses atores ligados a grandes empresas multinacionais da indústria fonográfica, com maior capacidade de transformar uma turnê em outros produtos culturais. É o caso, por exemplo, do empresário Willer Botika, ligado ao compositor e instrumentista Egberto Gismonti, que ao ter em mãos o orçamento de Cr\$ 9 milhões, promoveu a excursão do músico brasileiro ao lado do guitarrista inglês John MacLaughlin entre Brasil e Argentina. Com o resultado da repercussão internacional do encontro, o empresário planejava a produção de um LP e de um filme sobre a excursão (SOUSA, 1979b, p. 4).

Em outros casos, o caminho trilhado para uma carreira internacional iniciava-se a partir da elaboração de uma estratégia comercial das gravadoras para determinados artistas. Como

toda prospecção comercial, essas iniciativas procuravam investir em carreiras consolidadas, que pudessem gerar retorno imediato e, ao mesmo tempo, fossem capazes de reduzir as perdas caso o projeto fracassasse. Em 1979, quando a cantora Elis Regina deixou a Polygram e assinou contrato com a gravadora WEA, esta lhe propôs um projeto de carreira internacional cuja meta inicial previa a participação no conhecido festival de jazz de Montreux:

Agora os ‘homens’ estão interessados em botar meus discos lá fora. Isso é cláusula contratual A melhor chance para chegar à Europa é o festival da Suíça, transmitido pela Eurovisão, imprensa toda reunida, aquelas coisas. Dizem que o primeiro mercado discográfico do mundo é do Japão. Eu já tenho todos os discos lá e os homens mandaram me convidar pra cantar. Eu vou também. (ELIS..., 1979, p. 5).

A imprensa continuou destacando a apresentação da cantora no renomado festival de jazz da Suíça e sua participação no festival de jazz de Tóquio. Antes de partir, Elis Regina lembrou de que o festival de Montreux poderia abrir as portas para sua música no mercado europeu, o que viabilizaria a gravação de discos e a produção de novos espetáculos no continente. A cantora também sabia que chegar até o mercado fonográfico japonês era uma espécie de etapa para, posteriormente, alcançar algum espaço no mercado dos Estados Unidos, tendo em vista que a maioria dos brasileiros que lá se estabeleceram havia realizado tal percurso comercial. A cantora destacava que a importância comercial do país asiático para música brasileira não era à toa: “[...] no Japão, depois da música japonesa, a mais tocada é a brasileira” (ELIS REGINA..., 1979, p. 29).

A participação da cantora no festival de Montreux estava programada para o que se convencionou chamar de ‘Noite Brasileira’. Recentemente, o criador do festival, Claude Nobs, explicou que o espaço dedicado à música brasileira no festival iniciou-se em 1978, a partir da intermediação do produtor brasileiro e, na época, diretor da WEA no Brasil, André Midani, que o colocou em contato com vários artistas brasileiros.¹¹ Nobs havia sido diretor da WEA na Suíça, o que demonstra que os contatos entre executivos de grandes gravadoras possibilitavam o arranjo de novas produções em escala global.

O contato dos músicos brasileiros com o mercado internacional não se realizava exclusivamente por meio de festivais. Em certas ocasiões, alguns músicos eram convidados pela gravadora com a qual tinham contrato firmado para produzir ou finalizar gravações nos estúdios da sua matriz no exterior. Foi o caso, por exemplo, de João Bosco e Aldir Blanc, que gravaram

¹¹ Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/06/criador-do-festival-de-montreux-exalta-musica-brasileira-quero-mais.html> Acesso em: 6 ago. 2019.

o disco *Tiro de Misericórdia* (1977) nos estúdios da RCA americana, na companhia de quatro músicos brasileiros e do produtor Rildo Hora (SOUSA, 1976b, p. 2). Gravar no exterior, após três trabalhos bem-sucedidos, podia parecer uma premiação por parte da gravadora. No entanto, a produção da dupla já havia sido alvo de prospecção promocional em outros países. A RCA lançou o primeiro LP, simultaneamente, no Brasil, na Argentina e em alguns países da Europa (QUASE..., 1973, p. 144).

Já em 1984, na turnê do álbum *Gagabirô*, João Bosco apresentou no festival de Yamaha, em Tóquio, no Japão, a composição *Prêt-à-porter de tafetá*. A composição, em parceria com Aldir Blanc, venceu o festival na categoria ‘melhor música’. O samba vibrante, que mistura rimas com palavras em português e francês, já denotava uma referência internacional. Ao mesmo tempo, a escolha pelas rimas com o idioma francês também carregava um sentido político naquele momento de abertura política. À certa altura da faixa, há um grito de João Bosco, posicionado em segundo plano na gravação, com o lema da Revolução Francesa, “*Liberté, égalité, fraternité*”. Na letra, há ainda uma menção ao presidente François Mitterrand, o primeiro presidente socialista da França, eleito em 1981. Essas referências tinham a clara intenção de comemorar ou anunciar a retomada democrática no país (TRABALHO..., 1984, p. 3).

Mais tarde, durante a turnê de lançamento do seu décimo LP, *Ai, ai, ai de mim* (1986), João Bosco parece ter consolidado sua carreira internacional. Além de participar do Festival de Montreux e passar por seis cidades francesas, o artista iniciou uma turnê que começava na Espanha, passava pelo Japão e terminava na respeitada casa de jazz de Nova York, a Blue Note. O disco em questão, realizado pela gravadora CBS, também partilhava de características globais, pois fora produzido por Ronie Foster, que já havia trabalhado com Stevie Wonder e George Benson, e contava com a participação de músicos estrangeiros como David Sanborn e Harvey Mason. Na época, o disco chegava ao mercado internacional como “[...] a primeira etapa de um projeto que a CBS programou para este ano – um pacote que inclui ainda discos de Simone, Djavan, César Camargo Mariano e Milton Nascimento” (JOÃO..., 1987, p. 4).

A carreira internacional de João Bosco se expandiu a ponto de o artista receber convites para gravar um disco nos EUA com a participação de músicos estadunidenses. Naquele país, o sucesso da composição *Incompatibilidade de gênios* (1976) lhe rendeu uma participação no programa *Tonight*, de Johnny Carson, da rede NBC. O programa de variedades, que ia ao ar às sextas-feiras, possuía grande audiência, portanto uma grande vitrine para Bosco continuar projetando sua obra no exterior. Naquele ano, o compositor ainda participaria, ao lado de João

Gilberto e Caetano Veloso, da turnê *Canta Brasil*, que passou por quinze festivais de música na Europa (OS PORTA-ESTANDARTES..., 1989, p. 2).

Figura 3 – João Bosco, de viagem marcada para Europa, se despede com show na Urca



Fonte: JOÃO... (1987, p. 4).

Essa bagagem internacional e os contatos com variadas escolas musicais parecem ter se materializado em novas experimentações para o compositor. Pelo menos foi assim que a crítica especializada recebeu, na época, o lançamento do 14º disco do compositor, com o significativo título *Zona de Fronteira* (1991).

O disco foi classificado dentro do gênero *world music*,¹² por possuir referências musicais das mais variadas procedências. A imprensa destacava que João Bosco agora cantava como Ella Fitzgerald, ou seja, com uma abordagem jazzística, cuja interpretação explorava graves, falsetes e citava linhas melódicas de composições conhecidas em meio às suas canções, como o clássico *Rhapsody in Blue*, de Gershwin.

Mas suas novas ideias musicais não se limitavam ao campo da interpretação. Destacava-se também que, desde o seu rompimento com o parceiro Aldir Blanc, no disco *Ai, ai, ai de mim*,

¹² Alguns autores defendem a ideia de indústria fonográfica flexibilizada, como acento étnico-cultural, confirmando o advento da era do pós-imperialismo cultural. Outros concluem que o investimento na *World Music* responde simplesmente a estratégias de prospecção de novos segmentos para produção e consumo, impingindo-lhe condições de produção fortemente padronizadas. De fato, muitos artistas locais conquistam formas de produção e difusão de sua música, mas não conseguem fazê-lo de acordo com sua produção original; os produtos são, invariavelmente, vestidos de uma roupagem pop — o conjunto de notas e arranjos mais emblemáticos da mundialização das mercadorias musicais —, e esse diálogo com a linguagem instituída pelo mercado ocidental possibilita que ocorra o grande encontro de culturas, segundo o *slogan* usado pela indústria cultural. É o reino da técnica derrubando as últimas fronteiras e permitindo às companhias faturar mais que um nutritivo segmento de atuação. Ao incentivar a produção local, alimentam um espaço frutífero, que, além de estimular o consumo, pode fazer vingar produtos para difusão no mercado mundial (DIAS, 2008, p. 126).

João Bosco passou a se dedicar à pesquisa e à utilização de novos ritmos. A união desse interesse rítmico e o contato com outras linguagens musicais, proporcionada pela carreira internacional, conferiu ao artista tamanha desenvoltura na maneira de compor que era possível verificar, por exemplo, a combinação do jongo e do jazz numa mesma música. Tendo em vista esses atributos, parecia natural para imprensa da época classificar esse tipo de música como internacional, uma vez que ela carregava em sua estrutura características das mais variadas vertentes (UMA TRINCA..., 1991, p. 107).

Em certas ocasiões, o início de uma carreira internacional acontecia em função da gravação de uma composição realizada por artistas estrangeiros. É o caso de Ivan Lins, que teve acesso ao mercado musical americano depois que o grande arranjador Quincy Jones foi premiado com o Grammy de 1987 pelo arranjo da composição *Vela*, do artista brasileiro. Dois anos depois, o grupo de jazz Manhattan Transfer ganhava o Grammy de melhor grupo gravando duas composições de Ivan Lins, *Arlequim desconhecido* e *Antes que seja tarde*.

Esse reconhecimento despertou o interesse da Warner americana, a qual firmou contrato de sete anos com o músico, para a produção de sete discos. Embora não pudesse distribuir os discos no Brasil, em razão dos contratos assinados entre o músico e a gravadora PolyGram, a Warner americana poderia vendê-los para o resto do globo. O lançamento do primeiro LP em inglês de Ivan Lins, *Love Dance*, teve início durante uma turnê no Roxy, importante casa noturna de Los Angeles, com capacidade para mil espectadores. Na época, a gravadora insistia para que o compositor permanecesse seis meses no país, para divulgação do trabalho. Essa inserção no mercado estadunidense ainda rendeu ao músico o convite para participar do disco *Spirit of the forest*, produzido pela Unesco para arrecadar fundos para a defesa de florestas de todo o mundo (OS PORTA-ESTANDARTES..., 1989, p. 2).

Vale lembrar também de que outras iniciativas de conexão ocorriam por conta de propostas idealizadas por músicos ou compositores brasileiros. É o caso, por exemplo, do conhecido álbum *I Love Brazil!* (1977), de Sarah Vaughan, cuja ideia, “[...] segundo *release* de sua gravadora, a RCA, foi de Marcos Valle (compositor) e Aloísio de Oliveira (produtor)” (SOUSA, 1977, p. 4). A cantora estadunidense ainda gravaria outros dois discos com o repertório de música brasileira, *Copacabana* (1979) e *Brazilian Romance* (1987).

Essa aproximação entre Sarah Vaughan e a música brasileira abriu caminho para novas experiências. A também cantora de jazz Carmen McRae, de passagem pelo Brasil, assistiu aos shows de Simone e Djavan, com a intenção de recolher composições para o seu primeiro LP com compositores brasileiros. Na época, a imprensa especulava a inclusão de possíveis candidatos na lista de compositores escolhidos pela cantora, como Ivan Lins e Vitor

Martins, João Bosco e Aldir Blanc, Sueli Costa, Gilberto Gil e Beto Guedes (EM TRÂNSITO, 1980, p. 9).

No entanto, a mediação desses contatos de artistas e produtores brasileiros com artistas estrangeiros parecia pontual e não demonstrava ter o mesmo aporte industrial que os gravadores norte-americanas dirigiam aos artistas brasileiros, cujo objetivo era explorar uma faixa de mercado disponível em seu território e com grande aparato publicitário.

Em certas ocasiões, esse contato era estabelecido de maneira informal. Como foi o caso da participação do músico belga Toots Thielemans com sua harmônica na faixa *Transversal do tempo*, do disco *Galos de briga* (1976), de João Bosco e Aldir Blanc. Na época, Rildo Hora, produtor do disco, havia se encontrado com o músico europeu após sua apresentação em um bar do Rio de Janeiro e o convidado para participar da gravação da faixa no dia seguinte. A composição, que se assemelhava a um blues, adquiriu elementos característicos daquele ritmo com a participação do instrumentista, fato este que acabou por sugerir novas ideias musicais, incorporadas pelo arranjador Luiz Eça no acabamento da peça:

Aí no outro dia ele foi, e essa música já estava pronta, essa base. Você vê que o Toots, ele não para de tocar desde o primeiro compasso até quando a música acaba, ele não para de tocar. Eu entro, canto, ele sola, ele improvisa, ele faz contracanto, ele não para, ele toca a música o tempo inteiro! Que isso é uma coisa difícil pra caramba, Charles! Você sabe disso, porque você tocar com um cara cantando, pra você não interferir, não atrapalhar, tem que ser um cara genial! E ele é um cara genial e fez isso! O Luizinho adorou o solo dele, as ideias dele, e falou: vou escrever a orquestra de cordas em cima do que ele tá fazendo. Então você vai ver no disco, nessa faixa, que a orquestra faz coisas que o Toots faz logo em seguida. Ou seja, ela repete o que o Toots fez como se ela soubesse ou como se tivessem tocando juntos (BOSCO, 2015, p. 58-59).

Embora a indústria fonográfica no Brasil não tivesse aporte financeiro e publicitário comparável aos orçamentos das matrizes europeias e estadunidenses, na década de 1980, a exposição da música popular brasileira no exterior parece ter ganhado novo impulso. É o caso da série *The Voice of Brazil*, produzida pela tevê Globo e comercializada em 16 países, que contou com a participação de 50 artistas. Dividida em cinco episódios com uma hora de duração cada, a série procurou veicular artistas das mais diversas correntes da MPB, por meio da exibição do acervo de imagens da emissora. Na seleção das gravações, aproveitadas de programas como o Fantástico, de festivais e especiais, estavam presentes artistas como João Gilberto, Gilberto Gil, Vinicius de Moraes, Clara Nunes, Elis Regina, Moraes Moreira, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Rita Lee e Ritchie (A VOZ..., 1985, p. 5).

Ao mesmo tempo em que é possível elencar múltiplos elementos de conexão a partir do desenvolvimento da indústria fonográfica e de seus atores, pode-se também rastrear algumas iniciativas que demonstram desconexão em relação a essas aproximações entre os mercados global e local da música popular. Por exemplo, aquelas iniciativas que procuravam defender e organizar o mercado da música nacional e funcionavam como uma reação dos compositores brasileiros à política de mercado das multinacionais, que abria cada vez mais espaço para música estrangeira, afetando todo o setor. A criação da Sociedade Musical Brasileira (Sombras)¹³ procurava amparar todos os músicos e compositores que se sentiam prejudicados naquele momento, de maneira a conseguir alguma proteção para os seus direitos, como destacou na imprensa o cantor e compositor Sérgio Ricardo:

- Há muito tempo os corredores vinham se estreitando. As fitas invadiam as boates, terminando com os pequenos conjuntos. As estações de rádio, desrespeitando as leis, começaram a transmitir um número maior de músicas estrangeiras. O disco de música internacional passava sorrateiramente pela Alfândega, desde a matriz, até o fotolito da capa. Os compositores se queixavam da censura que podava a criatividade. O mercado do disco, dominado por quatro multinacionais, dava grande apoio a matéria prima estrangeira de maior rentabilidade e colocação no mercado. (SILVEIRA..., 1975, p. 4).

Em seu estudo sobre a indústria fonográfica nos anos 1970, Morelli destaca que a demanda pelo consumo de música estrangeira no Brasil se manteve em alta até o final daquela década. Dessa forma, justificava-se o estabelecimento de novas empresas estrangeiras para explorar o potencial de participação de jovens no mercado brasileiro de discos. No entanto, a partir de 1978, a fixação de transnacionais do disco, como a Ariola, a Capitol Records, a ECM e a WEA, formou um *cast* reduzido de artistas brasileiros para ingressar no mercado, enquanto priorizou a publicação de vasto acervo de matrizes internacionais que as gravadoras possuíam. Essa manobra, a importação das gravações, era uma prática recorrente das transnacionais do disco, mas contrariava a lei nacional, que determinava o percentual máximo de 50% de música estrangeira nos suplementos das gravadoras (MORELLI, 2001, p. 64-68).

¹³ Criada em janeiro de 1975, no Rio de Janeiro, a Sombras era uma sociedade que não se propunha arrecadar ou distribuir direitos autorais, mas apenas atuar na defesa desses direitos junto às sociedades arrecadadoras e distribuidoras já existentes, e também junto ao Estado, propondo-se também a promover a música nacional. A entidade reunia, principalmente, compositores da chamada Música Popular Brasileira, isto é, compositores oriundos dos movimentos musicais denominados bossa nova e Tropicalismo, além de novos compositores universitários surgidos posteriormente: Tom Jobim, Sérgio Ricardo, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha e Aldir Blanc, por exemplo, faziam parte do quadro de seus associados (MORELLI, 1991, p. 115).

Segundo Morelli (2001, p. 68), esse quadro de superávit proporcionado pela proporção ilegal de lançamentos estrangeiros chegou a alcançar a marca de 53% em 1978. Para a autora, foi justamente nesse momento de distensão política que as transnacionais do disco obtiveram maior liberdade para exercer seus interesses econômicos.

No momento mais agudo da ditadura militar, durante o qual prevaleceu a censura e a perseguição, impôs-se uma quebra na continuidade do desenvolvimento comercial da classe artística. Quando a conjuntura política se direcionou para abertura, os interesses econômicos da indústria do disco sobrepujaram qualquer possibilidade de proteção comercial para os artistas nacionais. Em meio a essa contradição, os compositores populares procuraram exercer alguma participação nos rumos da indústria do disco.

É importante destacar como a Sombras era definida por seus fundadores. O seu presidente rechaçava a modalidade sindical e a entidade arrecadadora, muito mais uma espécie de ‘ordem dos músicos’. Sérgio Ricardo a definia como uma entidade independente dos músicos, uma “[...] espécie de *Union*, como as que funcionam nos Estados Unidos, como fiscalizadoras e representantes dos músicos, autores, compositores, instrumentistas e cantores” (SILVEIRA..., 1975, p. 4).

Durante a década de 1970, é possível verificar também reações individuais contra a presença, cada vez mais marcante, da música estrangeira no mercado brasileiro. Um bom exemplo disso é a iniciativa do compositor João Nogueira, que abria sua casa, na Rua José Veríssimo, nº 50, no bairro do Méier, para encontros periódicos de compositores do samba. As atividades de sua agremiação, essencialmente, tinham “[...] a ideia de aglutinar os sambistas, estabelecer um centro de pesquisa e ponto de reunião de todos os que fazem e consomem samba neste país” (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4).

Figura 4 – João Nogueira numa reunião do Clube do Samba



Fonte: JOÃO NOGUEIRA... (1979, p. 4).

No documentário *Carioca, suburbano, mulato e malandro* (1979), de Jom Tob Azulay, é registrado o ambiente desses encontros, enquanto o compositor percorre a rede de sociabilidade dos compositores do samba. Chama a atenção que, na abertura do documentário, João Nogueira e o jornalista Sérgio Cabral reclamam do som ambiente de uma lotérica, onde se toca uma música de discoteca. Durante o argumento do documentário, o jornalista Sérgio Cabral comenta as proposições do compositor:

João Nogueira, na verdade, também, é um compositor engajado nas grandes causas da música brasileira. Ele agora, por exemplo, acaba de criar, o Clube do Samba. Que é um clube pra defender os sambistas. Principalmente aqueles sambistas, que por razões sociais, não tem acesso aos meios de divulgação, gravadoras etc. (CABRAL, 1979).¹⁴

Há outros exemplos em defesa da música nacional que representam essa desconexão em relação ao global. O colunista José Ramos Tinhorão chamava a atenção para o resultado final do II Festival Nacional do Choro Carinhoso, no ano de 1979. Com o resultado do festival, a Bandeirantes Discos lançava um LP contendo as 12 composições finalistas. Para o articulista, com essa iniciativa, “[...] a Bandeirantes reafirma a sua proposta geral de nacionalização progressiva das imagens e dos sons”. O título de sua coluna não disfarçava suas posições nacionalistas: *O Choro faz parte da luta pela libertação nacional*. E acrescentava a dificuldade de se produzir e criar um mercado para música instrumental brasileira em face do “[...] interesse global das forças de ocupação econômica estrangeira (ao interesse global, é claro, não convém prestigiar o som regional, e sim o de massa que, sendo internacional, pode ser chamado de som livre)” (SOUSA, 1979c, p. 4).

Atento às disputas do mercado de discos, José Ramos Tinhorão não deixou de registrar o embate desigual entre as gravadoras independentes e as multinacionais. Em sua coluna *A onda dos independentes: um David musical contra o Goliath das multinacionais*, o articulista chamava a atenção para possibilidade que se abria naquela oportunidade, para que os músicos rompessem com certos obstáculos colocados pelos grandes grupos da indústria fonográfica:

Cansados de perambular pelos corredores das gravadoras ouvindo promessas nunca cumpridas, e recebendo “conselhos” castradores de seus estilos e criações, dezenas de compositores, músicos e cantores resolveram reagir passando a “banca” a gravação de seus próprios discos, numa inesperada retomada coletiva da ideia lançada há três anos por Antônio Adolfo com seu disco de selo Artesanal, significativamente intitulado *Feito em Casa* (TINHORÃO, 1980, p. 7).

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2D37DTP3O0> Acesso em: 16/08/2019.

No entanto, mesmo que essa alternativa buscasse reunir os músicos em cooperativas para tocar sua produção independente, as barreiras impostas à finalização dos seus projetos eram imensas. A primeira delas dizia respeito ao levantamento de capital para custear despesas obrigatórias como: estúdios, gráfica, fotos de capas e participação de outros músicos nas gravações. A segunda e mais dramática era relativa à distribuição do disco no mercado. Em muitos casos, os músicos vendiam seus discos de forma itinerante, após suas apresentações em teatros. Outros acabavam contratando um distribuidor, como foi o caso do segundo LP de Elomar Figueira Mello (TINHORÃO, 1980, p. 7).

Embora as iniciativas da produção independente abrissem oportunidades para músicos e compositores que não conseguiam se colocar no mercado, ou mesmo para compositores consagrados adquirirem um espaço que lhes permitisse se desvencilhar das amarras das exigências comerciais, a descrição desse cenário demonstra que tais iniciativas não rompiam totalmente com a estrutura de produção controlada pelas multinacionais dos discos, tendo em vista que essa independência não significava adquirir autonomia em todos os processos da produção.

2.3 HISTÓRIA GLOBAL DA CANÇÃO EM CONTEXTOS DE DITADURAS

Napolitano (2010) aponta para o lugar privilegiado da MPB nos anos 1970, em função de seu papel político. A canção popular produziu e veiculou uma “rede de recados” contra o Regime Civil-Militar. Em um primeiro momento, entre 1969 e 1974, as canções ressaltavam a experiência do medo, do silêncio, da tortura e do exílio e ficaram conhecidas como ‘canções dos anos de chumbo’. Enquanto no período posterior, entre 1975 e 1982, aparecem as ‘canções de abertura’, que expressavam desejos de liberdade. Ridenti (2014) destaca que, a partir de meados da década de 1970, muitos artistas ligados à esquerda integraram as atividades oposicionistas ao regime durante a abertura, ora retratando em suas obras o momento político, ora participando ativamente de campanhas como a da anistia:

Diferentemente dos anos 1960, em geral, esse engajamento significou um apoio às causas de esquerda a título individual, do artista como cidadão – ou incluindo em seu trabalho veiculado pela indústria cultural alguma mensagem política (caso das letras de certas canções). Contudo, houve alguns casos de movimentos sociais, especialmente na área teatral em que ainda se preservavam laços de criação coletiva, alternativa à integração de cada artista dentro da ordem a procurar fazer sua carreira individual no mercado de trabalho da indústria cultural. (RIDENTI, 2014, p. 298).

A música popular acompanhou o movimento geral pela abertura política. Com o abrandamento da censura a partir de 1978, novos artistas passaram a questionar frontalmente o regime. De uma forma ou de outra, as canções engajadas desse período criticavam os governos Geisel e Figueiredo e procuravam denunciar os crimes cometidos pela Ditadura, apontavam as limitações da abertura política, homenageavam aqueles militantes que morreram na luta, exigiam anistia, comemoravam a volta dos exilados, festejavam a libertação dos presos e exaltavam a Campanha pelas Diretas. É nesse quadro que muitas canções passaram a refletir a entrada de novos temas na cena política, como direitos da mulher, liberdade sexual, combate às discriminações de todo tipo, ações de afirmação dos negros e promoção dos direitos indígenas (MARTINS, 2015, p. 225-226).

As situações de perseguição política pelas quais os compositores brasileiros foram submetidos pelo Regime Civil-Militar mudaram o rumo de muitas carreiras. Por essa razão, essas mudanças forçadas fizeram com que alguns deles passassem por experiências no exílio. Muitas vezes, essa vivência se converteu em aproximações com outras linguagens musicais, propiciando um intercâmbio cultural muito rico para os artistas, que ora se apropriavam de novos ritmos para compor, ora apenas regravavam a produção de artistas estrangeiros com mensagens de luta e resistência política. Outros compositores aprofundaram essas relações e serviram como pontes entre os compositores brasileiros que ficaram no país e a produção da música engajada de outros países em contextos de ditadura.

A trajetória do cantor e compositor Chico Buarque é um bom exemplo desse marco de conexão. Durante a temporada de exílio na Itália, entre anos de 1968 e 1970, o compositor traduziu e gravou canções suas em italiano e depois produziu com o compositor italiano Sérgio Bardotti um LP de canções infantis. A rápida passagem pelo país ficou marcada pela dificuldade em se inserir no mercado fonográfico italiano e criar uma agenda permanente de apresentações com o compositor Toquinho. Este, decidido a retornar para o Brasil, devido à ausência de trabalho, deixou para o amigo um tema antes de partir.

A canção se completaria com os versos de Chico e Vinicius de Moraes tempos depois, tratando da experiência do exílio, da separação do amigo e de um sentimento de saudade em relação ao Brasil. A princípio fora intitulada como *Samba de Fiumicino*, em clara referência ao aeroporto de Roma, o terminal de partida de Toquinho naquela ocasião. Pouco depois, antes de

ser gravada passou a se intitular *Samba de Orly*,¹⁵ por ser o aeroporto francês o destino mais comum entre os exilados que chegavam à Europa (WERNECK, 2004, p. 128).

Em entrevista disponível no YouTube,¹⁶ Vinicius de Moraes destaca que uma parte importante da mensagem da canção fora vetada pela censura. Os versos que diziam “Pede perdão/ pela omissão/ um tanto forçada” procuravam lembrar-se da impossibilidade, para alguns artistas exilados, de participar como gostariam da luta política em seu campo. Esse é mais um importante elemento que demonstra um movimento de conexão e desconexão na atuação limitada de alguns artistas.

Em sua composição *London, London* (1971), Caetano Veloso expressou de maneira contundente sua experiência com o exílio. A letra da canção transmite o sentimento de solidão que qualquer estrangeiro percebe ao estar distante do país de origem. No entanto, a canção revela-se irônica, quando o compositor opta por fazê-la no idioma inglês e adota as características rítmicas e melódicas da balada, o que nos remete imediatamente a qualquer composição dos Beatles, especialmente quando se escuta com atenção o refrão: “*While my eyes, go looking for flying saucers in the Sky.*”

Essas características resultam da adaptação à realidade de um compositor exilado e, ao mesmo tempo, destacam as restrições que um regime de perseguição política impõe aos seus adversários. A mudança repentina para um país estrangeiro, as dificuldades de adaptação ao novo cotidiano, à adoção de outro idioma e de outra linguagem musical para continuar a compor são elementos marcantes desse processo de conexão e desconexão vivenciados naquele período por artistas brasileiros.

Mesmo aqueles compositores que não foram para o exílio, por vivenciarem uma etapa de abrandamento das perseguições, conectaram-se de outra maneira com a linguagem musical de outras partes do globo e deixaram marcas daquela experiência a partir do seu local de origem. É o caso, por exemplo, de *Rumbando* (1976), de João Bosco e de Aldir Blanc. A composição, que de maneira geral procura descrever o que é ser um artista de palco, em seu desfecho, transmite uma mensagem política sutil, tendo como pano de fundo a rumba, um ritmo cubano muito conhecido. João Bosco comenta esse aspecto da composição:

Aí no final ele diz: “as pedras da Cordilheira caíram na cristaleira”. Você pode ficar pensando nesse verso. Eu nem sei o que o Aldir pensou. E nem eu sou

¹⁵ *Samba de Orly* (1970): Vai meu irmão/ pega esse avião/ você tem razão/ De correr assim/ Desse frio/ Mas beija/ O meu Rio de Janeiro/ Antes que um aventureiro/ Lance mão/ Pede perdão/ Pela duração (Pela omissão)/ Dessa temporada (Um tanto forçada)/ Mas não diga nada/ que me viu chorando/ E pros da pesada/ Diz que eu vou levando/ Vê como é que anda/ Aquela vida à toa/ E se puder me manda/ Uma notícia boa. Entre parênteses, os versos originais, vetados pela Censura.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkuukl9RTr0> Acesso em: 16/08/2019.

louco de perguntar, mas tem aquela coisa que a gente vivia na época. Esse disco é de 1976! Tinha o negócio do Chile, tem a Cordilheira dos Andes, tem uma situação política. (BOSCO, 2015, p. 50).

Em outra etapa da carreira, já de volta ao Brasil, Chico Buarque necessitou retomar os contatos com o exterior, devido às dificuldades que a censura lhe impunha. A solução imediata para abrandar a perseguição foi parar de fazer shows. Entre os anos de 1975 e 1984, a participação em espetáculos se resumia apenas àqueles dedicados a causas como arrecadar fundos para a luta sindical. É interessante notar que sua despedida dos palcos em 1975, ao lado de Maria Bethânia, no Canecão, foi motivada também por sua defesa da Revolução dos Cravos, que havia derrubado a ditadura salazarista no ano anterior, em Portugal. O espetáculo foi feito “[...] debaixo das ameaças de cidadãos portugueses indignados com seu apoio” (WERNECK, 2004, p. 249). Este é um bom exemplo da interferência de um evento externo que acaba desencadeando repercussões locais.

A indignação daqueles portugueses se devia principalmente ao apoio explícito à Revolução dos Cravos presente na gravação da composição *Tanto Mar*.¹⁷ Naquele ano de 1975, sua primeira versão fora vetada pela censura, mas acabou sendo editada em Portugal. No Brasil, só pôde ser gravada em 1978, quando a interferência da censura arrefecia. Por essa razão, precisou ser atualizada, como lembra Chico Buarque em entrevista:

[...] E é claro que a Revolução Portuguesa mexeu muito com o brio das pessoas aqui no Brasil. Assunto Portugal ficou sendo muito perigoso, muito delicado, né? Era um tabu falar de Portugal. Por outro lado, eu estava bastante empolgado com aquilo, né? E fiz essa canção *Tanto Mar*. Que foi proibida, foi proibida. Agora que ela foi liberada [...], essa sim é uma música bastante circunstancial, se referindo mesmo à Revolução Portuguesa de 1974, que já não é [pausa], já mudou de caminho. etc. Eu me senti agora obrigado a mudar sua letra, ela ficou alterada, não é mais como era, essa letra se refere a Portugal, um pouco do tempo passado, mas projetando também pro futuro, esperança. (BUARQUE, 1978).¹⁸

É interessante notar que um elemento da conjuntura política local, como a censura, impediu o compositor de veicular a mensagem no momento em se que comemorava o fim do regime salazarista e se denunciava a situação de autoritarismo ainda presente no Brasil. Tal

¹⁷ *Tanto Mar*, primeira versão (1975): Sei que estás em festa, pá/Fico contente/ E enquanto estou ausente/ Guarda um cravo para mim/ Eu queria estar na festa, pá/ Com tua gente/ E colher pessoalmente/ Uma flor do teu jardim/ Sei que há léguas a nos separa/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar/ Lá faz primavera, pá/ Cá estou doente/ Manda urgentemente/ Algum cheirinho de alecrim.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pj5VuYSmd4k>. Acesso em: 17/08/2019.

interferência resultou em uma nova mensagem três anos depois, na qual acompanhava os rumos dos acontecimentos em Portugal.¹⁹

Há considerações importantes a se fazer em relação a essa composição, como o emprego estilístico da letra, que lembra a forma falada do português em Portugal, por meio da utilização da interjeição ‘pá’ ao final de alguns versos. Vale destacar que o arranjo da composição em 3/4 lembra a condução rítmica de um fado, ao mesmo tempo em que, à certa altura da gravação, a flauta compõe ornamentos melódicos que evocam composições andinas, o que nos remete a uma interconexão que está no âmbito da política, mas também na cultura, na medida em que esses elementos se entrelaçam para produzir uma mensagem concernente à realidade política e social de países que viviam sob o autoritarismo.

Observar as canções de protesto em seus contextos específicos, em face de um processo mais geral e amplo, pode levar as pesquisas a destacarem aproximações e distanciamentos. No entanto, a maior parte dos estudos é capaz de expressar um painel geral de como um determinado campo das artes tratou os mais variados temas a respeito de como viver em regimes fechados. É sintomático que, no caso português, essa relação entre canção e vida política tenha se aprofundado, uma vez que duas canções de forte conteúdo político acabaram por ser eleitas para desencadear a ação revolucionária:

A forma como é iniciada a operação militar que conduzirá à revolução é, porventura, uma das particularidades mais expressivas da associação da música com acontecimentos extramusicais, pois são utilizadas duas canções - *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho e *Grândola Vila Morena* de José Afonso – como senha para dar início à operação militar. De facto, a canção de José Afonso viria a ser indexada historicamente a esse dia, figurando até hoje como um dos símbolos mais significativos da revolução e de todo o processo político, social, económico e cultural que se seguiu. Se as práticas da canção de protesto tinham sido já configuradas em parte durante a ditadura, a conjuntura política e social do país veio legitimar ainda mais o papel da canção de protesto durante o período revolucionário. (CASTRO, 2015, p. 10).

Se, para o compositor brasileiro, ainda estava distante a participação efetiva de sua produção em um processo revolucionário, ao menos havia outras formas de atuação progressista que contribuíam para o desenvolvimento de uma arte engajada. Quando Chico Buarque abandonou os palcos durante nove anos consecutivos, boa parte de sua atuação, naquele período, concentrou-se em participar de festivais, organizando caravanas de artistas brasileiros

¹⁹ *Tanto Mar*, segunda versão (1978): Foi bonita a festa, pá/ Fiquei contente/ E inda guardo, renitente/ Um velho cravo para mim/ Já murcharam tua festa, pá/ Mas certamente/Esqueceram uma semente/ Nalgum canto do jardim/ Sei que há legas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar/ Canta a primavera, pá/ Cá estou carente/ Manda novamente/ Algum cheirinho de alecrim.

para Cuba, Nicarágua e Angola. Países cujos regimes políticos estavam à esquerda. Não por acaso, o compositor tornou conhecido do público brasileiro compositores da *nueva trova cubana*,²⁰ gravando Pablo Milanés e Silvio Rodríguez (WERNECK, 2004, p. 249-250).

Durante as comemorações dos vinte anos da Revolução, o compositor levou até Cuba uma comitiva de artistas, entre os quais estavam Simone, Zezé Mota, Gonzaguinha, Walter Franco, Nelson Ayres, Paulinho Nogueira, Djavan e outros. Segundo a cantora Zezé Mota, a participação no festival ia além da promoção artística, já que muitos artistas distribuía seus discos nas rádios do país. Era inevitável que esse contato com o país socialista revestisse a viagem de significados políticos importantes para os artistas que lá estavam:

É claro que a nossa participação no Festival promoveu a música brasileira. A gente levou bastante material, discos de vários artistas [...] Mas o que acrescentou mesmo para cada um foi a possibilidade de ver de perto como é que funciona a coisa lá. [...] Eu conversei com estudantes, músicos, cortadores de cana e operários, e sem demagogia nenhuma, as pessoas não se queixavam não. Eram todos muito conscientes de que estão numa fase de transição e com uma esperança muito grande de preparar os filhos para um mundo melhor. Uma das coisas que me balançou muito foi o encontro com os exilados brasileiros. Foi um encontro muito difícil. Eles têm uma ansiedade muito grande e querem voltar ao Brasil. Foi esse encontro que me fez chegar à conclusão de que, se no Brasil não houver uma solução para uma Anistia ampla, geral e irrestrita, eu acho que realmente não vai estar resolvido o problema dos brasileiros. (A FESTA..., 1979, p. 4).

O depoimento da cantora demonstra que a circulação de artistas brasileiros e estrangeiros em festivais internacionais, muitas vezes, colocava-os em contato com realidades políticas diversas, dependendo do país em questão, o que de alguma forma contribuía para a elaboração e difusão de uma arte engajada, que passava a se entrelaçar com outras experiências artísticas. É interessante notar que os artistas engajados, por possuírem essa mobilidade entre diferentes nações, acabavam adquirindo a função de porta-vozes de exilados políticos, estabelecendo o contato entre eles e seu país, expressando suas expectativas em relação à conjuntura política. Se esse tipo de atuação tinha certo limite, pois não resolvia a condição política dos exilados, ao menos contribuía para impulsionar um movimento geral de luta no Brasil, uma vez que o assunto permanecia em pauta.

Há relatos do envolvimento de artistas em problemas graves, como o desaparecimento de pessoas. É o caso da cantora Elis Regina, que se empenhou em buscar informações sobre o

²⁰ “*Silvio Rodríguez definió la Nueva Trova Cubana como un movimiento no sólo musical y artístico, sino también ideológico, que plantea una actitud concreta ante la vida, y dijo que antes de que surgiera el grupo sus componentes tenían ya unos criterios sobre el papel del arte en una revolución y sabían que ‘si no tienes una actitud revolucionaria ante la vida, es demagógico hacer canción revolucionaria’*”. Disponível em: https://elpais.com/diario/1978/07/06/cultura/268524006_850215.html. Acesso em: 17 ago. 2019.

desaparecimento do pianista Tenório Jr.²¹ Na entrevista que concedeu à Folha de S. Paulo sobre o assunto, a cantora tinha a informação de que um músico argentino teria visto Tenório Jr. em uma prisão de La Plata. A partir daí, a cantora passou a buscar o contato do pai e da viúva do músico, a fim de conseguir uma procuração, que deveria ser expedida pelo Itamaraty ao governo argentino.

Aí eu comecei a detonar tudo, né? Inclusive, com a ajuda de Roberto Menescal, peguei o telefone da mulher dele. Ronaldo Bastos, mais uma pá de gente metida e até agora não se conseguiu nada, a não ser dedicar espetáculo à presença de algum amigo e ausência do Tenório Júnior (ELIS..., 1979, p. 5).

Muitas dessas interações políticas por parte dos compositores brasileiros, por meio de sua arte, não se realizavam exclusivamente com a participação em festivais internacionais. Iniciativas locais também faziam parte dessa rede de conexões. Podia ser uma breve referência a um músico assassinado, como fez Ivan Lins, cantando em seu espetáculo uma composição “[...] a pretexto de homenagear Victor Jara, o compositor chileno que a ditadura de Pinochet pretendeu inutilmente calar” (IVAN..., 1979, p. 1). Ou como é o exemplo do espetáculo *Noite da Nicarágua*, realizado e organizado pelo Comitê de Solidariedade ao Povo da Nicarágua, no qual se reuniram 700 militantes, como líderes sindicais, estudantes e parlamentares.

O espetáculo do Comitê era dirigido pelo compositor Aldir Blanc e contava com as participações de Paulinho da Viola, Jorge Mautner, Biafra, Vital Farias, Grupo Água, dentre outros. A principal finalidade do show era arrecadar fundos e divulgar o programa da Frente Sandinista de Libertação. Fazia parte daquele encontro também “[...] uma exposição fotográfica com cenas de luta na Nicarágua, mostra de artesanato, teatro e algumas pessoas falarão sobre a situação vivida atualmente aquele país” (UM “SHOW”..., 1979, p. 9).

No entanto, dependendo de determinados contextos, essas ações locais possuíam limitações. Por isso, iniciativas políticas mais explícitas só eram possíveis em outros territórios. É o caso, por exemplo, do espetáculo de Gilberto Gil no Festival de Montreux (1978). Durante a recepção ao artista no palco, ouvia-se “aos gritos ‘Cálice, Cálice’ da plateia, e não pedia silêncio como podia enganar a palavra gritada: solicitava ao compositor que interpretasse sua música *Cálice*, parceira com Chico Buarque” (ARTE..., 1978, p. 4). A composição que havia sido proibida pela censura no Brasil cinco anos antes poderia, finalmente, ser ouvida pelos presentes naquele espaço.

²¹ Francisco Tenório Júnior, desaparecido na Argentina desde 18 de março de 1976, quando acompanhava turnê artística junto com Toquinho e Vinícius de Moraes. Era músico e não tinha vinculação partidária. Dossiê *Tortura Nunca Mais*, Boletim GTMN-RJ, abril de 1995, p. 3.

Em circunstâncias mais acirradas como a ditadura Pinochet, no Chile, até a utilização de determinados instrumentos ficava proibida. Rodolfo Parada, integrante do grupo chileno Quilapayun, denunciava para revista Rolling Stone, nos EUA, que além da proibição das músicas, o regime vetou “[...] alguns instrumentos típicos, como o charango e flauta incaica quena” (A MÚSICA..., 1979, p. 13). A excursão internacional do grupo possibilitava a utilização pública desses instrumentos. Na época, o grupo passava por quinze cidades norte-americanas realizando uma turnê em homenagem a Victor Jara, que incluía a leitura de um poema escrito pelo compositor chileno horas antes de ser executado pelos militares no Estádio Nacional do Chile.

Se em determinados contextos os regimes políticos acirravam a perseguição em direção à produção musical de determinados compositores, em outros, com uma conjuntura política mais favorável, a permissão para circulação de determinadas mensagens em público ganhava relevo. Este é o caso da composição *O bêbado e a equilibrista* (1979), dos compositores João Bosco e Aldir Blanc. A composição, que tratava de denunciar a situação dos exilados em meio à campanha para o seu retorno, logo se transformou no ‘Hino da Anistia’. Na letra, as ‘Marias’ fazem referência à mãe do cartunista Henfil, e as ‘Clarices’ são uma homenagem a Clarice Herzog, viúva do jornalista Vladimir Herzog, torturado até a morte em 1975.

A canção ganhou tamanha dimensão política, a ponto de fazer com que o sociólogo Hebert de Souza, citado na canção, (que sonha/ com a volta do irmão do Henfil/ com tanta gente que partiu/ num rabo de foguete), ao chegar do exílio, fosse recepcionado no aeroporto por uma multidão, que cantava a música. A cena veio a se repetir durante a chegada de Luiz Carlos Prestes e parece ter sido adotada como rito oficial para saudar o retorno do exílio:

Quando se aproximava a hora da chegada do Sr. Luiz Carlos Prestes, o sistema de som do aeroporto aumentou volume. Nesse momento tocava a música o Bêbado e a Equilibrista, na voz da cantora Elis Regina e de autoria de Aldir Blanc e João Bosco, que fala justamente do retorno dos exilados. A música foi acompanhada em coro pelos presentes. (PRESTES..., 1979, p. 3).

Esse breve levantamento das fontes impressas e o seu entrelaçamento com as canções indicam que, como objeto para pesquisas da história global, a canção de protesto ultrapassa a dimensão nacional. Apesar dos dispositivos de controle e repressão, é possível notar a circularidade das mensagens que as canções de protesto carregavam e, de alguma maneira, medir o alcance de sua dimensão cultural e política no trânsito entre países autoritários e democráticos.

3 “PROFISSIONALISMO É ISSO AÍ”: A RELAÇÃO DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC COM O MERCADO FONOGRÁFICO

Este capítulo tem como proposta mapear os caminhos de inserção da dupla de compositores João Bosco e Aldir Blanc no mercado da indústria fonográfica. Dessa forma, é possível avaliar as peculiaridades da chegada de uma nova geração de compositores da MPB em um momento de franca expansão da indústria cultural. A reconstituição dessa trajetória busca evidenciar como aparecem os elementos de mediação entre o nacional-popular e o Tropicalismo em um novo cenário, que exigia alianças entre as duas correntes para superar o fechamento do regime e conviver com as disputas por espaço nesse mercado.

3.1 “COMO É DIFÍCIL TORNAR-SE HERÓI”: A CHEGADA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC AO MERCADO FONOGRÁFICO.

No início da década de 1970, diferentes grupos de produção musical e perfis variados foram incorporados pela indústria fonográfica. Durante toda aquela década, o mercado atuou de forma a diversificar os gêneros da canção popular, ampliando o seu público consumidor. De alguma maneira, essa tendência seguiu a proposta tropicalista, que propunha uma abertura da canção para múltiplos gêneros, timbres e performances. Na esteira dessa proposta, apareceram o Clube da Esquina, de Minas Gerais, os Novos Baianos, da Bahia, os ‘Malditos’ do Rio de Janeiro, como Jards Macalé e Luiz Melodia (HERMETO, 2012, p. 125-128).

Ainda que a proposta tropicalista sugerisse a abertura para inovações no campo da canção popular, como afirma Hermeto, havia uma hierarquia definida entre os gêneros musicais pela indústria fonográfica, para fazer valer a segmentação do consumo musical:

O mercado sofria, na virada da década de 1960 para a de 1970, uma grande reestruturação, ainda que paralela a uma crise momentânea, em certa medida provocada pela própria perseguição aos artistas mais criativos e valorizados pela audiência formadora de opinião e gosto. Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, portanto, uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem para o surgimento de novos gêneros e estilos, ao menos a partir de 1972. Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de “maldito” (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. (NAPOLITANO, 2002, p. 71).

Os cariocas do Movimento Artístico Universitário (MAU) também integravam esse circuito. Entre os participantes, estavam jovens cancionistas como Gonzaguinha, Ivan Lis e Aldir Blanc. O grupo teve origem a partir dos saraus promovidos na residência do músico e psiquiatra Aluizio Porto Carreiro de Miranda, que fazia a ponte entre os artistas da ‘velha guarda’ e os jovens universitários. Os três compositores citados logo iniciaram carreiras individuais de sucesso, principalmente a partir de suas participações no programa semanal da TV Globo chamado ‘Som Livre Exportação’.²² Com apresentação de Elis Regina e Ivan Lis, o programa era exibido todas às quintas-feiras e tinha a intenção de mostrar um panorama dos mais jovens compositores daquele momento (HERMETO, 2012).

Segundo Napolitano (2002, p. 72), o MAU procurava representar, no começo daquela década, uma tentativa de reação às “[...]misturas musicais consideradas descaracterizadas, do ponto de vista do nacionalismo cultural”, ainda em oposição aos preceitos do Tropicalismo, que naquele momento havia perdido sua “aura de gênero específico” para se integrar como mais uma das tendências abrigadas “dentro do sistema musical amplo da MPB”. No entanto, as premissas defendidas pelo movimento acabaram se diversificando após 1972, com o aparecimento das tendências mineira e nordestina, quando esses compositores passaram também a incorporar os referenciais musicais e poéticos dessas vertentes.

No entanto, o enfrentamento entre essas correntes musicais não se resumia apenas ao aspecto ideológico, que estruturava a forma como os artistas pensavam e colocavam em prática seus projetos artísticos. Há um componente de mercado imbricado com essas posições estéticas. Prevaleceu, para a crítica especializada da época, o argumento de que os compositores que apareceram após 1968 não representavam novos valores estéticos, como aqueles forjados pelos artistas da Bossa Nova e do Tropicalismo. Esses novos compositores nem eram vistos como um movimento, no máximo eram caracterizados como “seguidores retardatários e menos qualificados” dos movimentos surgidos anteriormente. Por essa razão, era natural que uma parte desses novos compositores se apresentasse como contestadores do Tropicalismo, buscando ocupar seu espaço no mercado, enquanto outra parte reivindicava propostas musicais que fossem “revolucionárias em relação a toda MPB já feita até então, isto é, como grupos de artistas

²² Após o recrudescimento dos festivais, a utilização de programas de televisão foi uma maneira que o mercado da indústria fonográfica encontrou para colocar em evidência, para um grande número de consumidores, o potencial de novos artistas. No ano de 1973, por exemplo, duas iniciativas apareceram nesse sentido: primeiro, o programa ‘Mixturação’, produzido por Walter Silva e pela TV Record de São Paulo, que contava com a presença regular de artistas como Belchior, Carlinhos Vergueiro, Walter Franco e os Secos e Molhados. E, por meio da gravadora Philips-Phonogram, organizou-se um festival intitulado ‘Phono-73’, reunindo artistas de seus quadros com a expectativa de que esse modelo pudesse repetir o surgimento de um novo movimento musical. (MORELLI, 2009, p. 80).

capazes de fazer eclodir um novo movimento musical”, tendo como representantes principais dessas posições os compositores Fagner e Belchior (MORELLI, 2009, p. 78-79).

Havia, notadamente, outras correntes musicais importantes para a indústria fonográfica no período, como o pop-rock, a música romântica e o samba, por exemplo. É preciso considerar também o crescimento exponencial do consumo de música estrangeira entre os jovens a partir de 1968, que atingiu grandes vendas até o final da década de 1970. Cada uma dessas correntes atingia públicos diferentes no que diz respeito à faixa etária e social. Não cabe ao trabalho dissecá-los aqui, mas tão somente apontar que os compositores que são alvos desta pesquisa estavam inseridos em um gênero de música ligada à classe média intelectualizada e universitária, que iniciava sua trajetória profissional ocupando espaço no que se convencionou a chamar de MPB.

A sigla MPB, aqui, é compreendida como uma constelação de gêneros musicais forjada a partir da atuação de diferentes atores sociais, que procuraram ajustar suas necessidades comerciais e ideológicas. A partir da imbricação dessas duas variáveis, a sigla tornou-se uma instituição sociocultural (NAPOLITANO, 2007).

Do ponto de vista estético e ideológico, a MPB procurava conciliar a tradição da música popular, oriunda da ‘época de ouro’ do rádio com a modernidade proposta pela Bossa Nova em suas harmonias sofisticadas e novas performances dos artistas no palco.²³ Os interesses comerciais se ajustaram perfeitamente a essa proposição. Ainda carente de linguagem própria e de um público que não fosse segmentando, na década de 1960, a TV brasileira se apoiou na canção popular e nos programas musicais como produtos-chave para capturar a audiência do rádio. Ao não dispensar os padrões de escuta oriundos da época do rádio, os interesses comerciais da TV se alinharam à proposta estética do nacional-popular a partir da segunda metade da década de 1960 (NAPOLITANO, 2007).

No mesmo período, houve uma série de mudanças comerciais, que contribuíram para a proeminência do setor fonográfico na década seguinte e para o papel de destaque da MPB nesse

²³ Napolitano utiliza como argumento representativo do que seria a conformação desses caminhos estéticos, ideológicos e comerciais que formaram a sigla MPB, as variadas conclusões que circularam a partir dos programas musicais na televisão e na grande imprensa a respeito dos principais artistas daquele momento: “A presença de sambistas da ‘velha guarda’ (Adoniran Barbosa, Ciro Monteiro, Ataulfo Alves, entre outros) em *O Fino da Bossa*, as comparações entre Chico Buarque e Noel Rosa, a escolha (ideológica e estética) de Geraldo Vandré pela moda de viola e a aproximação (muito destacada pela mídia) entre Orlando Silva e Roberto Carlos (como cerimônia de passagem de cetro e coroa, sucessão de ‘reis’ da canção) são exemplos do cruzamento de tradições culturais diferenciadas nos musicais de televisão. Nesse encontro, ampliava-se o conceito de MPB, que se auto-representava herdeira da Bossa Nova, mas incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959. A consagração dos festivais da canção foi consequência da ampliação de público e de novas demandas musicais e ideológicas ligadas a esta nova forma de relação entre televisão e música popular ocorrida entre 1965 e 1966” (NAPOLITANO, 2007, p. 90).

processo. Algumas mudanças eram de ordem institucional, como a formação Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), que atuou de forma corporativa, de maneira a garantir que o setor público pudesse atender a seus interesses econômicos. Entre a materialização dessas vantagens, estava a Lei de incentivos Fiscais, promulgada em 1967; e na sequência, a nova Lei do Direito Autoral²⁴ (NAPOLITANO, 2007).

A primeira vantagem permitiu que o Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) se transformasse em crédito, ao invés de ‘prejuízo’ para as gravadoras, que reivindicavam a diminuição do pagamento de impostos, com base no argumento de que sua matéria-prima, o vinil dos discos e o papelão das capas, não tinha peso significativo sobre os custos da produção, ao contrário do processo de gravação, que onerava a indústria com o pagamento de cachês, direitos artísticos e autorais. Dessa forma, as empresas produtoras de discos puderam abater do ICM os gastos mais pesados para a produção dos discos. A adoção dessa política de incentivos fiscais para o setor provocou alguns desdobramentos, como: a expansão do mercado de discos na década de 1970, o aperfeiçoamento técnico das gravações, a abertura para experimentações nos estúdios e a revelação de novos talentos. Sob outro viés, no entanto, tal medida aprofundou a concentração de poderes e capital das grandes gravadoras (CAZES, 2020).

A Lei nº 5.988/1973 sobre Direito Autoral também garantiu amplas margens de lucro à indústria fonográfica. Especialmente por meio de um dispositivo contido em seu texto, que permitia a não numeração de discos produzidos (NAPOLITANO, 2007). Morelli (2009, p. 120) pontua que a aplicação dessa norma lesava autores e intérpretes, uma vez que estes não dispunham de qualquer mecanismo de controle sobre as vendas dos discos e a correta remuneração acerca de seus trabalhos. Como detalha a autora, embora os autores e intérpretes formassem uma espécie de sociedade *sui generis* com suas respectivas gravadoras, não tinham acesso à contabilidade.

Na esteira dessas mudanças, a estrutura do mercado de discos no Brasil adquiriu novas características. Conforme destaca Napolitano (2007), a indústria fonográfica passou por um processo de “substituição de importações”. Enquanto, no ano de 1959, dados estatísticos apontavam que, a cada dez títulos comprados, sete eram estrangeiros, dez anos depois, essa relação se modificou por força de um mercado interno que consumia canções compostas, produzidas e interpretadas no país.

Foi nesse contexto que o LP ganhou sua proeminência como o principal suporte de veiculação da música popular. A partir dessa transformação, o autor salienta a diferença

²⁴ Aqui o autor se refere à Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

conceitual entre o compacto simples (destinado a vender música) e o LP (que se transformava no produto do artista). O destaque que o LP passou a ter a partir de 1969 se conectava com as necessidades de criar um mercado cada vez mais segmentado, no qual a relação com o consumidor fosse mais segura, permitindo à indústria fonográfica atenuar possíveis perdas. Essa premissa do mercado encaixou-se aos preceitos lançados pela Bossa Nova dez anos antes, como a personalização da criação e da performance musical, além da vinculação de seus artistas com um determinado movimento cultural (NAPOLITANO, 2007). Portanto, o entrelaçamento desses interesses, acompanhados pela expansão da indústria cultural por meio da TV, permitiu que a MPB adquirisse o status de instituição sociocultural. Segundo Napolitano (2007), essa posição fora conquistada a partir da popularização da televisão e do sucesso dos festivais da canção, que acabaram por capturar a audiência do rádio, já familiarizada com as disputas musicais dos programas de auditório. Para o autor, a MPB tornou-se o principal produto comercial da TV no final dos anos 1960. Atingir esse patamar institucional só se tornou possível pela ação concatenada de um conjunto de fatores, como: o reconhecimento da crítica, a participação de consumidores com elevado poder aquisitivo e, o mais importante, a contribuição da MPB para a reorganização do mercado, estabelecendo novos padrões de gosto e avaliação da canção brasileira.

Essa interação entre a canção popular e as novas tecnologias de comunicação de massa demonstra o patamar de relevância que a canção popular atingiu com o gênero e os festivais. Contudo, há uma razão para que a institucionalização da MPB tenha ocorrido de forma concomitante à expansão do mercado publicitário e da TV no Brasil. Conforme assinalou Williams (1992) são típicas do desenvolvimento das economias urbanas e industriais a formação e constituição de novas instituições culturais. Para o autor, os esportes profissionais, como o futebol e a corrida de cavalos, por exemplo, e todo o setor de entretenimento, como o teatro, o cinema e a televisão, representam essas novas formas de instituição.

Segundo o autor, a interação entre as tecnologias de comunicação e o surgimento de novas instituições é uma característica que marca a passagem da cultura folclórica para cultura popular (no sentido moderno do termo). Esse processo se amplifica quando, primeiro por meio do rádio e posteriormente pela televisão, notícias, opinião, música e teatro passam a integrar um conjunto de relações mediadas entre os receptores domésticos e um centro de difusão de informações. No tocante aos impactos recebidos pela área da música a partir de sua interação com as novas tecnologias da comunicação, o autor nos recorda de que as relações de distribuição e produção da música mudaram radicalmente (WILLIAMS, 1992).

É a partir desses parâmetros que devemos observar o processo de institucionalização da MPB no final dos anos 1960. Portanto, além de produto do primeiro escalão da TV, por sustentar e transferir a audiência do rádio para televisão, de proporcionar a reorganização do mercado do disco a partir da década de 1970 e pavimentar sua segmentação, a MPB ainda repercutiu suas posições estéticas e ideológicas no debate público. Haja vista a crítica feita pelo Tropicalismo em sua direção, no ano de 1968, quando julgava a sigla de uma “[...] estreiteza estética, do seu nacionalismo folclorizante e do seu didatismo ideológico de esquerda” (NAPOLITANO, 2007, p. 109).

Para Napolitano (2007), a crítica tropicalista não dava conta de problematizar as questões estéticas e ideológicas que envolvia a sigla. O autor demonstra, por meio de uma análise de conjunto das principais vertentes abrigadas dentro da sigla MPB, que havia uma teia complexa e variada de experiências musicais:

Após 1964, o projeto da “bossa” nacionalista dividiu-se em várias frentes. No panorama musical “engajado”, novos compositores, novos materiais sonoros e padrões de interpretação foram surgindo, à medida que o mercado musical se tornava mais complexo e amplo. O tema da resistência passava a ser tão importante quanto a busca de uma consciência nacional-popular em forma de canção. A colocação do problema político-ideológico, numa perspectiva “popular”, cujo polo passava a orientar o “nacional”, exigia por parte da esquerda nacionalista produtora de cultura uma revisão dos paradigmas de criação. A partir do sucesso do *Opinião*, sobretudo, o samba “autêntico” e os ritmos regionais “folclóricos” passaram a definir o ideal de criação musical, permanecendo assim pelo menos a consolidação dos festivais da canção como espaços privilegiados do debate musical entre 1966 e 1968. (NAPOLITANO, 2007, p. 110).

Esses embates estéticos e ideológicos se desenvolveram também por meio de outras vertentes. É o caso, por exemplo, do espaço ocupado pela Jovem Guarda na indústria cultural a partir de 1966. O sucesso repentino do cantor Roberto Carlos e do programa Jovem Guarda, da TV Record, estabeleceu um impasse para os músicos ligados à MPB. Ficou claro para o grupo que o desenvolvimento do projeto nacional-popular possuía limites no marco dos interesses da indústria cultural. A percepção de que o espaço conquistado pela MPB na televisão devia-se à suposta neutralidade do setor ruiu diante da impulsão que ganhava a Jovem Guarda, vista por setores da esquerda como representantes culturais da “modernização conservadora” do regime (NAPOLITANO, 2007).

Aqui é preciso destacar que essas atribuições concedidas a um gênero musical que se vinculou a uma classe média universitária, além de toda sua conexão com alguma forma de militância política que a canção assumiu desde o golpe de 1964, é também, parte de uma

orientação do mercado fonográfico daquele momento, que tinha como objetivo principal a “reconquista da juventude para música brasileira” (MORELLI, 2009, p. 101).

Para isso, era preciso impulsionar a carreira de novos artistas vinculados à trajetória da MPB como veículos dessa proposta. De maneira mais geral, a indústria fonográfica considerava que os artistas da MPB tinham enorme potencial de atração sobre os jovens. Foi o então diretor da Philips-Phonogram, André Midani, quem sustentou essa argumentação em 1971. Para o executivo, no Brasil, o público jovem passou a consumir discos a partir do surgimento da Bossa Nova, nos finais da década de 1950. Por se tratar de um comportamento recente na época e pelo fato de ter demonstrado uma tendência de crescimento por meio dos compositores que forjaram a MPB durante os festivais da década 1960, a música brasileira poderia ser objeto de grandes vendas no futuro, com o abrandamento da censura, em um contexto político mais favorável para sua produção e divulgação, facilitando assim a sua interação com o público jovem. (MORELLI, 2009, p. 87).

Em setembro de 1975, a *Revista Veja* estampou em sua capa alguns daqueles representantes da MPB que trilhariam esse caminho comercial no contexto da abertura política. Na matéria de capa, *Uma geração de briga*, estavam perfilados Fagner, Luis Melodia, João Bosco e Walter Franco. Atenta à cena musical daquele momento, a revista procurou evidenciar com esta capa a diversidade musical que caracterizou a geração pós-Tropicalismo. Ali estavam os representantes das variadas vertentes do momento, como os do boom nordestino, outros da chamada poesia marginal, da vanguarda paulista, e João Bosco, herdeiro mais próximo do que se convencionou a chamar de nacional-popular.

A revista pondera, na abertura do texto, que o contexto político e econômico em que esteve inserida a geração anterior era completamente diferente daquele encontrado pelos recém-chegados. Para a *Veja*, o período que antecedeu ao AI-5 permitiu àquela geração de compositores desfrutar de uma situação mais estável para o desenvolvimento de suas carreiras:

O rádio tocava “A Banda”. As revistas ilustravam e discutiam. Enquanto a televisão espalhava, mais e mais. As câmeras, porém não mostravam apenas Chico Buarque de Hollanda. Os grandes musicais produzidos pela TV Record de São Paulo para seu horário nobre, ofereciam variadíssimas atrações. Por exemplo, uma série de festivais anuais presenciados por frenéticas e apaixonadas plateias. Elas erguiam faixas, como num comício. Torciam como no futebol. E não estavam sós. Em casa, milhares de telespectadores com elas se identificavam. E as imitavam. (OS ANDARILHOS..., 1975, p. 75).

De fato, esse conjunto de fatores, mais o entrelaçamento entre a canção com as demais instâncias da indústria cultural, juntamente com o crescimento da indústria do disco, combinados com o auge dos festivais e da efervescência política no ano de 1968, tornaram-se marcos para definir a atuação da geração de compositores que viria a seguir. A partir de 1970, os principais expoentes daquela geração dos festivais, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Geraldo Vandré, já não participariam dos certames organizados pela TV Globo e pela TV Tupi até o ano de 1972. Parte deles já estava inclusive fora do país, forçados pela perseguição política dos militares, sofrendo ameaças e censura. O ápice da pressão exercida sobre os festivais teve como protagonista a TV Globo, que admitiu extraoficialmente ter destituído o júri do VII FIC em razão da antipatia que o Serviço Nacional de Informações (SNI) nutria para com a presidenta do júri, a cantora Nara Leão (MORELLI, 2001, p. 70-73).

Para a imprensa especializada da época, foram os festivais organizados pela TV Tupi entre 1968 e 1972 que revelaram os intérpretes e compositores que seguiram representando o que se convencionou a chamar de “linha evolutiva”²⁵ da MPB. Entre eles estavam Alceu Valença, Aldir Blanc, Belchior, Ivan Lins e Luiz Gonzaga Júnior. Tendo como marco comparativo os festivais de 1968, a mesma crítica especializada julgou que esses compositores estavam dispersos, pois não conseguiram formar um grupo coeso e capaz de promover um novo movimento musical, haja vista como ficou caracterizado o Tropicalismo no festival da TV Record. Essa premissa é um tanto questionável, uma vez que, após 1968, a organização dos festivais e a produção artística estiveram sob forte repressão e censura. A imposição dessas dificuldades acabou por esvaziar os festivais, deixando os novos compositores e intérpretes sem o seu principal canal de acesso ao disco e à publicidade. Um bom exemplo desse desafio foi enfrentado por Belchior, que venceu o IV Festival Universitário em 1971, mas só gravou seu primeiro LP em 1974 (MORELLI, 2001, p. 74-75).

Quando traçou o perfil dessa nova geração de compositores e intérpretes, a *Revista Veja* detalhou com precisão as condições de mercado que estavam enfrentando para o desenvolvimento de suas carreiras:

Eles estão chegando. Do Ceara, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Bahia, do Espírito Santo. São os João Bosco, os Aldir Blanc, Luís Melodia, Fagner, Belchior, Walter Franco, os Alceu Valença e os Raul Seixas, que não marcham mais em bandos, como antes. Estão na estrada, mas seu

²⁵ Morelli destaca que as expectativas criadas pela crítica e por artistas em relação ao surgimento de um novo movimento musical gerou a conclusão de que a MPB atravessava naquele momento por um período de estagnação criativa. Segundo a autora essa conclusão é resultado de uma análise de conjuntura que levava em consideração os movimentos da Bossa Nova e do Tropicalismo como marcos definidores para o surgimento de novos artistas (MORELLI, 2001, p. 78).

caminhar já não é documentado por câmaras de televisão – o horário nobre das TVs pertence irremediavelmente às telenovelas. Perambulam sós, sem qualquer apoio radiofônico. Os programas de rádio preferem o que vem de fora. Os críticos e o público exigem deles uma perfeição impossível para as condições em que vivem. E os novos acham um absurdo serem assim chamados, andarilhos de longa data. Como se a poeira comida na trajetória os envelhecesse. Como se as emboscadas para eles preparadas nas curvas do caminho os tivessem derrubado. Como se fosse possível apagar a música que criam. No entanto, eles teimam. Isolados, dispersos, eles resistem. A união faz a força, mas, já que ela é impossível, cada um faz e toca seu trabalho com a autonomia de um cavaleiro no comando de sua montaria. (OS ANDARILHOS..., 1975, p. 76).

É interessante notar que a revista apresenta essa geração de compositores como uma novidade no cenário musical no ano de 1975, quando boa parte deles já havia começado a trilhar sua carreira profissional no início daquela década. A constatação desse hiato demonstra a longa trajetória que os artistas dessa geração precisaram percorrer para se estabelecerem como contratados das grandes gravadoras e figurarem como legítimos representantes da MPB aos olhos da crítica. Fica evidente a ideia de dispersão desses talentos quando a revista evoca a imagem de “andarilhos solitários” para classificar essa trajetória. A imagem diz muito a respeito da expectativa que a imprensa nutria em relação ao surgimento de um novo movimento musical, que não se concretizou como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Figura 5 – Uma geração de briga



Fonte: OS ANDARILHOS... (1975).

As dificuldades colocadas pela conjuntura econômica e política para aquela geração de músicos se estabelecerem no mercado do disco já foram muito discutidas pela historiografia da música popular brasileira. Entre os fatores que contribuíram para sua dispersão estão a perda do prestígio dos festivais após 1968, em razão do agravamento da perseguição política aos artistas da MPB, e o desgaste do modelo dos festivais enquanto produto da indústria cultural, tendo em vista as necessidades da televisão em manter seus produtos com alto potencial de rentabilidade por meio da publicidade.

Além dessas circunstâncias, as dificuldades da indústria do disco em apresentar um novo grupo de artistas no seu *cast* parece resultado também de sua reordenação durante aquele período. Com o fim dos festivais, as gravadoras precisaram criar uma série de mecanismos capazes de prospectar novos artistas. Entre as estratégias utilizadas para impulsionar novas carreiras estava a produção de compactos que conjugavam artistas estabelecidos e novatos, como o *Disco de Bolso do Pasquim*, a gravação de canções inéditas de novos compositores por intérpretes reconhecidos pelo grande público, bem como a utilização das canções nas trilhas das telenovelas. O cálculo para o investimento em novas carreiras parece ter ficado mais rigoroso sem os indicativos que os festivais forneciam quanto aos artistas que tinham tendência a manter uma carreira viável para o mercado. Nesse quadro geral de incertezas, para as gravadoras, apostar em uma nova carreira significava assumir mais riscos, e sem a garantia do retorno esperado (MORELLI, 2001, p. 76).

Em sua matéria, a *Revista Veja* detalhou como esses compositores que chegaram ao mercado no início da década de 1970 buscavam seu espaço no mercado fonográfico. Belchior, por exemplo, não contava com o apoio de um grupo ou empresário. O compositor disse à revista que, inicialmente, a comercialização de sua obra fora realizada por meio de suas viagens com o violão: “Aonde eu chego, transo o som, local, pessoas. E canto”. Já Fagner resolvia seu acesso ao mercado do disco de maneira mais incisiva e explicava as razões que dificultavam o acesso:

Eu sou um cara que consigo as coisas porque vou lá e brigo. Não quero saber se tem secretária mandando eu não entrar, eu abro a porta, vou lá e pergunto qual é. Porque, quando você conversa com esses caras de gravadoras, parece que você está falando de laranja e banana. Os caras que mais odeiam música são os que trabalham com ela. A música brasileira está numa véspera, num quase. O sistema é que atrasa a explosão. Se derem vez às pessoas certas, aí o negócio estoura. Mas do jeito que está, a gente só pode mesmo chegar ao dono da gravadora e esculhambar, dizer que eles não estão sabendo de nada, esculhambar eles tudinho mesmo. (OS ANDARILHOS..., 1975, p. 76).

Segundo o argumento de Fagner, para suprimir as barreiras que limitavam a chegada de novos compositores ao mercado e criar as condições para uma ‘explosão’ daquilo que o compositor parece sugerir como a formação de um novo movimento musical, seria necessário agir dentro das estruturas da indústria, mesmo que esta movimentação partisse de uma iniciativa particular, tal qual ele narrou.

Essa insatisfação com as dificuldades impostas para acessar o mercado do disco parece indicar o embrião do que veremos adiante, no que diz respeito à luta empreendida por essa geração contra as sociedades arrecadadoras, com vistas a equilibrar os ganhos dos direitos autorais a seu favor e, posteriormente, criar editoras e gravadoras independentes, que fossem capazes de financiar projetos dos novos compositores que almejassem chegar ao mercado. O próprio Fagner mostrava à revista seus planos de abrir a sua gravadora, de maneira que pudesse gravar quem bem entendesse e, ao mesmo tempo, esquivar-se de “[...] aborrecimentos, pressões e incompreensões que ele e seus companheiros de geração sistematicamente recebem, principalmente das companhias de disco” (OS ANDARILHOS..., 1975, p. 76).

Contudo, é interessante notar como a revista posicionava a dupla João Bosco e Aldir Blanc naquele contexto. *Veja* frisou exatamente o caminho percorrido pela dupla na cena musical até aquele momento. A matéria mostrava que os compositores já contavam com o registro de um compacto (*Disco de Bolso do Pasquim*, do ano de 1972) e dois LPs (*João Bosco*, de 1973, e *Caça à Raposa*, de 1975). Chamava atenção da reportagem o fato de que a cantora Elis Regina tenha sido a responsável por apresentar o trabalho dos compositores para um público mais amplo:

Bosco penetrou na boca do povo através da irretocável gravação, por Elis Regina, de “Dois pra Lá, Dois pra Cá”. E não parou. Atualmente, composições como “Kid Cavaquinho” e “O Mestre-Sala dos Mares” chegam muitas vezes a sobrepujar, na programação das rádios, a enxurrada de fitas originais importadas. (OS ANDARILHOS..., 1975, p. 79).

Aparentemente, essa trajetória parece um tanto bem-sucedida em relação aos demais percalços encontrados por essa geração de compositores ao iniciarem suas carreiras, argumento central defendido pela reportagem. Nesse sentido, as composições de João Bosco e Aldir Blanc

demonstravam certa sintonia com o público da época, pois eram capazes de furar o bloqueio imposto por determinados interesses comerciais entre as rádios e as gravadoras.²⁶

No entanto, a revista lembrava de que a trajetória da dupla também fora marcada por dificuldades. O texto recorda que, após algumas de suas composições serem gravadas por diversos cantores e alcançarem certo sucesso de público, a expectativa da dupla de viver apenas do trabalho musical acabou por não ser correspondida, haja vista os ganhos relativos aos direitos autorais recolhidos pela Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam), desproporcionais em relação à execução pública que suas canções conquistaram.

A reportagem destacava a eclética formação musical de João Bosco, que, por volta de 1958, ainda no início da sua juventude, tocava violão em um grupo de rock em Ponte Nova-MG, chamado Charme Boys, onde Little Richard figurava como principal artista do repertório da banda. Posteriormente, na década seguinte, ao mudar-se para Ouro Preto para cursar engenharia, o compositor se aproximou da Bossa Nova, por meio de seu encontro com Vinicius de Moraes.

Já o seu parceiro Aldir Blanc inseriu-se no circuito universitário entre o final da década de 1960 e o início de 1970. Como lembra o seu biógrafo (VIANNA, 2013), o compositor carioca começou a desenvolver seu trabalho como letrista por volta de 1964. Quatro anos depois, participaria de sua primeira final no III FIC.²⁷ Aquela final ficaria conhecida pelas vaias do público no Maracanãzinho, após o júri considerar a composição *Sabiá*, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque, vitoriosa sobre a composição de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que falei de flores*. O fato de ser finalista ao lado de compositores consagrados pelo público demonstra como Aldir Blanc conseguiria rapidamente alguma projeção.

O trabalho com os versos não ficou restrito ao campo da música. Tal envolvimento entre os diversos campos das artes é uma característica marcante daquela geração e um sinal importante para a verificação de mediações culturais. Por exemplo, em paralelo com a canção

²⁶ Naquele mesmo ano de 1975, o colunista da Folha de S. Paulo, Walter Silva, trazia em seu texto a informação de que as gravações de Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, todos integrantes do quadro de artistas da Phonogram na época, estavam vetadas na rádio Jovem Pan. Esse caso ilustra bem a variedade de condições nas quais determinadas canções podiam estar submetidas para serem ou não veiculadas no rádio: “[...] segundo apuramos, recentemente a referida gravadora mandou fazer uma campanha publicitária, que visava promover as gravações do seu selo. Assim sendo, ‘jingles’ foram programados em várias emissoras, anunciando os discos de Juca Chaves, Jair Rodrigues, Erasmo Carlos etc. Como a emissora ‘Jovem Pan’ não foi aquinhoadada com a verba dessa publicidade, em represália proibiu a execução dos discos dos artistas daquele selo em seu prefixo” (GRAVAÇÕES..., 1975, p. 38).

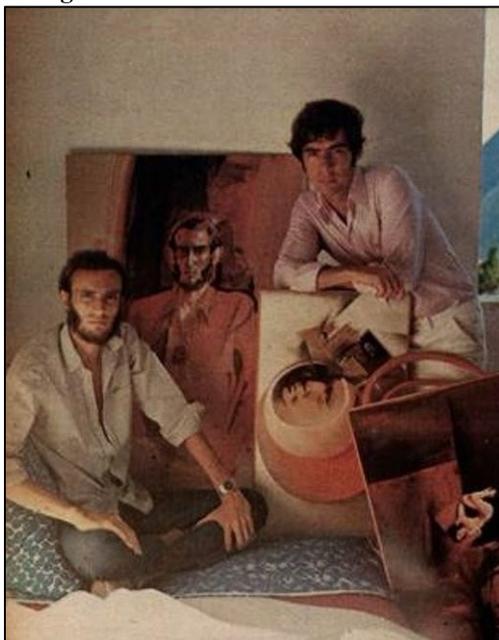
²⁷ A composição *A noite, a maré e o amor*, de Silvio da Silva Júnior e Aldir Blanc, foi a finalista daquela edição. Como conta seu biógrafo: “No ano seguinte, ‘Serra acima’ participou do FIC, e ‘Além de mim’, depois rebatizada de ‘Nada sei de eterno’, foi vice-campeã no segundo Festival Universitário da Música Brasileira. Aldir ainda ficou em terceiro e quinto lugares em parcerias com César Costa Filho” (VIANNA, 2013, p. 38).

popular, Aldir Blanc desenvolveu ao lado do amigo de infância e artista plástico, Mello Menezes, uma parceria incomum. O contato com as pinturas do artista plástico inspirava o poeta a escrever versos a partir de sua interpretação sobre as telas do amigo. Esta reportagem da *Revista Manchete* de 1970 destacou esse trabalho em conjunto:

Tudo começou quando ambos se encontraram, há dois anos, e passaram a discutir todos os dias sobre arte. Aldir olhou um quadro de Mello Menezes e sentiu que dele poderia extrair um conceito poético e mesmo prolongar sua mensagem visual através de sua própria interpretação. Olhou, por exemplo, “A Menina do Coração Preto” e viu uma jovem sob um guarda-chuva, como que se protegendo. Ela abria o olho espantado, a mão escondia alguma coisa. O pintor explicou-lhe que tinha partido de um antigo preconceito dos colégios religiosos, onde se diz que os pecados seriam revelados por pintas pretas que apareceriam sobre a pele, no lugar do coração. O poeta, então, escreveu um verso que terminava assim: “Eu quero cair e levantar para enobrecer o meu caminho de poucas estrelas” (MELLO..., 1970, p. 152).

Na mesma época, o *Jornal do Brasil* detalhou o trabalho em conjunto do poeta e do pintor. O jornal deu ênfase à exposição de 15 quadros de Mello Menezes, acompanhados dos poemas de Blanc, no Museu da Imagem e do Som. O próprio Mello Menezes também utilizava as canções como recurso para suas criações plásticas. Segundo a reportagem do jornal, o retrato de Carolina, inspirado na canção de Chico Buarque, teria atraído a preferência do público que presenciou a exposição. É interessante notar como a reportagem apresenta os jovens artistas. Enquanto Melo Menezes caminhava para sua segunda exposição e era proprietário de um estúdio de comunicação visual, Aldir Blanc aparece na imprensa, naquele momento, como jovem estudante do quinto ano de Medicina, além de ter sido referenciada sua participação no movimento Ad-verso, “cujo objetivo é levar a poesia para à massa”, mencionando suas letras em canções finalistas no FIC e no Festival Universitário (O QUADRO..., 1970, p. 5).

Figura 6 – Aldir Blanc e Mello Menezes



Fonte: MELLO... (1970, p. 152).

Foi nessa fase inicial da carreira que sua primeira composição estourou nas rádios. O samba *Amigo é pra essas coisas*, em parceria com o violonista Sílvio da Silva Júnior, fora composto em 1968, mas inscrito somente na edição do FIC de 1970. No entanto, acabou por não ser selecionado para a fase nacional do concurso. E só ganharia projeção naquele mesmo ano, no Festival Universitário, com a interpretação do grupo vocal MPB-4.

A composição, que tem como centro de sua narrativa o diálogo entre dois amigos que há tempos não se encontravam, ganhou mais força quando as duas vozes dos personagens se multiplicaram em quatro na versão do MPB-4. Para o seu biógrafo, essa composição evidenciou a capacidade criativa do autor:

“Amigo é pra essas coisas” foi o primeiro sucesso do letrista, tocou muito em rádios. Fixou-se no repertório do MPB-4, ganhou mais de 100 gravações, tornou-se um clássico das rodas de violão e mostrou a capacidade que Aldir já possuía de criar uma história a partir da sugestão da melodia. Quando Sílvio, por insistência do irmão Sydney, mostrou no violão o que estava compondo, Aldir logo percebeu que se tratava de um diálogo: as primas (as três cordas agudas do violão) falavam uma coisa, enquanto os bordões (as três cordas graves) falavam outra, (VIANNA, 2013, p. 40).

Para o biógrafo, foi justamente o sucesso de *Amigo é pra essas coisas* que impulsionou os jovens que se reuniam na rua Jaceguai, n. 27, a se lançarem para um público maior. A partir desse sucesso, o grupo organizou o espetáculo homônimo e fez duas temporadas no Teatro Poeira (Ipanema) e no Teatro Copacabana. Nesse sentido, a projeção da composição e o show marcaram o lançamento do MAU no segundo semestre de 1970 (VIANNA, 2013, p. 41).

No entanto, dez anos antes, quando apareceu, a sigla catalisava o significado de um gênero musical específico, que fosse capaz de sintetizar toda a tradição da música popular do Brasil. Segundo Napolitano (2002, p. 65), esse aspecto lhe conferiu um arcabouço cultural e ideológico capaz de revisar a tradição e a memória da música popular, “[...] estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”. Aqui, a MPB é compreendida como um instrumento capaz de “reorientar a própria busca da consciência nacional moderna”. Por isso, a necessidade dos cancionistas que fizeram parte desse processo de “ir ao povo”, “subir o morro” e “ir ao sertão” (NAPOLITANO, 2002, p. 65).

3.2 “COM A MAJESTADE DA ELIS”: UMA ESTRELA E DOIS JOVENS COMPOSITORES

A partir do esgotamento dos festivais na televisão, a indústria fonográfica passou por uma mudança significativa no que diz respeito à prospecção e divulgação de novos artistas para o mercado. Sem a seleção prévia que o festival televisionado oferecia para determinar a escolha de intérpretes e compositores com potencial para o desenvolvimento de carreiras promissoras, as companhias de disco passaram a assumir essas tarefas, adotando estratégias variadas. Uma delas consistia em utilizar um intérprete consagrado para divulgar o nome de um compositor em início de carreira. A composição *Mucuripe*, de Fagner e Belchior, por exemplo, foi incluída no disco de Elis Regina em 1972, recém-contratada pela Phillips, a fim de dar visibilidade ao compositor cearense, que também pertencia ao quadro de artistas da empresa (MORELLI, 2001, p. 76).

Partindo dessa observação, pode-se aferir o quanto fora importante para os estreantes João Bosco e Aldir Blanc ingressar no circuito profissional da música a partir de seu encontro com a intérprete Elis Regina também naquele ano de 1972. A cantora àquela altura, já era considerada uma celebridade nacional. Para se ter uma ideia do quanto o encontro era significativo para os jovens compositores, quando a dupla teve acesso à cantora para mostrar seus primeiros trabalhos, ela já havia gravado 17 LPs na carreira. Em paralelo à sua trajetória como cantora, ela também se transformou em uma personalidade televisiva. Contratada pela

Record no ano de 1965 para comandar o programa musical Fino da Bossa²⁸ ao lado do cantor Jair Rodrigues, Elis Regina ganhava o maior salário da televisão brasileira até então (ECHEVERRIA, 1994, p. 57-62).

Do ponto de vista da discussão ideológica que caminhava junto à MPB, Napolitano nos oferece uma observação importante sobre o lugar que Elis Regina ocupava naquele momento de maior ascensão de sua carreira até então. Para o autor, entre os anos de 1966 e 1968, aquele tipo de música que se convencionou a chamar de ‘canção de protesto’ ganhou enorme relevo, e seu principal representante nos festivais, Geraldo Vandré, passou a servir de modelo para um tipo de canção que necessitava ser mais direta em suas mensagens e com um grau de persuasão mais intenso, buscando inspiração nas formas musicais que precederam à Bossa Nova. Tendo em vista esse panorama, o autor destaca que:

Enquanto Nara Leão e Edu Lobo seguiam sendo referências importantes para o público nascido em torno da Bossa Nova, nomes como Elis Regina, Geraldo Vandré e mesmo Chico Buarque se ligavam a outras tradições, de maior aceitação entre os segmentos mais amplos da classe média que passou a se constituir como o público televisual por excelência. (NAPOLITANO, 2001, p. 136).

Essa observação é importante, pois consegue radiografar a dimensão da popularidade de Elis Regina interligando a proposta estética de sua obra com o desenvolvimento da televisão e a formação das características do público televisivo,²⁹ que, na sua amplitude, mostrava-se

²⁸ O programa, idealizado pela TV Record no ano de 1965, ainda contava com a participação permanente do grupo instrumental Zimbo Trio. De maneira mais geral, era “[...] um musical disfarçado de programa de auditório que a crítica especializada e as plateias louvaram imediatamente. [...] o primeiro programa, de uma série de musicais que seguiriam seu formato na mesma emissora, se tornaria um sucesso instantâneo a ser medido pelo tamanho das filas que se formaram nas calçadas da Rua da Consolação. Sobretudo composto por estudantes universitários de classe média, o público pagava para ver as gravações e também suas preliminares – shows destinados aos artistas novatos que não eram exibidos pela TV. Os cinemas da região fechavam as portas e os restaurantes abriam. Elis, Jair e Zimbo seriam preparados para receber todos os grandes nomes da época, fosse uma gente nova como Chico Buarque, Maria Bethânia, Edu Lobo, Nara Leão e Milton Nascimento, fossem os veteranos Vinicius, Atila Iório, Aracy de Almeida, Tom Jobim, Agostinho dos Santos e Dorival Caymmi. Uma era única em que Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Raul de Souza e Baden Powell faziam um programa de televisão ser líder de audiência em horário nobre. Um fenômeno que jamais voltaria a acontecer” (MARIA, 2015, p. 85-88).

²⁹ Para Napolitano (2007, p. 90-91), o programa ‘Fino da Bossa’, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, fora decisivo para materializar essas características em torno da MPB: “O fino da bossa galvanizou o público estudantil em torno da TV – preocupado com a recuperação do ‘samba autêntico’ e tradicional e a adequação da modernidade da Bossa Nova às novas demandas políticas. Igualmente, concentrou em torno de si um público amplo e difuso do que aquele que marcava presença no circuito universitário. Boa parte dessa audiência musical ainda ligada aos antigos padrões de escuta do rádio, composta por uma faixa etária mais velha, era oriunda de estratos sociais mais amplos, ainda que situados dentro da larga faixa denominada ‘classe média’”. Os acontecimentos subsequentes da música brasileira, entre 1967 e 1968, marcados pelo jogo simultâneo de delimitação e transmigração de faixas de público, estabelecimento e rompimento de tradições culturais, simbiose de realização comercial e esforço de conscientização política, são consequência direta desse fenômeno de divulgação musical via TV.

mais afeito às tradições musicais como o bolero, o samba e o samba-canção, gêneros musicais que depois seriam também reelaborados pela dupla João Bosco e Aldir Blanc. Esse detalhe nos fornece uma primeira pista da aproximação entre a cantora e a dupla.

Embora aparentemente oposta e contrastante com os gêneros musicais formadores da tradição da música brasileira, a proposição encampada pela Bossa Nova para ‘modernizar’ a canção brasileira e torná-la ‘engajada’ não se mostrou um obstáculo para que a geração posterior tornasse possível a convivência entre essas duas propostas estéticas na canção popular. Tendo em vista que essa operação tinha sido realizada por Elis Regina, Roberto Carlos e Chico Buarque, os três primeiros grandes sucessos musicais da TV brasileira foram direcionados para o público jovem a partir da segunda metade da década de 1960 (NAPOLITANO, 2007).

Todos eles foram responsáveis por manter vivos os padrões de escuta musical da época do rádio (bolero, balada e o samba carioca dos anos 30) no ambiente televisivo, o que contribuiu para migração e sustentação dessa audiência na televisão. Ao mesmo tempo, esses artistas experimentaram e cultivaram novas formas de se apresentar no palco e adotaram padrões de composição que, de alguma forma, procuravam seguir o pressuposto de ‘modernização’ da canção preconizada pela Bossa Nova (NAPOLITANO, 2007).

Além de uma carreira consolidada no Brasil, Elis Regina iniciou em 1968 seus primeiros trabalhos no mercado internacional. Naquele ano, viajou para Cannes, na França, representando o Brasil no Mercado Internacional de Discos e Edições (Midem), ao lado de 450 artistas, de 38 países. Participar do Midem, naquele ano, significava acompanhar de perto a ascensão dos Beatles e de Jimi Hendrix. De alguma maneira, participar daquele evento colocava Elis entre os principais nomes da música internacional. O sucesso alcançado na França seria repetido na edição do ano seguinte, quando a cantora estendeu sua turnê até a Suíça, a Holanda, a Bélgica, a Suécia e a Inglaterra. A temporada de espetáculos pela Europa no ano de 1969 selou o início de sua carreira internacional com a gravação de dois LPs: *Elis Regina e Toots Thielemans*, gravado na Suécia, e *Elis Regina in London* (MARIA, 2015, p. 148-167).

Mais do que uma carreira consolidada, Elis Regina foi agente direto de um processo de renovação da canção no Brasil por meio de sua maneira única de interpretar. Essa característica, presente em sua trajetória, demonstra como a cantora foi a responsável por criar elos entre segmentos do público brasileiro que ainda não haviam recebido influências do movimento bossanovista:

Quando a cantora Elis Regina apareceu para o grande público com sua voz expressiva e potente, por volta de 1965, causou certo horror nos círculos bossanovistas mais radicais, pois ela não só revelava um outro leque de

escutas pessoais (por exemplo, a influência do bolero nos anos 50) mas seu surgimento numa mídia específica (televisão), e, ao mesmo tempo, reclamando para si a tradição da “bossa”, abalou toda a estrutura de audiência da música popular “moderna” no Brasil. Seu sucesso significou uma verdadeira ampliação do público de música brasileira “moderna”, na medida em que suas canções e sua *performance* trouxeram novos segmentos socioculturais, cujo gosto musical não havia sofrido, ao menos de maneira profunda, o impacto da bossa nova. Em outras palavras, a estrutura de recepção da música popular “moderna” transformou-se com a incorporação de uma audiência até então mais ligada ao rádio e ao samba-canção (espaços da música popular considerada “tradicional”). Desse processo, nasceu a moderna MPB. Aliás, a sigla nasceu nessa época, justamente a partir da obra de duas intérpretes, Nara Leão e Elis Regina, que sintetizaram duas leituras iniciais da moderna MPB, que no final dos anos 60 transformou-se numa verdadeira instituição cultural brasileira. (NAPOLITANO, 2002, p. 83-84).

Portanto, o registro de uma intérprete com a bagagem da Elis Regina implicava, para os dois jovens compositores, a possibilidade de abertura de muitas portas para futuros trabalhos, bem como a participação no processo de renovação da canção brasileira. Em certo sentido, é como se Elis Regina tivesse finalmente encontrado na geração de compositores dos anos 1970 a renovação que ela havia começado a empreender anos antes. Talvez essa releitura que a cantora operou sobre a música popular brasileira seja uma chave importante para compreender a aproximação dela com a obra de João Bosco e Aldir Blanc.

A visibilidade que a cantora proporcionava para os novatos que lançava em seus discos era imensa. Seu biógrafo destaca que o LP *Elis* (1972), no qual estão registradas *Bala com bala*, de João e Aldir, ao lado de *Águas de março*, de Tom Jobim, e *Atrás da porta*, de Francis Hime e Chico Buarque, três composições que resumiam, com o auxílio dos arranjos de César Camargo Mariano, toda a capacidade musical da intérprete. Portanto, mais do que uma simples prospecção de mercado, a escolha de *Bala com bala* e sua representatividade ao lado das composições de veteranos demonstram também o amadurecimento musical dos iniciantes. É importante destacar que esse LP chegou ao patamar de 100 mil cópias vendidas em pouco tempo, bem mais que a média de 20 mil cópias que a cantora acostumava atingir. Esse é mais um exemplo da exposição à qual os jovens compositores estavam submetidos ao serem escolhidos pela cantora para participar do seu repertório (MARIA, 2015, p. 232).

De fato, naquele ano de 1972, concretizava-se o ingresso da dupla no mercado do disco. João Bosco, que ainda morava em Ouro Preto, onde cursava engenharia, passou as férias de julho no Rio de Janeiro a convite de Vinicius de Moraes e Carlos Scliar, que promoveram reuniões para a apresentação das primeiras composições da parceira Bosco e Blanc. Essas apresentações faziam parte também da divulgação do *Disco de Bolso do Pasquim*, no qual João

Bosco gravou pela primeira vez *Agnus Sei*. Ingressar no mercado fonográfico acompanhado por Tom Jobim e Elis Regina era o indicativo de um futuro promissor.

Em depoimento para o Canal Elis Regina no YouTube, Aldir Blanc relembra o momento em que ele e João Bosco se encontraram com a cantora para mostrar as primeiras composições da parceria. Em destaque, nas palavras do compositor, o quanto aquele breve encontro com uma intérprete consagrada marcou o início da carreira da dupla:

[...] quando eu comecei a fazer as músicas com o João, a gente programou de ter um momentinho pra ficar com ela. Mas como nós não éramos conhecidos, e aquilo era uma encrenca, né? Toda vez que você se aproxima de uma grande estrela isso é meio encrencado. Eu telefonei. Ela foi de uma generosidade, como sempre foi na minha vida, até morrer, e disse: - “Vocês vão lá pro teatro” – um teatro lá na Zona Sul e tal. Eu e o João fomos com o repertório pronto, né? E sentamos numa escada e esperamos ela chegar. Ela chegou e disse: - “Ué, são vocês? O que estão fazendo aí? Vamos entrar! Vamos entrar!” Aí a gente entrou, assistiu ao ensaio, e vocês que estão vendo, imaginem a alegria de duas pessoas que estavam começando a ter acesso a um grande ensaio de uma tremenda estrela. Só isso já influencia a sua vida pra sempre, né? Aí, quando houve o intervalo no ensaio, ela veio até nós, sabendo que a gente estava lá, e disse: - “Agora toquem!”. Sentou no chão, e a gente tocou. A gente tocou as músicas, e ela começou a dividir assim: - “Essa *Bala com bala* eu gravo agora”! Essa cabaré, gravo ano que vem!”. E manteve a promessa. Depois a gente começou a compor, literalmente, apaixonado, de uma forma que não tem uma expressão que eu possa usar pra vocês, por ela.³⁰

Como lembra seu biógrafo, Elis Regina, mantinha o hábito de receber novos compositores desde o início de sua carreira no Rio Grande do Sul. Seu método de selecionar novas canções consistia em ouvir atentamente os compositores na hora marcada para recebê-los e decidir naquele instante se a composição deveria ou não ser gravada. Com João Bosco e Aldir Blanc não foi diferente. Ao que tudo indica, o encontro realizado durante o ensaio da banda de Elis no ano de 1972 não foi o único. Seu biógrafo narra também a visita que João e Aldir fizeram na casa da Joatinga, onde Elis costumava promover encontros semanais com os artistas e jornalistas. Esse encontro teria sido intermediado pelo diretor da Philips na época, André Midani, e talvez tenha acontecido entre os anos de 1973 e 1974, uma vez que a música apresentada à cantora era o bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, que foi gravado no LP *Elis* (1974) (MARIA, 2015, p. 214-215).

No disco de 1974, Elis Regina ainda gravaria outras duas composições da dupla: *O Mestre-sala dos mares* e *Caça à raposa*, que possivelmente haviam sido apresentadas no encontro da casa da Joatinga, muito embora o seu biógrafo só mencione o bolero. As gravações

³⁰ Depoimento de Aldir Blanc sobre Elis Regina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1bLotLAVKM>. Acesso: 28 de jun. De 2021.

dessas composições tiveram enorme repercussão na época e até hoje são selecionadas de forma recorrente para integrar coletâneas da cantora e do próprio João Bosco. O compositor, por sua vez, só as gravaria no ano seguinte, no álbum *Caça à raposa* (1975).

Essa observação confirma um depoimento de Aldir Blanc em que ele destaca que a dupla priorizava a cantora para gravar suas composições. Essa prioridade demonstra o quanto a cantora foi importante para o desenvolvimento musical dos jovens compositores, como se a aprovação de Elis fosse uma espécie de indicador de qualidade para suas músicas, tendo em vista a aguçada percepção musical que ela possuía. Mais do que a visibilidade que a gravação de Elis Regina proporcionava, ter uma composição gravada em seu disco significava participar da renovação musical que a cantora se propunha a fazer ao lado de Cesar Camargo Mariano, tanto em matéria de repertório como na forma como as composições seriam arranjadas.

Aqui nos cabe levantar alguns indícios que podem explicar a aproximação da cantora com os jovens compositores daquela geração. Esses indícios podem ser reconhecidos no momento específico pelo qual passava a carreira da cantora, mas antes é preciso recuar um pouco em sua trajetória para observar que ela estava sempre em busca do novo. É natural que o desenvolvimento da carreira de uma intérprete como Elis Regina necessitasse constantemente de mudanças. Conforme seus biógrafos mais conhecidos, essas mudanças passavam pela construção de sua imagem como artista, com a qual buscava se alinhar às necessidades do mercado fonográfico e, claro, renovar o repertório. Como veremos, essa renovação implicava também reconhecer desafios musicais, ou seja, recolher canções inovadoras que permitissem a Elis colocar em prática toda sua capacidade técnica ao cantar.

Um exemplo dessas mudanças diz respeito à relação de proximidade da cantora com seus produtores musicais. Em 1967, por exemplo, Ronaldo Bôscoli e Miele foram contratados pela TV Record para auxiliar Elis na produção artística do programa ‘Fino da Bossa’, quando este começava a perder audiência para o programa da Jovem Guarda. Em depoimento para a biografia de Regina Echeverria, Bôscoli se recorda da mudança visual que operou na cantora naquele ano, fazendo-a cortar o cabelo curto para se parecer com Mia Farrow e adotar roupas que estavam na moda: “Quando Elis apareceu para receber o Roquette Pinto daquele ano foi um espanto: cabelo curto, vestido mini e meia espacial prateada” (ECHEVERRIA. 1994. p. 84).

Ainda sob a batuta de Bôscoli e Miele, a cantora já sinalizava para mudanças em seu repertório. Seu biógrafo destaca esse aspecto quando a cantora gravou o LP *Elis, como e porquê* (1969), ao selecionar canções sofisticadas de Edu Lobo e Egberto Gismonti. As gravações de *Casa forte e Memórias de Marta Saré*, do primeiro, e *O sonho*, do segundo, indicavam que a cantora almejava desafios maiores para sua carreira (MARIA, 2015, p. 171).

O interesse por renovar o repertório ficou mais evidente quando Nelson Motta assumiu a direção musical do LP *Em pleno verão* (1970). Essa renovação passava pela necessidade da cantora de se tornar mais pop, e foi justamente essa a tarefa de Motta quando incumbido de selecionar o novo repertório para o disco. Segundo seu biógrafo, Elis reconheceu no trabalho de Motta a abertura para novos desafios em sua carreira. Embora tenha se formado no ambiente bossanovista, Nelson Motta tinha naquela época proximidade com os Mutantes e o *rock and roll* (MARIA, 2015, p. 184-186).

A diversidade de gêneros sobre os quais transitava seu novo produtor ganhou relevo no disco que reuniu Jorge Ben, Tim Maia, Roberto e Erasmo Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, em contraste com as composições de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Nas palavras do seu biógrafo, o resultado daquela gravação apresentava uma Elis “[...] livre, leve e jovem conseguindo, mesmo que em doses calculadas, um grau maior de engajamento político” (MARIA, 2015, p. 187).

O segundo disco produzido por Nelson Motta continuou a trilhar o caminho da renovação. A supressa do disco é a gravação da composição *Golden slumbers*, de Lennon e McCartney, ao lado das composições das estrelas da MPB. Chama atenção também a participação de três representantes do MAU. O disco *Ela* (1971) contava com duas composições de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, *Madalena* e *Ih! Meu Deus do céu*, além da faixa que dava título ao álbum, composta por César da Costa Filho e Aldir Blanc (MARIA, 2015).

A presença dos jovens compositores do MAU indica a busca incessante da cantora por renovar seu repertório. O encontro de Elis com a obra de Ivan Lins, por exemplo, foi intermediado por Nelson Motta, que entrou em contato com o jovem compositor, para pedir que ele lhe enviasse suas gravações para apreciação da cantora. Da audição de suas fitas cassetes, Elis Regina selecionou *Madalena*, que alcançou enorme repercussão nas rádios do país e atingiu o primeiro lugar nas vendas de compactos em março de 1971, deixando em segundo lugar o compacto de Roberto Carlos (MARIA, 2015).

A proximidade da cantora com os compositores do MAU deve-se também a sua participação na série musical ‘Som livre exportação’, como apresentadora, ao lado de Nelson Motta, contratado na época pela TV Globo para ajudar no desenvolvimento da produção do programa. O biógrafo de Aldir Blanc, Luiz Fernando Vianna, narra o encontro entre o letrista e a cantora nos bastidores do programa. Na ocasião, Elis Regina se apresentou rapidamente: “– ‘Você é o letrista de ‘Ela’? É a faixa título do meu disco – anunciou a cantora antes de sair rindo, deixando Aldir estupefato” (VIANNA, 2013, p. 55).

Essa aproximação intermediada pelo programa televisivo, de alguma forma, cumpriu parcialmente o papel de fazer com que os jovens compositores do MAU tivessem acesso ao mercado do disco. Mesmo que a série musical tenha fracassado na tentativa de se apresentar como uma alternativa duradoura aos festivais, principalmente quanto à sua enorme capacidade de revelar novos talentos na década anterior. Nesse sentido, o alcance do programa ‘Som livre exportação’ para revelar toda uma geração de novos compositores se mostrou diminuto, tendo em vista que só Ivan Lins atingiu imediatamente a estabilidade em sua carreira naquele momento.

Quando verificamos a dificuldade que Elis Regina e seu novo produtor musical, Roberto Menescal, encontraram para concluir o repertório de doze músicas novas para o álbum de 1972, fica evidente a dispersão dos novos talentos da MPB, provocada pela censura e pela adequação da indústria fonográfica após o AI-5. Em toda sua carreira, era a primeira vez que esbarrava na escassez de material inédito. Seu biógrafo lembra de que, durante o processo de escolha desse repertório, Elis Regina queria “torcer a língua de quem dizia que não havia nada de novo na música brasileira”. A necessidade de apresentar o novo, além de virar uma obsessão, acabou por criar um ponto de discórdia entre o produtor e a cantora. Quando Menescal apareceu com uma canção inédita de Tom Jobim, Elis Regina a recusou de imediato, sob o argumento de que o compositor não apresentava nada inovador, mas, após ouvir *Águas de março*, qualquer dúvida sobre o ineditismo daquele samba se dissipou (MARIA, 2015).

João Bosco, à sua maneira, também rememora em entrevista seu primeiro encontro com Elis, no Teatro da Praia,³¹ em Copacabana, no ano de 1972:

Bom, esse samba, que é o *Bala com bala*, tem a ver com a minha primeira vez. A primeira vez a gente nunca esquece. Era o ano de 1972, eu estava no meu último ano de engenharia em Ouro Preto. O Vinicius, o pessoal do Pasquim, o Ziraldo, eles ligam para Elis Regina, que estava ensaiando um novo show

³¹ O Teatro da Praia, que também aparece no depoimento de Aldir Blanc, abrigava os espetáculos da cantora desde o ano de 1970, quando ela ainda tinha como diretores artísticos o então marido, Ronaldo Bôscoli, e seu parceiro inseparável, Miele. Naquele ano de 1972, em meio à separação de Elis e Ronaldo, a direção artística passou para as mãos do pianista e arranjador Cesar Camargo Mariano. O espetáculo em questão chamava-se ‘É Elis’, e o seu repertório era composto por composições que entrariam no álbum, que seria preparado para ser lançado no final de 1972. O biógrafo de Elis narra em detalhes os preparativos para o lançamento daquele álbum, no qual foi incluída a composição *Bala com bala*. Foi esta a atmosfera encontrada por João Bosco e Aldir Blanc quando apresentaram suas composições: “Vivendo em ritmo alucinado, Elis seguia um novo roteiro embora sabendo do que ele sempre poderia mudar. Seu disco do ano, em que aparecia na capa sentada em uma cadeira, com um sorriso sereno, produzido por Menescal e arranjado por Cesar, seria lançado no Teatro da Praia antes de seguir para outras cidades. Hélio Delmiro fazia sua estreia, sendo recebido pela bateria de Paulinho, por Cesar e pelo baixo de Luizão. Criavam, sob o comando de Cesar, um modelo que seria copiado em larga escala e entraria para a linha evolutiva da música brasileira. Uma simbiose acionada por um baixista que tocava a serviço da voz, usando o baixo como se fosse um surdo; um baterista que tocava a serviço do baixo, fazendo-o crescer em seu bumbo de dois tempos; um guitarrista que tocava a serviço do pianista, reforçando os acordes com discrição; e um pianista que trabalhava a serviço de todos” (MARIA. 2015. p. 211).

no Teatro da Praia, e falam pra ela: - “Você tem que receber esse mineiro aí! Ouvir as canções que ele faz, que você vai curtir”. E eu então peguei o meu violão e fui para o Teatro da Praia, de tarde, [onde] estava a Elis no palco com o pianista César Camargo Mariano. Eles estavam passando músicas desse show. Quando eu cheguei ao teatro e ela me viu entrando, ela disse: - “Você que é de Minas Gerais?”. Eu disse a ela: - “É, sou eu mesmo”. - “Pô, seja bem-vindo! Eu estou adorando Minas Gerais”. Ela tinha gravado uma música do Milton Nascimento recentemente, ela estava muito contente com os mineiros. E eu então toquei esse samba pra ela, *Bala com bala*. Ela se amarrou no samba e comentou com o César: - “Olha, Cesar, vamos ensaiar esse samba e colocar logo no nosso show”, que ia estrear em setembro. E foi bacana, porque, quando eu volto pra Ouro Preto, para retomar os meus estudos nesse segundo semestre, já no final do ano, ela já tinha lançado o disco, e eu ficava estudando as minhas matérias da faculdade enquanto ouvia no rádio a Elis cantando esse samba, *Bala com bala*.³²

No ano de 1975, a cantora Elis Regina estreou em São Paulo o seu show ‘Falso Brillante’. Durante 14 meses, o espetáculo ultrapassou mil apresentações e acumulou a impressionante média de 1,5 mil espectadores por noite. Aclamado pela crítica e pelo público, o show se propunha a contar a trajetória da cantora reunindo no palco música, poesia e teatro. Entre as canções do repertório, que contava com Atahualpa Yupanqui, Belchior, Chico Buarque & Ruy Guerra, Violeta Parra, constavam também três composições dos parceiros João Bosco & Aldir Blanc: *Um por todos, Jardins de Infância e O cavaleiro e os moinhos*. Carregadas por um forte conteúdo político, essas canções apresentavam uma sequência de imagens e símbolos que transitavam entre a denúncia do exílio, da clandestinidade e da tortura sofrida por militantes políticos e a utopia da luta armada, expressa de maneira mais contundente na última canção.

Mas foi o encontro da dupla com a cantora Elis Regina que os projetou para o mercado fonográfico. A intérprete, àquela altura, já era considerada uma artista consagrada pelo público e crítica, havendo gravado 36 álbuns em dez anos de carreira (entre álbuns de estúdio, ao vivo, compacto simples e duplos). Na sequência da década de 1970, a cantora gravou 23 composições da dupla, de maneira que os compositores passaram a criar para Elis Regina ao mesmo tempo em que desenvolviam suas gravações.

O auge dessa relação da dupla de compositores com Elis Regina aconteceu com o registro de *O bêbado e a equilibrista* (1979) no disco *Elis, essa mulher*. A composição, que tratava de denunciar a situação dos exilados, logo se transformou, na voz da cantora, no ‘Hino da Anistia’.

³² Depoimento gravado para o quadro “A primeira vez a gente nunca esquece” do programa Video Show da TV Globo exibido no dia 12/01/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3P9qh7MVLtc>. Acesso:30 jun. 2021.

3.3 “DA *SLOPER* DA ALMA”: DE BIJUTERIA À DIAMANTE, A CANÇÃO NAS TRILHAS DAS TELENÓVELAS

Se a cantora Elis Regina pode ser considerada a grande propulsora da carreira da dupla. Posteriormente, nota-se que a presença destacada das canções de João Bosco e Aldir Blanc na trilha sonora de telenovelas demonstra a consolidação da obra dos compositores no mercado fonográfico. E, ao mesmo tempo, a presença dessa obra e sua interação com outro importante produto da indústria cultural, no caso, as telenovelas, demonstram como o projeto artístico dos compositores integrou os circuitos dessa indústria e contribuiu para o seu desenvolvimento.

Esse é um dado que merece destaque, pois a televisão passou a ser considerada um fator importante para o crescimento do mercado de discos a partir dos primeiros anos da década de 1970. Essa mudança começa a ser notada após os festivais da MPB perderem sua relevância para o mercado, dando lugar às edições discográficas de trilhas sonoras para novelas, muito embora a presença da MPB nessas trilhas tenha ganhado mais força apenas partir de meados da década de 1970, tendo em vista o contexto de abrandamento da censura, que culminaria com a distensão do Regime Militar (MORELLI, 2009, p. 90).

A participação da televisão na propulsão do mercado de discos pode ser observada por meio do vertiginoso crescimento da gravadora Sigla, pertencente à TV Globo, que conquistou uma grande fatia do mercado durante uma década de atividade. Criada no ano de 1971 pela Sigla, a Som Livre passou a reter sob seus domínios, em três anos de atividades, 38% do que se chamava na época de ‘mercado de sucesso’. Em 1975, a partir da criação de outro selo, a Soma, a Sigla garantia sob seus domínios 50% do mercado de sucesso, embora representasse 12% da fatia de todo o mercado de discos no Brasil. Em 1977, a gravadora da TV Globo alcançou a liderança do mercado brasileiro de discos (MORELLI, 2009, p. 90).

Esse crescimento deve-se fundamentalmente aos privilégios que a gravadora possuía ao ter acesso a espaços publicitários na grade nobre da TV Globo:

O grande segredo desse crescimento rápido estava na utilização intensiva da própria TV Globo e de outras empresas de comunicação do grupo Globo como veículos de divulgação dos produtos da Sigla. No caso da TV, essa divulgação, não apenas através dos capítulos diários das novelas, mas também através de chamadas comerciais convencionais – que chegaram a ocupar a maior parte do espaço publicitário da TV em São Paulo nos primeiros meses de 1978, por exemplo, quando a Sigla dedicou aos anúncios uma verba duas vezes maior do que a verba destinada ao mesmo veículo pela Souza Cruz e quatro vezes maior do que a verba destinada para o mesmo fim pela Coca-Cola. Conforme se denunciou na época, nenhuma empresa do setor fonográfico teria condições financeiras de bancar essa divulgação, dados os altos preços dos espaços

publicitários televisivos – de onde se concluía que a Sigla gozava de privilégios especiais por ser ligada à TV Globo e que esta fazia uso indevido do serviço público que lhe fora concedido explorar. (MORELLI, 2009, p. 91).

No entanto, a autora pondera que as vantagens das quais a Sigla dispunha para conquistar essa importante fatia do mercado de discos não impediu que as demais empresas do setor fonográfico se beneficiassem do acesso que tiveram à televisão para divulgação de seus discos. Isso porque as trilhas sonoras das novelas também contemplavam artistas produzidos por elas, desde que cedessem gratuitamente os teipes das músicas incorporadas às trilhas das novelas. Por conta disso, as gravadoras passaram a lançar compactos simples daquelas músicas que participariam das trilhas sonoras das novelas, orientação essa que permitiu que alguns desses compactos atingissem uma vendagem superior aos LPs lançados pela própria Sigla. Esse dado, segundo Morelli (2009, p. 91-92), comprova que a televisão foi mais um elemento que contribuiu para o mercado de discos incorporar o consumo dos segmentos com o poder aquisitivo mais baixo das classes médias brasileiras.

A utilização das trilhas sonoras para telenovelas foi decisiva para a expansão da indústria fonográfica na década de 1970, e o crescimento da *Som Livre* nesse período confirma a relevância desse produto da indústria cultural para o setor fonográfico. Em sua análise, Dias (2008, p. 63) esclarece que a interação entre as mídias facilitou a divulgação e comercialização da música popular, ampliando sua capilaridade, já que sua presença era marcante, “[...] seja no centro de um espetáculo, seja fazendo como uma espécie de pano de fundo, compondo o cenário para televisão, o rádio, a publicidade e o cinema”.

A dinâmica dessa interação entre diferentes mídias, operada por estratégias integradas e pela intensificação de seu uso com intuito de promover as trilhas das telenovelas, obedecia, naquele momento, à orientação dos padrões internacionais da indústria fonográfica, que adquiria predominância no mercado brasileiro de discos no mesmo momento em que a empresa transnacional passava a sobrepujar a nacional. É nesse contexto da década de 1970 que a televisão se tornaria um importante aliado para o mercado musical, oferecendo a ele uma série de instrumentos para legitimar artistas e gêneros musicais urbanos (VICENTE, 2002, p. 85).

É importante destacar também que, à medida que a repressão arrefecia nesse período, a televisão passava a ser um polo de atração profissional para setores da esquerda, que enxergavam na política de “ocupação de espaços” institucionais uma oportunidade para viabilizar a promoção de uma arte engajada, desde que fossem preservados os seus princípios ideológicos e estéticos. Essa movimentação é observada, especialmente, no campo da

dramaturgia, no qual nomes ligados ao PCB, como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Dias Gomes, passaram a integrar o setor de teledramaturgia da Rede Globo (NAPOLITANO, 2017, p. 199-200).

Podemos pensar que tal posicionamento ideológico e estético tenha encontrado ressonância no campo da música. Uma vez que esses intelectuais do teatro assumiram certo protagonismo nas produções das telenovelas, a formação das trilhas sonoras, além de atender às demandas do mercado fonográfico e da televisão naquele momento, contribuía também para o projeto de arte engajada de maneira complementar à proposta daquele setor da esquerda.

Mais do que destacar o número de cópias vendidas das trilhas sonoras das telenovelas, Toledo (2010) procura evidenciar como a trilha da telenovela ampliou e consolidou seu espaço no mercado fonográfico. Segundo a autora, essa demarcação como novo produto da indústria cultural lhe conferiu algumas especificidades, como o papel importante que teve na difusão da canção no mercado fonográfico e a predominância da MPB como gênero das trilhas, por meio da participação de seus principais representantes. Segundo a autora, o destaque que a trilha da telenovela ocupou naquele momento dentro do mercado fonográfico propiciou, por exemplo, a recolocação de artistas que haviam perdido seu espaço, como o caso de Celly Campello, cantora da Jovem Guarda e de enorme sucesso na década 1960, que retoma sua trajetória de grande exposição ao participar da abertura da novela *Estúpido Cupido* (1976) com a canção *Banho de Lua*. Nesse sentido, a trilha da telenovela mostrava-se um produto bastante versátil para a indústria fonográfica, pois, além do potencial de vendagem que possuíam, as trilhas ofereciam a possibilidade de prospectar novos artistas, reavivar artistas esquecidos por meio de uma nova roupagem e até mesmo moldar o gosto dos ouvintes, estabelecendo caminhos para o consumo de novos gêneros musicais associados à telenovela.

A autora ainda salienta que é a partir de meados da década 1970 que a produção das trilhas sonoras passa a ser orientada por um método ‘mais racional’, no qual passam a ser estabelecidos critérios para a escolha das canções. Desse processo de escolha participavam os autores e diretores das telenovelas, em conjunto com o departamento musical da TV Globo, com a finalidade de encaminhar informações para os sonoplastas, para que estes definissem o perfil dos personagens e a seleção das canções (TOLEDO, 2010, p. 109).

Como aponta a autora, a trilha sonora da novela *Gabriela* (1975) parece ser o marco do processo de desenvolvimento das trilhas sonoras para a TV. Para a autora, a caracterização desse marco deve-se, essencialmente, à atuação dos principais nomes da MPB como fundo musical

da novela. Entre autores e intérpretes figuravam: Alceu Valença, Aldir Blanc, Djavan, Dorival Caymmi, Dori Caymmi, Elomar, Fafá de Belém, Gal Costa, Geraldo Azevedo João Bosco, Maria Bethania, MPB-4 e Quarteto em Cy. A presença expressiva desses autores e intérpretes representou a sedimentação dos interesses desses dois setores da indústria cultural. Por um lado, a TV Globo buscava readequar a participação do cancionero popular na grade da televisão após a Era dos Festivais; por outro, a indústria fonográfica impulsionou o mercado de discos à medida que a trilha sonora se estabeleceu como elo desses interesses comerciais (TOLEDO, 2010, p. 111).

Nesse sentido, o espaço que a canção popular passou a ocupar na televisão, especialmente em razão da trilha das telenovelas, tendo os artistas da MPB como carro-chefe desse projeto, é resultado da readequação da nova estrutura administrativa e comercial que a televisão havia empreendido a partir da década de 1970. Esse novo modelo administrativo dizia respeito, em parte, ao Departamento de Pesquisa e Análise da TV Globo, cujo objetivo era planejar a publicidade com base em pesquisas socioculturais, para que os programas de sua grade se adequassem aos diferentes gostos dos telespectadores. Foi esse processo de racionalização da produção e da publicidade dos programas televisivos que, aos poucos, tornou inviável a produção de programas musicais nos moldes dos festivais.

Ao se debruçar sobre as mudanças no sistema publicitário, Williams (2011) demonstrou que a publicidade iniciou sua trajetória por meio dos anúncios de pequenos lojistas até se transformar em departamento fundamental da organização dos negócios capitalistas. No âmbito da indústria da cultura não seria diferente. O autor pontua que, desde a metade do século XX, ao menos nos países do centro do capitalismo, o sistema publicitário adquiriu o status de principal fonte de financiamento de todo o setor de comunicações. Esse setor conquistou tal êxito que, desde a década de 1960, seria impensável manter programas televisivos e jornais sem a presença do seu capital.

Para Williams (1992, p. 196), no século XX, as agências de propaganda tornaram-se “[...] instituições de uma forma de produção cultural, inteiramente reguladas pelo mercado organizado”. Dessa maneira, a ‘propaganda’ adquiriu o status de fenômeno cultural novo, cuja atuação se espalhou para áreas de valores sociais, econômicos e políticos. Tal característica conferiu-lhe o papel de instituição cultural e empresarial.

Nesse contexto de reformulação, a TV Globo, em parceria com a Philips, tentou reavivar o modelo dos festivais da canção por meio do programa ‘Som Livre Exportação’, mas não obteve o resultado desejado, pois procurava conjugar elevados índices de audiência com uma faixa de telespectadores de classe média e alta, atrair grandes patrocinadores capazes de

financiar os elevados custos do programa e vincular as canções das telenovelas ao programa, de maneira a impulsionar os produtos da indústria cultural. Essa expectativa não foi concretizada em razão dos baixos índices de audiência, que inviabilizaram a continuação do programa musical³³ (SCOVILLE, 2008, p. 106).

Embora o projeto de reeditar um programa musical de grande sucesso na televisão tenha falhado, a intenção de torná-lo um espaço capaz de ampliar o mercado da música brasileira, atingindo a juventude universitária e de classe média por meio da vendagem de LPs e tapes, revelou-se a grande estratégia do grupo Globo, ao associar indústria fonográfica e televisão.

Se esse papel não pôde ser levado adiante pelo formato do programa musical televisivo, coube à telenovela a tarefa de conjugar os interesses comerciais dos dois setores da indústria cultural.³⁴ Afinal de contas, como produto, a telenovela oferecia o espaço para a exposição das canções, possibilitava aos compositores a criação de temas específicos para seus enredos por meio das trilhas sonoras e se encaixava nas exigências comerciais da televisão no período, combinando espaço e tempo para publicidade a elevados índices de audiência. Além do mais, a indústria fonográfica passou a utilizar o espaço das trilhas sonoras para divulgação de novos artistas ou o reposicionamento de artistas estabelecidos, mas que andavam esquecidos, de maneira que pudesse renovar alguns segmentos musicais e impulsionar outros (TOLEDO, 2010, p. 113).

Sobre esse último aspecto, a autora destaca que a trilha sonora de *Gabriela* confirma sua análise. Afinal, uma parte do quadro de nomes que a compunha estava representada por nomes consagrados da MPB, como Gal Costa e Maria Bethânia, enquanto a presença de um quadro renovado de artistas era visível a partir da participação de Djavan, Walter Queiróz, João Bosco, Fafá de Belém, Geraldo Azevedo, Moraes Moreira e Alceu Valença. Especificamente sobre a citação dos artistas que representavam o que se convencionou a chamar de *boom* nordestino, a autora ainda pontua que a trilha sonora das novelas fez parte da estratégia de divulgação desses artistas para o grande mercado consumidor. A participação expressiva desses

³³ Segundo dados levantados pelo autor no Ibope, o programa 'Som Livre Exportação' obteve uma média de audiência entre 25% e 34% enquanto esteve no ar, números muito aquém do que era esperado pela TV Globo, tendo em vista a média de audiência do seu principal concorrente, o programa 'Jogue na Girafa', da TV Tupi, que conseguia manter uma média entre 34% e 40% de audiência. Dessa forma, o programa musical não conseguiu atingir o grande público, mas sim parte da juventude do período. (SCOVILLE, 2008, p. 95-97).

³⁴ Um exemplo marcante desse processo de entrelaçamento de interesses entre setores da indústria cultural diz respeito à expansão da chamada música para discotecas, que alcançou enorme popularidade no Brasil a partir de 1978, por meio do filme de John Travolta, que foi reproduzido em versão brasileira pela gravadora WEA e o conjunto musical As Frenéticas para a novela *Dancing Days*, da TV Globo (MORELLI, 2001, p. 68-69).

artistas na novela seguinte, *Saramandaia* (1976), ajuda a respaldar o argumento da autora (TOLEDO, 2010, p. 113-114).

No início da década de 1970, o jornal *A Folha de S. Paulo* chamava atenção para o novo mercado que as trilhas das telenovelas ofereciam aos compositores nacionais. A nota do periódico colocava em destaque o trabalho da dupla Antonio Carlos e Jofafi, que se “[...] especializaram em criar melodias para suprir este mercado” (AS TELENÓVELAS..., 1972, p. 33).

A trilha sonora das telenovelas continuou chamando atenção da imprensa no decorrer dos anos. Foi justamente na trilha sonora de *Gabriela* (1975), entre os LPs mais vendidos do país na época, que a imprensa especializada procurou destacar o enorme sucesso da simbiose entre trilha sonora e o enredo. Essa avaliação chegou ao final da adaptação do romance de Jorge Amado para novela. O colunista da Folha, Walter Silva, frisou que, ao chegar ao seu fim, “[...] seus personagens mais marcantes, sua história e tudo o que dela emanou não serão tão duradouros com tantas possibilidades de eternização como sua trilha sonora” (SILVA, W., 1975, p. 38).

O colunista chamava atenção para o fato de que já havia muito tempo que a televisão procurava associar outras atrações ao seu produto mais popular, a novela. O articulista lembrava também das experimentações realizadas anteriormente na novela *Beto Rockfeller* (1968), quando músicas cantadas em línguas estrangeiras foram utilizadas pela primeira vez durante o enredo, o que viria a abrir campo para o desenvolvimento das trilhas sonoras nacionais. Para ele, foi em *Gabriela* (1975) que a utilização da trilha se ajustou de maneira adequada ao enredo da novela, resultado este que lhe parecia definitivo, através de acordo com as seguintes justificativas:

A escolha dos temas, as interpretações e total desvinculação com apelos comerciais, antes tão usados, foram os motivos preponderantes (...) Caminharam juntos no vídeo, uma história e um show musical. Pela primeira vez as atrações se confundem. Dá pena ver cortada uma dessas composições para “os nossos comerciais”, ou para mudança de cena, tão bem compostas, interpretadas e arrançadas. Ao terminar a novela vamos sentir muito à falta de um programa especial que mostre todas essas atrações musicais juntas. Resta o disco – dos mais vendidos em todo o país – e a lição que se espera seja aprendida e repetida sempre que possível. (SILVA, W., 1975, p. 38).

A canção mais representativa dessa conexão entre trilha sonora e enredo talvez tenha sido *Modinha de Gabriela*, de Dorival Caymmi. Interpretada por Gal Costa, essa canção foi utilizada para a abertura da novela. Sua proximidade com o escritor Jorge Amado e a convivência com sua obra pareceu decisiva para a integração entre a personagem e a canção.

Em sua composição, Caymmi apresenta a sensualidade de Gabriela com liberdade de espírito e alguma ingenuidade, mas sem cair em estereótipos, de maneira que cada ouvinte pudesse criar uma imagem da personagem. Avesso a compor por encomenda, Caymmi acabou por criar uma marca muito forte entre a composição e a novela, demonstrando assim sua adaptação às novas demandas da indústria cultural, já que, àquela altura, ele era um dos mais importantes representantes da ‘Era de ouro’ do rádio no Brasil (CAYMMI, 2001, p. 453-454).

Algumas canções da trilha procuravam descrever situações pontuais do enredo. E, por vezes, só foram utilizadas em contextos específicos. É o caso, por exemplo, de *Retirada*, de Elomar Figueira Mello. Mesmo que a composição não tenha sido encomendada para a novela, pois sua gravação está registrada no LP *Das barrancas do Rio Gavião* (1973), a narrativa de sua letra, que procura descrever em detalhes as dificuldades das longas caminhadas de retirantes que fogem da seca para conseguir trabalho na cidade, assim como o ambiente criado pelo violão de Elomar, que conjuga ritmos de viola com sua formação clássica de violão e canto, encaixava-se perfeitamente à dramaticidade exigida nos primeiros episódios da novela, quando a personagem Gabriela e o seu tio migravam do sertão baiano para Ilhéus.

Fora justamente a partir dessa interação entre canção, enredo e personagens que a dupla João Bosco e Aldir Blanc participou da trilha sonora de Gabriela. Diferentemente das restrições colocadas por Dorival Caymmi, a composição realizada por encomenda seria uma marca da dupla, com participações em novelas, filmes e peças de teatro. Portanto, essa habilidade lhes conferia acesso às novas possibilidades de trabalho que a crescente indústria cultural proporcionava naquele momento.

A relação entre o artista e a contratação por encomenda de sua obra para determinado objetivo é antiga no campo das artes. Segundo Williams (1992), essa relação remonta à organização das sociedades tradicionais. Para o autor, esse processo de especialização do trabalho artístico transcorre por inúmeros estágios e se modifica tal qual a condição dos modos de produção da sociedade em que está inserido. Acompanhar de perto esse processo e verificar suas especificidades é visto pelo autor como essencial para os estudos da história cultural.

Em um primeiro momento, no contexto das sociedades tradicionais, a existência dessas relações entre artistas e patrocinadores definiu o reconhecimento social do artista. Isso significava tomar partido em relação a um músico ou escritor, ou seja, elegê-lo como socialmente importante. Ao mesmo tempo, essa prática serviu para definir a função social de produtor cultural assumida pelo ‘patronato’.

Dessa maneira, essa relação torna-se mais complexa com a sua institucionalização. A prática da encomenda de uma produção artística específica e o seu pagamento é determinante

para a institucionalização da produção artística e a formação de uma teia de relações sociais entre este e os setores envolvidos na produção de sua obra.

Williams (1992) lembra, por exemplo, de que, à certa altura do seu desenvolvimento, a literatura galesa contou com uma mudança significativa nas relações entre artista e patronato. Quando o poeta de determinado príncipe passou a ser reconhecido como o ‘poeta da nobreza’, este literato ampliou seu vínculo com uma família da nobreza, o que lhe permitia, por vezes, transitar entre mais de uma família, de forma a garantir o seu sustento. Neste caso, o patronato das cortes e da nobreza tinha como finalidade contratar obras de arte para o seu uso ou propriedade.

Posteriormente, o patronato deixou de ter uma organização fixa de artistas, passando a contratá-los e encomendar suas obras principalmente no campo da pintura e da música. Segundo o autor, essa mudança na relação entre artista e patronato inaugurou uma nova forma das relações sociais entre arte e encomenda. O artista passou a ser contratado ou comissionado individualmente como um trabalhador profissional.³⁵

Essa discussão acerca da relação entre obra de arte e o patronato parece pertinente quando verificamos as encomendas realizadas pela produção das telenovelas para os compositores populares na década de 1970.

No entanto, aqui nos cabe destacar que, mesmo que o patronato ainda faça parte do desenvolvimento das obras de arte na contemporaneidade, desde que foram introduzidas no campo das artes novas relações sociais, como a sua venda regular, que lhe permitiu alcançar o estágio de mercadoria para venda generalizada, a produção de qualquer obra de arte vem cada vez mais sendo atravessada por relações de mercado complexas.

É o caso, por exemplo, do que o autor define como ‘patrocínio comercial’ e do ‘público como patrono’. Na primeira situação, empresas industriais ou comerciais atuam como as cortes e as famílias abastadas do passado atuaram ao encomendar determinada obra para seu uso ou propriedade. A segunda situação está ligada à ideia de que a cultura passa a fazer parte de uma diretriz governamental, ou seja, o campo das artes passa a ser objeto de uma política pública geral, com a qual o Estado procura, por meio de tributos, financiar artistas ou festivais.

Contudo, a característica definidora de todas as relações sociais de patronato é a situação privilegiada do patrono. Dentro das formas variáveis de autodefinição das honras ou responsabilidades que acompanham esse

³⁵ Outra forma de patronato que se tornou recorrente não se dedica somente à contratação mas também à proteção e ao reconhecimento social de determinado artista. É nesse contexto que podem ser averiguadas aquelas obras endereçadas a nomes influentes, cujo objetivo final era garantir proteção social. Neste caso, específico, o patronato atuava junto ao artista de forma a lhe garantir apoio no início de sua carreira ou mesmo sustentar determinado projeto que seria impossível sem a presença de um nome influente (WILLIAMS, 1992, p. 41).

privilégio, o patrono é definido como alguém que pode dar ou não dar sua encomenda ou seu apoio. As relações sociais específicas desse privilégio provêm, naturalmente, da ordem social como um todo; ali é que os poderes e os recursos do patrono estão arrolados ou protegidos; nos termos mais crus, ele está fazendo o que quer com o que lhe pertence. É esse fato, antes de mais nada, que torna a definição de qualquer conjunto público em termos de patronato, extraindo sua autoridade e recursos da suposta vontade geral da sociedade, quando menos, controverso e, no extremo, totalmente inaplicável. (WILLIAMS, 1992, p. 43).

De maneira concomitante às mudanças ocorridas nas atividades do patronato nas sociedades modernas e suas relações com o campo das artes está a atuação crescente do profissional assalariado na cadeia da produção cultural. Especialmente, a partir dos novos meios de comunicação de massa (cinema, rádio e televisão), que desde a segunda metade do século XX aceleraram esse processo de profissionalização e especialização no curso da produção cultural.

Williams (1992) comenta que tal característica fez com que a produção cultural se abrigasse inteiramente dentro do mercado empresarial. A razão para essa configuração se deu por conta do enorme volume de capital envolvido nessas produções, capitaneadas pelos meios de comunicação. Essa estrutura foi responsável também por tornar difícil o acesso a esses meios de comunicação de massa em condições conhecidas por artesanais e pós-artesanais. Segundo o autor, essa barreira cresceu em razão da dependência do setor para com meios de produção e distribuição mais complexos e especializados.

Para Williams (1992), essas novas relações empresariais no campo das artes ganharam enorme predominância, principalmente por meio da música, já que as tecnologias do LP e da fita gravada necessitavam da estrutura da modalidade capitalista e empresarial para concretizarem suas demandas enquanto novos produtos de mercado. Em resumo, nas palavras do autor:

Numa economia capitalista moderna, com seu tipo característico de ordem social, as instituições culturais da edição de livros, revistas e jornais, do cinema, do rádio, da televisão e das gravadoras de discos não são mais marginais ou sem importância, como nas fases iniciais de mercado, porém, tanto em si mesmas, como por seu frequente entrelaçamento e integração com outras instituições produtivas, são partes da organização social e econômica global de maneira bastante generalizada e difundida. (WILLIAMS, 1992, p. 53-54).

A criação de letras ajustadas às necessidades do contexto em que se desenrolavam os enredos e as personagens, certamente, contou com a experiência de Aldir Blanc como cronista do Pasquim e com sua participação recorrente na imprensa como crítico literário. Essa

desenvoltura para relacionar o conteúdo do enredo com a forma e a narrativa da canção é percebida, por exemplo, na composição *Doces olheiras*, que descreve com riqueza de detalhes as relações extraconjugais dos homens de Ilhéus.

Na descrição do LP da trilha sonora, *Doces olheiras* aparece como a canção associada ao personagem Tônico Bastos, filho do Coronel Ramiro Bastos, que passa pelo desgosto de ver, rotineiramente, o filho casado envolvido com as prostitutas do Bataclan. É interessante notar que a canção cobre duas funções no enredo, já que grande parte de sua narrativa não faz referência direta a um personagem da trama, sendo possível associá-la, em razão de sua letra irônica, à convivência contraditória entre os preceitos da moral burguesa, que regiam as normas e condutas de uma família aristocrática dos anos 1920, tensionadas pela prática libertina dos homens daquele tempo. No entanto, há uma parte de seus versos em que é possível verificar uma referência mais direta ao personagem Tônico Bastos, quando a letra faz menção à cena em que este escapa pela janela após ser flagrado na cama com Gabriela pelo árabe Nacib:

Das minhas doces olheiras/Falante, elegante, mau caráter/Cafajeste irresistível/Grande galanteador/Também um sóbrio chefe de família/Liberal/Conservador/ Sou amigo dos amigos/Mas se é por uma donzela/ Posso até ser surpreendido/Fugindo pela Janela/.

Em *Doces olheiras*, João Bosco também esteve atento ao contexto da história e escolheu o tango como ritmo para sua composição. A escolha do ritmo não é por acaso e faz jus à necessidade do enredo e ao ambiente onde transcorrem as ações do personagem. O tango tem sua origem na *habanera*,³⁶ e tanto o ritmo como dança eram frequentes nos bordéis de Buenos Aires e Montevideu no final do século XIX. Mais tarde, quando o ritmo ganhou a forma do tango, foi moda no Brasil durante os anos 1930 (TINHORÃO, 1991, p. 102). Portanto, a associação entre o gênero musical e o ambiente dos prostíbulos é corriqueira. É interessante notar que, na novela, as cenas do Bataclan estão sempre acompanhadas de instrumentais de choros, tangos e sambas-canção. A escolha por esses ritmos procura indicar os gêneros musicais mais frequentes em espaços populares com música executada por bandas.

³⁶ A *habanera* teria chegado ao Brasil por intermédio das companhias de teatro musical europeias do final do século XIX, tendo sido posteriormente incorporada aos elementos das duas músicas de dança de maior popularidade na época, a polca e o *schottisch*. A partir da fusão desses gêneros de música de teatro e danças estrangeiros, os conjuntos populares encarregados de tocá-las em festas de casas de famílias e bailes populares modificaram seu andamento, fixando e, posteriormente, sua forma, dando corpo a um instrumental que se denominou tango brasileiro (TINHORÃO, 1991, p. 97).

Figura 7 – Anúncio do LP da trilha sonora de *Gabriela*

Gabriela: uma mulher, um livro e uma novela inesquecíveis.



Música	Autores	Interpretes
Coração Aleu	Sucil Costa	Maria Bethânia
Modinha para Gabriela	Dorival Caymmi	Gal Costa
Porto	Dori Caymmi	MPB-4
Horas	Dorival Caymmi	Quarteto em Cy
Filho da Bahia	Walter Queiroz	Falá de Belém
Doce Olheiras	João Bosco/Aldir Blanc	João Bosco
São Jorge dos Ilhéus	Alceu Valença	Alceu Valença
Alegre Menina	Dori Caymmi (Música de Dori Caymmi sobre poema de Jorge Amado)	Djavan
Guitarra Baiana	Moraes	Moraes Moreira
Quero ver subir, quero ver descer	Arranjo de Roberto Santana s/ Tema folclórico	Walter Queiroz
Adeus	Dorival Caymmi	Walker
Caravana	Alceu Valença/ Geraldo Azevedo	Geraldo Azevedo
Retirada	Elomar	Elomar

(Esta novela não terá trilha internacional!)

Agora um album "long playing" com a trilha sonora original de sua novela das 10 da noite.

Fonte: GABRIELA... (1975, p. 36).

3.4 "TINHORÃO, URUTU, SUCURI": A CRÍTICA MUSICAL E A OBRA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

Um aspecto importante que envolve a produção da canção popular diz respeito à mediação cultural promovida por jornalistas e críticos musicais. A atuação desses profissionais nos meios de comunicação contribui para a divulgação das obras musicais, além de deixar registros sobre o momento em que a obra de determinado compositor estava sendo construída, bem como, é claro, de formar a opinião de um público amplo que consome música. Todas essas análises e opiniões engendradas pela crítica carregam em si elementos informativos e muitas vezes técnicos, mas nem por isso os críticos deixavam de expressar suas concepções políticas e as estéticas dos meios de comunicação em que trabalhavam. Muitas vezes, a expressão dessas opiniões sugere também as expectativas criadas em torno de uma obra ou de um determinado artista em relação à geração à qual ele pertence (HERMETO, 2012, p. 83).

Nesse sentido, podemos afirmar que a escuta do público em geral adquire o caráter de mediação conforme as categorias que a opinião pública lhe fornece. Tal opinião pública se forja a partir do consenso estabelecido entre aqueles que discutem e fazem reflexões acerca da música. Dessa forma, a opinião se articula, quanto mais no que tange à música, com "[...] uma consolidada ideologia cultural, tal como, por exemplo, com o âmbito das conservadoras instituições da vida musical oficial" (ADORNO, 2011, p. 277-278).

Contudo, como afirma Becker (2003), é preciso observar que a opinião pública não segue somente uma única tendência. A opinião pública, em si, sofre a influência, por vezes ambígua, de todos os acontecimentos que sobre ela agem, da mesma maneira que, por sua vez, também influencia os acontecimentos. O autor ainda salienta que a opinião pública permite ao historiador acessar a maneira como os homens se confrontaram com determinados acontecimentos, no entanto, na falta de documentação, por vezes, fica comprometida a verificação de sua real influência sobre o desenrolar dos acontecimentos (BECKER, 2003).

Sendo assim, a formação de uma determinada opinião pública tem como principal característica a fluidez, uma vez que adquire incorpora os comportamentos característicos das redes de mentalidade que operam em dado momento e contexto. Por isso é difícil determinar ou estabelecer modelos de atitudes em relação aos acontecimentos, tendo em vista que sua manifestação ocorre em âmbito coletivo, mas também individual. Esses dois aspectos dizem respeito a duas dimensões da opinião pública: a primeira opera nas estruturas da sociedade e, portanto, pode ser conhecida por meio do “costume, os hábitos, os usos, as tradições”, enfim, um sistema de ideias que pertencem à determinada época e país, por isso mesmo só pode ser percebido na longa duração, já que, sob o domínio das estruturas da sociedade, as mudanças acontecem de forma mais lenta e gradual. A segunda se relaciona a acontecimentos pontuais, que dizem respeito a um tempo curto, ou seja, a confrontação de determinada opinião pública a respeito de uma guerra, uma revolução ou, no nosso caso, um determinado compositor ou uma geração de compositores (BECKER, 2003).

Mesmo considerando essas ponderações, avaliar o papel da crítica em relação a uma obra musical nos permite saber com quais categorias a opinião pública operou para delimitar seus parâmetros avaliativos acerca de uma determinada obra. À medida que essas categorias da opinião pública se cristalizam, o amplo público que consome a música substitui a própria experiência de ouvir a música para se orientar a partir das reflexões que foram publicadas. Portanto, a ausência de uma formação específica em relação à música ou de algum tipo de vivência com sua trajetória fazem com que os ouvintes não elaborem a própria experiência musical, adotando em seu lugar as posições da opinião pública. É nesse sentido que se constitui um “processo de falsa coletivização” da música (ADORNO, 2011).

Para Adorno, em sua *Introdução à sociologia da música*, o desenvolvimento da crítica musical acontece a partir de sua lei formal, na qual estão conjugados o conteúdo de uma determinada obra, sua perenidade e o desdobramento histórico a que está submetida. Para o autor, todos esses atributos constitutivos da obra musical só podem ser reconhecidos em meio crítico. Ele cita como exemplo a hipotética realização de estudos sobre a “história da crítica de

Beethoven”. Tal investigação poderá demonstrar, diz o autor, como o conjunto da crítica ao longo do tempo torna-se responsável por descobrir “novas camadas” na obra musical, de maneira que o seu sentido, com o passar dos anos, só pode ser construído por meio desse processo de interação entre a crítica e a obra musical (ADORNO, 2011).

O autor ainda pontua que a crítica musical adquiriu sua legitimidade por se tratar de um instrumento que possibilita aos ouvintes se apropriar de maneira adequada dos fenômenos musicais. Ou seja, apenas a crítica é capaz de aferir uma reflexão em relação aos fenômenos musicais diante da consciência geral. Mas Adorno (2011) observa também que a crítica não é de todo confiável, uma vez que se encontra vinculada a instituições de controle social e com interesse econômico, como a imprensa, de maneira que sua interferência no trabalho dos críticos se torna corriqueira.

Ainda a respeito do papel social das instituições que gerenciam o trânsito da música, o autor acrescenta:

Até atingir as massas, a distribuição está sujeita a inúmeros processos sociais de seleção e controle por meio de poderes tais como, por exemplo, indústrias, agências de concerto, direções de festivais e diversos tipos de grêmios. Tudo isso influencia as preferências dos ouvintes; suas necessidades são simplesmente carregadas à força. O controle é preordenado mediante grandes companhias, nas quais, em países economicamente mais desenvolvidos, a indústria eletrônica, discográfica e o rádio acham-se fundidos de modo aberto ou velado. Com a crescente concentração das instâncias de distribuição, bem como de seu poder, a liberdade na escolha daquilo que se oferece à escuta tende a diminuir. Nisso, a música integrada não mais se distingue de quaisquer outros bens de consumo. (ADORNO, 2011, p. 369-370).

Mesmo que o Brasil da década de 1970 não se enquadrasse nos parâmetros do que o autor denomina de “países economicamente desenvolvidos”, o país passou a ter, a partir de então, sinal de TV integrado em rede por todo o território nacional e a experimentar o aprofundamento de sua interação com outras mídias, como o rádio, as revistas e os jornais. Como já descrevemos anteriormente, a presença cada vez mais ampla das grandes transnacionais do disco e o acelerado desenvolvimento do mercado do disco no Brasil, em paralelo ao crescimento de todo o mercado de bens de consumo, que era impulsionado pelo chamado ‘milagre’ econômico, contribuíram para a expansão da indústria fonográfica no Brasil. Em um sentido mais geral, parece que Adorno nos chama atenção para o fato de que, nas sociedades de capitalismo avançado, a indústria cultural procura hegemonizar a esfera pública, de maneira a transformar as ideias em bens culturais mercantilizados. Daí advém a redução da

escuta e da coletivização da música, uma vez que a experiência com a música está de antemão ‘contaminada’ pelos valores da crítica.

Mais do que um gênero musical ou um movimento artístico, a MPB centralizou, a partir da década de 1960, um amplo debate estético-ideológico, o que lhe conferiu o status de instituição cultural. A formação da MPB como instituição se concretizou em razão de uma série de tensões com outras instituições, como a indústria fonográfica, a televisão e a imprensa. Esses embates ocorreram no momento em que o sistema de consumo cultural do país passava por mudanças, que colocaram a canção no centro do mercado de bens culturais, a partir do “[...] surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados” (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

É com vistas nesse cenário de tensões entre as propostas estéticas da MPB e a elaboração da crítica musical acerca dessa produção que devemos analisar as notas ou resenhas dos LPs de João Bosco e Aldir Blanc. Ao mesmo tempo, é importante esmiuçar a maneira como a dupla se inseriu nesse debate estético-ideológico em um momento posterior à institucionalização da MPB.

Devemos iniciar essa discussão a partir da miríade de posições e argumentos dos principais críticos musicais da grande imprensa na década de 1970. Conforme avaliou Santos (2010), grande parte dessas vozes da imprensa especializada em música centrou-se no debate sobre o nacional, fazendo com que esses argumentos elaborassem uma série de representações acerca da MPB no âmbito das disputas ideológicas vigentes no ambiente cultural do país à época.

A recorrente preocupação da imprensa com a ausência de um novo movimento musical tem como pano de fundo as lutas culturais do período. No início dos 1970, em uma série de artigos para *Revista Visão*, o jornalista Zuenir Ventura, ao realizar uma espécie de balanço cultural da década anterior, tentava compreender a conjuntura daquele momento, enumerando as razões pelas quais se configurava então o que ele denominou “vazio cultural” (NAPOLITANO, 2017).

Na interpretação do jornalista, além das restrições impostas pelo golpe de 1964 e do aumento da repressão após o AI-5, esse ‘vazio’ no campo da cultura era resultado de sua adaptação a uma acelerada modernização capitalista, escorada em uma doutrina autoritária, que estimulava o campo das artes e da cultura em direção à massificação e à industrialização. Mais adiante, no ano de 1973, Ventura revia o desenvolvimento da conjuntura à luz do momento e atenuava o ‘vazio’ destacando que havia, naquele instante, o sinal de um público amplo, que

passava a consumir cultura com alguma regularidade, a ponto de criar novas demandas estéticas e políticas (NAPOLITANO, 2017, p. 152).

No entendimento do jornalista, o avanço do desenvolvimento da indústria cultural naquele momento havia conquistado tal importância econômica, que essa estrutura funcionava como uma espécie de barreira para os ataques da censura e da repressão, em razão dos prejuízos econômicos que poderiam causar ao setor. A partir dessa argumentação, Ventura enxergava três possibilidades capazes de superar o “vazio cultural”: por meio de “uma cultura de massa digestiva e comercial”; ou de uma contracultura localizada entre a negação do consumo massivo e sua cooptação por este; ou ainda de uma cultura crítica, “tentando olhar para a realidade social e política”. Avesso às posições subjetivas da contracultura, o autor via na cultura crítica o caminho mais viável para o campo das artes e julgava a política de ‘distensão’, iniciada com a posse do general Ernesto Geisel como presidente, uma oportunidade para que novas perspectivas no campo da cultura crítica viessem a florescer. Em sua compreensão, a MPB e suas mais variadas vertentes, incluindo os tropicalistas (representantes da contracultura), seriam capazes de mobilizar as discussões acerca das principais pautas políticas daquele momento (NAPOLITANO, 2017).

Ainda no esforço de caracterizar o conceito de ‘vazio cultural’, na mesma época, o crítico literário Roberto Schwarz formulava a tese de que tanto a crítica cultural reformista e a contracultura tropicalista haviam sido virtualmente cooptadas pelo mercado. Para Napolitano (2017), os textos de Ventura e Schwarz ultrapassam a característica de meros balanços culturais do período:

[...] configurando-se como textos fundadores de uma forma de lembrar a década de 1960 e avaliar a conjuntura nos anos 1970, estabelecendo marcos de memorização e de crítica cultural a partir da afirmação de uma espécie de “linha justa” para a cultura brasileira: a crítica social e política, exercitada de maneira consequente e equidistante do conteúdo digestivo da cultura massiva e do formalismo inócuo da cultura *underground*. (NAPOLITANO, 2017, p. 154).

No final da década de 1970, algumas produções acadêmicas³⁷ passaram a rechaçar a ideia de ‘vazio cultural’ e a valorizar a contracultura como uma nova forma de engajamento e de ação cultural.

³⁷ Napolitano cita as produções de Favaretto, Hollanda e Vasconcellos entre 1977 e 1980 como alguns exemplos de trabalhos acadêmicos que defenderam a contracultura e a posicionaram na tradição da crítica cultural politizada e inovadora.

Como abordamos anteriormente, o compacto do Pasquim, intitulado *Disco de Bolso*, foi o primeiro registro fonográfico da dupla João Bosco e Aldir Blanc. Em razão da dificuldade em encontrar qualquer apreciação crítica acerca daquela gravação, foi necessário procurar fontes bibliográficas que tivessem analisado o encarte que acompanha o compacto. No encarte, é possível encontrar os objetivos do projeto, mas também uma espécie de apresentação dos compositores estreados.

O levantamento das fontes primárias desta pesquisa conseguiu apenas a menção feita pelo colunista da Folha de S. Paulo Walter Silva ao lançamento do compacto. Em sua coluna, o jornalista reserva grande parte do texto para exaltar *Águas de março*, de Tom Jobim: “A saudade que a gente tinha daquele som, daquele balanço foi morta no sábado, quando por mais de trinta vezes colocamos o disco na eletrola. A cada frase uma surpresa” (SILVA, W., 1972a, p. 22).

O texto, em tom eufórico, tem sua razão de ser. A gravação da composição inédita de Tom Jobim marca seu retorno ao Brasil após a temporada nos Estados Unidos. Portanto, é preciso considerar que a chegada do músico ao Brasil e ao mercado da música nacional foi cercada de grande expectativa pela crítica.

Conforme o estudo de Poletto (2010) sobre a recepção de *Águas de março* e o retorno do compositor ao mercado nacional, a canção não só atendeu às expectativas da crítica, tornando-se unanimidade positiva na imprensa, mas também se tornou a responsável por posicionar Tom Jobim entre os mais importantes compositores brasileiros do século XX, mudando definitivamente a forma como sua obra passou a ser recepcionada pelo público e pela crítica.

No entendimento do autor, o desenvolvimento comercial de *Águas de março* e sua aceitação pela crítica contribuíram para reforçar a sigla MPB como instituição sociocultural. Como já abordamos anteriormente, a sigla aglutinou em torno de si um leque amplo de tendências musicais, após disputas por audiência na televisão e a formação de elencos estáveis no *cast* das gravadoras. É nesse contexto que se encaixa o aparecimento de *Águas de março*.

Para Poletto (2010), a mobilização da crítica em torno dessa canção ampliou os debates estéticos da época no interior da MPB. O autor demonstra que a recepção positiva da canção de Tom Jobim teria contribuído para a criação de critérios valorativos que passaram a balizar o reconhecimento crítico da MPB como produto cultural de prestígio. Na hipótese do autor, o impacto positivo de *Águas de março*

[...] exerceu forte pressão [sobre] as noções de tradição e modernidade que então informavam a organização dos vetores de avaliação crítica. A

importância desta canção, portanto, está conectada a fatores relacionados ao fortalecimento da percepção da existência de um campo relativamente autônomo na música popular brasileira, com hierarquias no interior da indústria fonográfica. A canção e sua recepção, portanto, funcionaram como índices da existência de um polo prestigiado no interior da MPB. (POLETTI, 2010, p. 158).

O próprio Walter Silva procurou levantar esse debate a partir do lançamento de *Águas de março* no *Disco de Bolso*. Tendo em vista que a crítica musical da época apontava para dispersão de um número variado de tendências musicais como a principal responsável pela ausência de um movimento musical, o colunista passou a ver a iniciativa do compacto do Pasquim como uma saída para o problema.

Para Walter Silva, a reunião de compositores consagrados e de tendências musicais variadas, como a ‘ala dos baianos’, a ‘ala do Paulinho da Viola’ e a ‘ala de Tom Jobim’, em torno do projeto do *Disco de Bolso*, comendo e divulgando seus produtos musicais ao lado de jovens valores, poderia incentivar o surgimento de um novo movimento. Chama a atenção que, em sua argumentação, o crítico ressaltava a ideia da hierarquização estética da MPB, tendo a nova composição de Tom Jobim como balizadora dessa medida:

O recente disco de Antonio Carlos Jobim, *Águas de março*, editado pelo Disco de Bolso e posto à venda somente em bancas de jornal, levou-nos a ideia de que um novo movimento pode surgir a partir desse disco, exatamente pela facção ao qual ele pertence, ser das mais ativas e criadoras. (SILVA, W., 1972b, p. 30).

A nota do periódico queixava-se da pouca divulgação no lançamento do LP *Caça à raposa*. Além disso, reivindicava também uma maior cobertura por parte da mídia, já que as composições da dupla eram pouco requisitadas na programação das rádios, televisões e shows. Essa observação do jornal se mostrou certa, pois o segundo trabalho da dupla se mostrou bastante vigoroso, emplacando vários sucessos, como *Mestre-sala dos mares*, *Casa de marimbondo*, *Kid Cavaquinho*, *Caça à raposa*, *Dois pra lá, dois pra cá*, *Escadas da Penha* e *De frente pro crime*. Ao destacar a qualidade do trabalho e a pouca divulgação, a nota adverte:

Quem perde é o público, que deixa de testemunhar uma das mais importantes e consequentes revelações da música brasileira nos últimos anos. Com um estilo absolutamente pessoal de compor e tocar violão, João Bosco também é uma fera cantando [...]. Cantando, às vezes, João lembra (de forma saudável e honesta) alguns timbres, sonoridades, ritmos de Gilberto Gil ou Milton Nascimento. Mas do início ao fim do disco é sempre João Bosco, cantando as letras vigorosas de Aldir e produzindo um dos trabalhos mais importantes do ano. (ATÉ..., 1975, p. 31).

Embora a nota coloque em relevo o aspecto autoral da dupla, considerando as características que definem a sua obra como uma novidade no mercado fonográfico, não deixa de buscar paralelos em compositores consagrados quando traça aproximações na forma de cantar de João Bosco com Gilberto Gil e Milton Nascimento. Notadamente, além de veicular um entendimento sobre o que se apresentava como novo, com o intuito de informar e esclarecer o grande público, tal artifício parece sugerir também uma espécie de ‘encaixe’, ou melhor, uma classificação da nova obra dentro do campo da Música Popular Brasileira, de maneira a atender às demandas do mercado para a venda de produtos que deviam se apresentar como novidade, mas, ao mesmo tempo, fossem chancelados pela produção consagrada de compositores veteranos.

Vale destacar que o referido “ar de novidade” talvez tenha ganhado mais importância na obra dos autores a partir de uma miríade de temas no âmbito das letras e dos ritmos escolhidos. A nota chamava atenção para um número variado de ritmos empregados nas composições, como rock, samba, baião, bolero, guarânia, todos estes, conforme observado pela crítica do jornal, “João domina e escraviza a seu estilo” (ATÉ..., 1975, p. 31).

Se, por esse prisma, o paralelo entre a novidade e o consagrado é visto com bons olhos, havia quem refutasse essa aproximação. Essa oposição foi reivindicada por José Ramos Tinhorão em sua resenha crítica sobre o disco *Caça à raposa*. O polêmico articulista considerava a composição *Casa de marimondo* uma imitação do estilo musical de Gilberto Gil, tanto na forma da canção quanto na maneira como João Bosco a cantava. O mesmo argumentava em relação a Caetano Veloso na composição *Caça à raposa*. Embora fizesse essas considerações, Tinhorão não procurava evidenciar em detalhes quais elementos das duas composições justificavam seus argumentos.

Apesar dessas observações mais ásperas, o crítico não deixava de avaliar pontos positivos naquele novo trabalho da dupla:

Ora, essa preocupação em parecer com outros não deixa de ser estranha no caso de João Bosco, porque – por incrível que pareça – quando ele se distrai e consegue ser ele mesmo, as suas composições se revelam muito melhores do que as devidas à influência dos seus protótipos. Assim, por exemplo, na excelente canção *Violeta de Belfort Roxo*, após ameaçar ser o Paulinho da Viola de Sinal Fechado, logo à abertura da faixa (o que de qualquer forma já seria melhor), João Bosco apresenta-se como um compositor de primeira categoria. É bem verdade que – no caso expresso desta composição *Violeta de Belfort Roxo* – devendo muito ao seu espetacular parceiro Aldir Blanc, que se firma em seus versos para as músicas de João Bosco como um dos mais promissores letristas da nova geração de excelentes poetas da música popular brasileira. (TINHORÃO, 1975, p. 2).

No entanto, ficava claro que Tinhorão ainda deixava transparecer uma predileção pelas letras de Aldir Blanc em relação às composições de João Bosco. Essa linha de raciocínio do articulista permaneceria a mesma nos anos seguintes, com os lançamentos dos álbuns subsequentes da dupla, cujas críticas se tornaram mais severas em relação ao desempenho do violonista e cantor.

No ano seguinte, após o lançamento do terceiro álbum, *Galos de briga* (1976), essa indisposição em relação ao desempenho de João Bosco ficou mais destacada, quando Tinhorão escreveu, no título de sua coluna, a mesma impressão que obteve ao analisar o álbum anterior: “O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc” (TINHORÃO, 1976b, p. 2).

Já no início do texto, o crítico sugere que a gravadora tinha cometido um grave equívoco ao não incluir, na capa do disco, o nome de Aldir Blanc ao lado de João Bosco, por ser o letrista, na argumentação dele, a grande figura do álbum.³⁸ Tal injustiça só foi um pouco amenizada, segundo sua opinião, pela publicação na íntegra de todas as letras em folheto anexo ao LP. Essa separação qualitativa entre os compositores será reforçada novamente ao final daquele ano, quando o colunista incluirá *Galos de briga* entre os melhores discos do ano, ao lado Cartola e Paulinho da Viola (TINHORÃO, 1976c, p. 7).

Para justificar o argumento dessa disparidade, Tinhorão recorre a duas figuras consagradas da música popular: Noel Rosa e Chico Buarque. Para o colunista, desde a obra dos já citados compositores, “[...] ainda não tinha aparecido na música popular brasileira outro letrista saído da classe média com um tal poder de captação do espírito popular como este Aldir Blanc” (TINHORÃO, 1976b, p. 2). É interessante notar, nas avaliações de Tinhorão, que, no caso de João Bosco, as semelhanças com compositores consagrados sugerem uma incapacidade do cantor e violonista em se forjar como autêntico, enquanto o mesmo paralelo de comparações feito com Aldir Blanc projeta este último como compositor destacado.

Talvez essa aparente contradição na forma de avaliar o trabalho da dupla explique, em termos, o ponto de vista do articulista. Tinhorão parece alinhado à concepção estética do nacional-popular. Diante disso, seria natural que ele refutasse tudo aquilo que lhe parecesse semelhante ao Tropicalismo, ao passo que as características estéticas mais próximas ao

³⁸ O crítico Artur da Távola, ao comentar sobre a importância dos instrumentistas para a música brasileira, lembrou de que, no Brasil, os cantores ganham enorme destaque, e é com eles que a maior parte do público estabelece uma relação simbiótica: “Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Paulinho da Viola não teriam um centésimo do cartaz de que justamente desfrutavam, se não fossem também cantores. Dou um exemplo: Aldir Blanc, letrista de alta qualidade e talento, ao nível dos maiores que já tivemos em todos os tempos é conhecido, sim, mas principalmente (ou exclusivamente) em rodas intelectuais ou de curtidores de música. Fosse Aldir Blanc também cantor e para as letras geniais que já fez, hoje teria muito mais popularidade. Não que ele precise dela ou queira. Pretendo apenas dizer que o intérprete é a mensagem. Se há lugar onde o meio (o intérprete) é a mensagem, é na música” (TÁVOLA, 1978, p. 46).

nacional-popular seriam bem aceitas por seu parecer enquanto crítico musical. Bem ao seu estilo, Tinhorão classificava as composições de João Bosco como “redundâncias musicais”, enquanto exaltava nas letras de Aldir Blanc a capacidade de “[...] captar realmente o espírito e o clima vivo das situações, momentos humanos ou ambientes que descreve” (TINHORÃO, 1976b, p. 2).

Um exemplo dessa incrível habilidade de Aldir Blanc em pinçar detalhes capazes de projetar imagens no consciente de quem ouve seus poemas pode ser encontrado no final da composição *Miss Sueter*, que abre o lado 2 do disco. Sem falar na feliz ideia de chamar Angela Maria, que é a própria filha da baixa classe média retratada na letra. Aldir Blanc teve a sutileza não apenas de transcrever uma dedicatória típica de miss de pequeno concurso (“pra que os olhos relembrem, quando o teu coração infiel esquecer”) mas estabeleceu um pequeno silêncio final, após o qual a voz da própria Angela Maria – não cantando, e sim falando, rouca – diz, apenas: “um beijo, Margô”. Nesse momento a gente percebe que é a assinatura. A assinatura não apenas de Miss Sueter, ao pé da dedicatória de sua foto imaginária, mas a assinatura do talento real de Aldir Blanc, no pé de seu poema. (TINHORÃO, 1976b, p. 2).

Em contrapartida, durante a avaliação de *Galos de briga*, Tinhorão continuou impiedoso com o desempenho de João Bosco:

Toda essa arte de Aldir Blanc de dizer tantas coisas com humor, sutileza, precisão e poesia, aparece no disco pela voz e sob o invólucro musical de um parceiro infelizmente menor, o pobre João Bosco. E, realmente, em João Bosco, tudo é mais acanhado: sua preocupação de “popular” resvala sempre para o clichê e a banalidade (grande parte das músicas do disco, principalmente os boleros, podiam ser assinadas por qualquer compositor de 25 anos atrás), e mesmo quando procura imitar o estilo de canto de Clementina de Jesus (como acontece em *Feminismo no Estácio*) acaba se diluindo nas falsas inflexões de humor de Maria Alcina. Maria Alcina esta que, exatamente por esse esforço malsucedido, continua sendo a cantora ideal para os equívocos humorísticos de João Bosco. (TINHORÃO, 1976b, p. 2).

Nota-se certo incômodo do crítico em relação à forma de cantar de João Bosco. O principal argumento para justificar as supostas falhas de João Bosco advinha de uma falta de identidade ou de uma busca por esta, à medida que o artista consolidava sua carreira, já que Tinhorão insistia em tecer paralelos entre João Bosco e uma miríade de cantores e cantoras.

Aparece também uma indisposição do crítico em relação às composições de João Bosco, especialmente os boleros, alvo constante da repulsa de Tinhorão, por considerar o ritmo estrangeiro uma ameaça ao avanço da música popular brasileira. Ao mesmo tempo em que externa essa crítica, passa despercebido do colunista que os boleros de João Bosco e Aldir Blanc ganham uma nova roupagem com harmonias sofisticadas e letras adequadas ao seu tempo.

É interessante observar que tal posicionamento de Tinhorão em face das qualidades musicais de João Bosco não o permitiu apreciar as inovações rítmicas que o compositor trouxe para a literatura do violão brasileiro. A riqueza rítmica de sua mão direita, combinada às harmonias sofisticadas e às afinações peculiares do seu violão³⁹ em certas composições, municiou o cantor e violonista com uma bagagem jazzística que até hoje lhe confere lugar de destaque em festivais de música pelo mundo.

O compositor Rildo Hora, que produziu todos os discos da dupla durante a passagem de João Bosco pela RCA, quando questionado em entrevista sobre as características e a versatilidade da forma de tocar e criar do cantor e violonista, comentou:

O violão do João Bosco é uma orquestra. Eu já fui cantor, compositor e tem o time dos cantadores no Brasil. Pessoal que canta e toca violão, né? Quem começa a carreira canta e toca violão. Eu acho que o João é o melhor cantor que toca violão no Brasil, de todos os tempos. É incrível o que ele faz harmônica e ritmicamente, o entrosamento da voz com que está sendo tocado. Tanto que durante muitos anos o João se apresentou e ainda faz isso até hoje, cantando somente com o violão. Porque o violão do João é uma orquestra. Cheia de contrapontos, harmonias lindas. Pra mim ele é o número um nesse campo [...] O João Bosco faz bem uma melodia e manda para o letrista. A melodia dele é incrível. Mas ele é capaz, também, de musicar um poema e você não notar que foi um poema musicado. Ele é uma pessoa de muito bom gosto, de harmonias incríveis e melodias muito ricas, influenciadas por todas essas coisas que são seus valores culturais; as coisas da África, as coisas do mundo. (BOSCO, 2015, p. 75).

Essa capacidade ilimitada de criação do compositor pode ser notada, por exemplo, na composição *Kid Cavaquinho*, quando o violonista faz alterações na afinação das cordas do

³⁹ Sobre a utilização de afinações variadas para o violão, João Bosco comenta: “Eu brincava com o violão. Eu desafinava as cordas e consegui afinações esdrúxulas como transformar seis notas do violão em três, por exemplo, fiz músicas com essa afinação. Depois transformei seis cordas de violão em duas notas, e fiz músicas, fiz com quatro. E eu estava ali, naquele lugar, naquela cidade barroca, sozinho, com todo tempo do mundo pela minha frente. Eu não tinha responsabilidade nenhuma. Eu estava brincando com o instrumento, entendeu? Era uma coisa belíssima pra mim, porque eu não tinha nenhum compromisso com nada. Eu desafinava, invertia, não sei o quê, ia compondo e depois voltava para afinação normal, fazia outras coisas. Fiz muitas músicas com afinações esdrúxulas, como é o caso do *Caçador de esmeraldas*, *Caça à raposa*, *Cabaré*, e a Elis adorava isso! Eu me lembro de uma vez na casa dela, em São Paulo, anos depois, ela me disse isso: - ‘Olha, vou te pedir uma coisa, você nunca deixe de fazer isso. Nunca deixe de fazer aquelas coisas que você fazia, aquelas coisas malucas com aquele violão afinado estranhamente, aquelas músicas com umas melodias esquisitas e tal.’ E ela me incentivava a isso. Porque ela percebia isso. A Elis, ela foi completa, né?”. Entrevista concedida no dia 2 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

instrumento,⁴⁰ de maneira que, na sua introdução, ao formar acordes na região mais aguda do violão, ele consegue obter uma sonoridade que se assemelha ao cavaquinho, criando assim uma espécie de ambiente⁴¹ para a personagem, que era um cavaquinista durante a narrativa da letra.

Essa dimensão orquestral do violão, comentada por Rildo Hora, também aparece na investigação realizada por Chico Saraiva em seu *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. Em determinado momento do texto, o autor levanta a questão de haver uma tradição na canção brasileira em que a voz e o violão se integram de tal forma nas canções, que a maneira de compor para o violão soa como uma espécie de peça de acompanhamento. Em depoimento ao autor, o violonista Marco Pereira não só concorda com a argumentação como detalha a forma como os compositores populares no Brasil tornaram bem-acabada a proposta orquestral do violão apoiando a melodia entoada no canto. Para o violonista, João Bosco é o exemplo máximo dessa proposta de integração entre voz e violão:

A maneira de acontecer essa combinação da voz e do violão no Brasil é especial. Compositores populares como Gilberto Gil, Djavan e João Bosco se servem muito bem do violão para se acompanhar, sendo mestres dessa matéria. Eu aprendi muito ouvindo esses caras, tanto em termos de técnica de violão quando de soluções de acompanhamento para uma melodia, de uma forma quase orquestral. É como se fosse a banda inteira. Quando um cara como João Bosco faz uma apresentação só de voz e violão, o violão dele soa

⁴⁰ A utilização de afinações diferentes em instrumentos de cordas é comum e chama-se Scordatura. Esse recurso é empregado para facilitar a construção de alguns acordes, mas, em alguns casos, busca-se produzir efeitos inusitados e timbres diferentes para a composição. É importante frisar que o uso de novas afinações, por induzir o instrumentista a buscar novos padrões de acordes, possibilita ao compositor a criação de caminhos melódicos que não serão realizados normalmente. No caso de *Kid Cavaquinho*, a alteração da afinação padrão do violão (EADGBE) para DADGAE sugere um alcance de notas na região aguda do violão de tal maneira que o violão é capaz de reproduzir o timbre do cavaco na formação de um ré maior. Observa-se isso na alteração realizada por João Bosco na sexta corda de E para D, igualando-a ao tom da quarta corda, porém uma oitava abaixo. Esse recurso é bem comum no universo da música clássica e popular. No entanto, ele baixou a segunda corda (B) para A, artifício que não costuma ser comum. A partir dessa afinação, o compositor obteve a formação do acorde ré maior com maior facilidade, o que lhe possibilitou imitar, com sua levada, o som de um cavaco durante a introdução da música.

⁴¹ Sobre a construção de um ‘ambiente’ que faça sentido para a forma acabada que a canção pode assumir, João Bosco comenta a importância de sua escuta atenta da obra de Dorival Caymmi: “Eu ouvia Caymmi! O violão do Caymmi nas *Canções praieiras*, quando eu falo da ambiência dos arranjos do Rogério Duprat e do Luizinho Eça no disco de 73, o Caymmi conseguiu isso com aquele violão dele, porque o violão dele, simplesmente, não estava ali para acompanhá-lo, mas estava ali para descrever esse ambiente, entendeu? E o violão dele nunca é contínuo, tem sempre algumas coisas sugerindo outras, que estão dentro da música. Enfim, pode ser que, ouvindo essas pessoas, eu tenha entendido isso, mas de forma intuitiva, não de forma racional. E às vezes eu fazia as coisas por causa dessa intuição. Eu nunca estudei violão, eu nunca estudei música. O Luizinho Eça até tentou, nessa época do disco de 73, tentou me ensinar alguma coisa, mas no avião, quer dizer, era uma hora de voo, quando aterrissava eu esquecia tudo e pronto”. Entrevista concedida no dia 2 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco” no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

a banda, já tem tudo ali: os elementos rítmicos, as passagens melódicas, a pontuação harmônica, está tudo presente. (SARAIVA, 2018, p. 106).

Ao mesmo tempo, em depoimento ao autor, João Bosco pondera que o seu violão solo, que se apresenta de forma orquestral, pode se adaptar às situações. Quando o compositor é acompanhado por sua banda, por exemplo, ele subtrai elementos desse violão orquestral para que os outros músicos possam participar da música. Dessa forma, determinados elementos presentes no seu violão solo, como uma linha melódica nos baixos, podem ser realizados pelo baixista da banda em parceria com o baterista, enquanto o compositor fica livre com o seu violão para sugerir novos elementos à composição, como, por exemplo, desenvolver outra divisão rítmica (SARAIVA, 2018, p. 124-127).

Essas características de virtuosismo do violão podem ser verificadas também na sua maneira de interpretar suas canções e a de outros compositores. Embora Tinhorão não tenha destacado, é marcante a forma como João Bosco varia as acentuações rítmicas em cima das melodias que está cantando. Essa habilidade foi debatida no programa da Rádio Batuta, ‘As canções que eles fizeram para mim’, no qual o compositor revisita suas principais influências, destacando a contribuição de Jackson do Pandeiro para sua forma de cantar:

Francisco Bosco: A gente ouvindo aqui o Jackson, eu me dei conta de que você herdou um pouco essa coisa das divisões do Jackson, né? Quem vai aos seus shows sabe disso, né? Às vezes é difícil cantar com você. Quando você volta pra mesma parte da melodia, você não costuma a fazer a mesma divisão. Você gosta sempre de fazer alguma coisa diferente.

João Bosco: Você escolhe o instrumento de percussão e canta em cima dele como se fosse o instrumento. O Jackson faz muito isso. Uma hora ele é zabumba, outra hora ele é pandeiro, né? Dependendo da melodia que ele tá cantando. E isso eu aprendi muito com ele, né? Você escolhe um instrumento e vê o que fica melhor ali e faz. O Jackson canta as coisas mais simples, mas o jeito como ele acentua, ele traz uma riqueza para aquele momento, que é de você ficar maravilhado.⁴²

É interessante observar que Tinhorão não estabeleceu esse paralelo em relação à forma de cantar de Jackson do Pandeiro e João Bosco. No entanto, não passou despercebida pelo crítico a aproximação de João Bosco com Clementina de Jesus, outra importante representante de um tipo muito específico de música, que ele considerava a “autêntica música popular brasileira”, do qual Jackson também fazia parte.

⁴² Rádio Batuta: Programa As canções que eles fizeram pra mim: João Bosco, 31 de ago. 2010, bloco 4. Acesso: <https://radiobatuta.com.br/programa/joao-bosco/>.

No entanto, o crítico apontava como nociva tal aproximação, sugerindo que o intercâmbio entre essas gerações poderia rebaixar a qualidade da expressão musical ou da suposta autenticidade popular que esses compositores carregavam em suas obras. Esse argumento ficou explícito quando Tinhorão resenhou o disco *Clementina de Jesus convida: Carlos Cachaca* (1976). O título do texto resumia a sua indignação: *Clementina de Jesus: a arte do povo infestada de parasitas*. Tinhorão lembrava de que a cantora fora descoberta pelo produtor e compositor Hermínio Bello de Carvalho tomando chope e cantando na Taberna da Glória. Em sua trajetória espetacular, passou então de empregada doméstica à atração do Teatro Jovem, na Praia de Botafogo, ao lado de Araci Cortes, no espetáculo ‘Rosa de Ouro’. Mais adiante, gravou discos, participou de festivais internacionais e defendeu composições nos festivais de televisão.

José Ramos Tinhorão, como representante do pensamento herdado dos nacionalistas da década de 1950, não via com simpatia a aproximação entre os bossanovistas e os sambistas populares tradicionais. Para o articulista, essa atitude dos bossanovistas era “paternalista ou populista”, quando, na verdade, seu intento era “buscar novos materiais para a Bossa Nova”, o que acabou promovendo a aproximação do público de classe média com representantes da velha guarda, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus (NAPOLITANO, 2007. pp. 74-75).

Para Tinhorão, a participação profissional da cantora no circuito da indústria cultural significava a “[...] institucionalização de Clementina de Jesus como artista do povo para consumo e catarse da classe média” (TINHORÃO, 1976a, p. 2). Em tom irônico, bem a seu estilo, Tinhorão sublinhava que o culto repentino à cantora por parte de uma parcela de consumidores de “certo nível” criava uma situação interessante, pois, ao transmutar Clementina em totem, essa apropriação os eximia de uma culpa enrustida por carregarem consigo alguma “alienação em relação às coisas do povo”. Segundo o autor, essa apropriação se convertia também na satisfação de interesses de artistas da chamada classe A:

Ativos, pequeninos e sugadores como *pediculus*, conhecidos representantes de equívocos culturais como Milton Nascimento, João Bosco, o próprio Hermínio Bello de Carvalho, e ainda tocadores de violão bossa nova não identificados, agarram-se ao corpo seivoso da arte da velha senhora, transformando em obra menor o disco que poderia ser mais uma preciosa contribuição de Clementina de Jesus à arte musical popular. O LP de Clementina abre, por exemplo, com o sambinha de compositores de família intitulado “Pergunte ao João” - uma coisa musical aflita cheia de ritmos desmunhecantes - ao qual se segue não uma das vigorosas criações do Convidado Especial Carlos Cachaca (este ficou para o fim!), mas outro samba

de bom moço, o João Bosco, salvo em todo caso por uma excelente letra de Aldir Blanc. (TINHORÃO, 1976a, p. 2).

Insistente na suposta disparidade qualitativa da dupla, Tinhorão não explica os meandros dessa apropriação, que tornaria a expressão musical de Clementina mais empobrecida a partir da gravação do samba *Incompatibilidade de gênios*, de João Bosco e Aldir Blanc. Se compararmos as gravações do disco de Clementina e as do disco de João Bosco, notaremos que, na gravação da cantora, não há a presença da levada característica de João Bosco, que busca reproduzir no violão os movimentos do pandeiro no Partido Alto. Pelo contrário, há uma condução básica no ritmo do violão. Além disso, o arranjo na gravação de Clementina de Jesus conta com a presença de um trombone, que remete ao ambiente da Taberna da Glória, que fez parte da trajetória da cantora. Ao que parece, a presença desses elementos musicais não pode justificar qualquer indício de modificação na forma de a cantora desenvolver o seu canto característico, do qual o crítico sai em defesa.

No entanto, Tinhorão aponta apenas como prejudicial para a expansão da voz de Clementina a escolha do tom baixo na interpretação de *Ingenuidade* e considera os arranjos e adaptações de Milton Nascimento e Fernando Brant para faixa *Cinco cantos de trabalho* o motivo principal da descaracterização da “criação popular”.

Dessa forma, talvez fosse esse tipo de interferência que Tinhorão procurava recusar. Supondo que seja este o caso, o peso da interferência e o valor atribuído a ela ganhavam valores distintos conforme a análise do crítico, uma vez que os – assim nomeados por ele – compositores classe A, como João Bosco e Aldir Blanc, e todos os demais de sua geração, de uma forma ou de outra, também sofreram em certo momento de suas carreiras interferências e sugestões no processo de produção de suas obras. Além, é claro, das imposições sofridas pela censura. Portanto, esse argumento parece frágil para sustentar uma possível descaracterização daquilo que se designa genuinamente popular pelo colunista.

No ano seguinte, após o lançamento do quarto LP da dupla, *Tiro de misericórdia* (1977), Tinhorão reforçou mais uma vez a sua tese de que entre o trabalho dos dois compositores haveria um abismo qualitativo. O título da resenha crítica foi impiedoso, novamente: *Tiro de misericórdia mata João Bosco, pois viva Aldir Blanc!* (SOUSA, 1978, p. 4). Para sustentar sua argumentação, Tinhorão pediu aos leitores que acompanhassem o disco de uma forma inusitada: “Experimentem acompanhar a audição de cada faixa separando a letra da música”. Mesmo que tal experimentação seja imaginária, ou seja, apenas um artifício retórico para justificar o argumento lançado pelo autor, ela em si parece inválida, tendo em vista que os

elementos que compõem o objeto de sua análise, a canção, não podem ser avaliados separadamente, tampouco, se assim o forem, indicar avaliações imprecisas a respeito da obra.⁴³

Para Tinhorão, a tese principal que justificaria a disparidade qualitativa entre a produção de João Bosco e Aldir Blanc estaria no fato de o violonista não apresentar alguma novidade musical em torno dos gêneros musicais pelos quais transitava, enquanto seu parceiro seria responsável por versos originais e criativos, mas que, de alguma forma, também se conectavam com representantes da literatura brasileira de outras épocas:

O que nos mostram os versos de Aldir Blanc? Mostram não apenas um poeta moderno, armado em nível de mestre no artesanato das palavras, mas um observador profundo e fino das realidades brasileira e carioca, que sabe jogar com a linguagem popular para atingir ao refinado e preciso humor de um jogral especialista em escárnios e sirventes. A mesma linha de humor social que, passando por Gil Vicente, viria até a nossa linhagem de satiristas iniciada em Gregório de Matos Guerra e continuada em Martins Pena, em Manuel Antônio de Almeida e em França Júnior. (SOUSA, 1978, p. 4).

A seguir, o longo texto esmiúça em detalhes os versos de sete das onze canções do disco. Foram elencadas pelo autor *Genesis, Jogador, Falso brilhante, Tempos do Onça e da fera, Sinal de Caim, Vaso ruim não quebra e Plataforma*. No geral, durante a análise dos versos, o autor faz uma breve descrição crítica do seu conteúdo, ao mesmo tempo em que procura realçar os elementos de estilo e destacar suas aproximações com a obra de outros compositores, por exemplo, quando notou semelhanças entre a letra de *Tempos do Onça e da fera* com versos de Orestes Barbosa.

Na etapa posterior, propôs a audição atenta dos elementos musicais das composições de João Bosco. No entanto, limitou-se a estabelecer paralelos entre as composições do novo LP com os sucessos de gerações pretéritas da música popular, contudo sem detalhar quais elementos tornariam as composições de João Bosco mais do mesmo e ignorando, mais uma vez, os recursos técnicos empregados na forma de tocar violão do compositor, estes sim elementos inovadores, criativos e incomuns no emprego da canção popular até aquele momento.

Para começar, o samba Vaso ruim não quebra é montado no início do sucesso do carnaval de 1950, Se é pecado sambar, de Manoel Santana, gravado por Marlene, Sinal de Caim é um samba-choro de fraseado tão batido nos

⁴³ Curiosamente, no final de sua análise, José Ramos Tinhorão propõe a separação dos compositores no auge de suas carreiras, por considerar que a música de João Bosco não estava à altura das letras de Aldir Blanc: “Em conclusão – o divórcio já foi aprovado – a melhor coisa que poderia acontecer em benefício da família da música brasileira mais respeitável seria a separação amigável entre João Bosco e Aldir Blanc. Afinal, como João Bosco há de concordar, fazer letras para boleros, sambas-canções americanizados ou sambinhas com plac-plac de acompanhamento de violão bossa nova, qualquer um faz. Por que gastar o imenso talento, sentido poético, de humor e de compreensão humana de Aldir Blanc com tão pouco?” (SOUSA, 1978, p. 4).

primeiros anos em que esse gênero foi cultivado (ou seja, a partir de inícios da década de 30) que é possível cantar junto, logo a primeira vez que se ouve. Tempos do Onça e da Fera é um samba-canção da era da influência dos fox-blues cultivado por Dick Farney, a quem deveria ser entregue a interpretação dessa música, se não fosse abusar dos contrastes ideológicos. Jogador é um reles sambinha de bossa nova imitando o popular. Tiro de Misericórdia e Genesis são espécie de macumbas-para-turistas- musicais, no sentido da crítica de Oswald de Andrade. E, finalmente, Falso Brillhante, Bijuterias e Tabelas são boleros, gênero em que, realmente, João Bosco se revela à vontade. (SOUSA, 1978, p. 4).

A insistência de Tinhorão em fazer uma análise em que separava música e letra continuou no LP seguinte e se expressou mais uma vez em forma de ironia no título da resenha *Aldir Blanc faz embaixadas com a Poesia em Linha de Passe* (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4). Não foi de propósito que o autor ‘esqueceu’, no título da crítica, de João Bosco. Toda a resenha é dedicada às características e virtudes das letras de Aldir Blanc. Para tal, ele procurou reconstituir o que considerava o uma linha evolutiva de poetas brasileiros que se dedicaram a compor versos para música popular.⁴⁴

Essa abordagem não deixa de ser interessante, pois o crítico demonstra, por exemplo, como a canção popular contribuiu para influenciar, por meio de sua forma coloquial de falar, correntes literárias como o romantismo. Ao mesmo tempo, Tinhorão destacava que essa esfera de influência se caracterizou por uma via de mão dupla, na qual, por vezes, o intercâmbio entre esses dois campos, literatura e canção popular, fazia com que ambos se beneficiassem de maneira mútua. Ora por meio de poetas que se associavam a compositores populares, ora por de letristas que, posteriormente, já no início do século XX, trabalharam exclusivamente no campo da canção popular, alcançando um refinamento artístico que os alçava ao patamar de poetas. Tinhorão cita como exemplos deste último estágio compositores como Noel Rosa, Orestes Barbosa, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Para o crítico, Aldir Blanc herdava desse amplo arco de poetas e compositores a capacidade de captar o “[...] verdadeiro espírito carioca, no que seu humor tem de irônico, mas também de vital e safadamente lírico na visão de coisas da vida e dos sentimentos”. Para tanto, Tinhorão lembrava de que a abordagem do cotidiano, por meio de um tom humorístico que, inevitavelmente, ganhava contornos de ironia, portanto crítico à sua contemporaneidade, tinha

⁴⁴ José Ramos Tinhorão aponta o poeta Domingos Caldas Barbosa e seus versos para lundus e modinhas, publicados nos anos de 1798 e 1826 em dois tomos, sob o título de *Viola de Lereno*, como precursor desse encontro entre a literatura e a canção popular. A partir do século XIX, Tinhorão cita Domingos Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo, Joaquim Manuel de Macedo, Paula Brito, Melo Moraes Filho e Laurindo Rabelo como representantes que seguiram esse caminho paralelo entre literatura e canção popular. Já no início do século XX, o autor cita Guimarães Passos, Hermes Fontes, Goulart de Andrade, Olegário Mariano, Mário de Andrade, Alvaro Moreyra, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes. (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4).

como principais representantes Gregório de Mattos no século XVII, Domingos Caldas Barbosa no século XVIII, Laurindo Rabelo no século XIX e Noel Rosa no século XX (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4).

Ao final de seu texto, Tinhorão cita trechos dos versos de composições do LP para exemplificar sua argumentação.⁴⁵ No entanto, não discorre acerca dos recursos técnicos e estilísticos empregados nos versos, de maneira a justificar a ligação deles com a linha evolutiva de compositores proposta no texto. Ao invés de somente citar os compositores que precederam Aldir Blanc, teria sido mais produtivo apontar as semelhanças e disparidades dessas obras quando colocadas frente a frente em uma análise comparativa, para verificar os significados das composições em relação ao tempo em que foram produzidas.

Com relação às composições de João Bosco no LP *Linha de passe*, o crítico se limitou a recomendar que fossem esquecidas em detrimento das letras. Por fim, reivindicou mais uma vez que o trabalho do disco fizesse jus à participação de Aldir Blanc, cobrando a ausência de seu nome na capa. Em tom de ironia, finalizou: “Ouçam Aldir Blanc no disco ‘Linha-de-Passe’, lançado pela RCA com o nome de João Bosco. Vale a pena”. (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4).

Essa reivindicação não deixa de ser interessante, pois, reconhecidamente, João Bosco e Aldir Blanc ficaram conhecidos da crítica musical como uma dupla de compositores das mais criativas de sua geração.⁴⁶ Desde o princípio do trabalho da dupla, os dois compositores eram requisitados pela imprensa especializada para comentar o lançamento de seus álbuns e turnês. Se o nome de Aldir Blanc não constava nas capas dos discos, sua figura sempre esteve presente nos encartes, em fotos ou comentários acerca do trabalho.

⁴⁵ “[...] para se tomar conhecimento de momentos de humor e poesia como os das composições Parati: vi a Etlvina na esquina/ de papo com o Claudionor/ Dei-lhe um tapa que pegou de quina/ na cara da mina/ e acabou com o flozô/ Deram a ela água-de-flô/ eu fui me encher de cachaça/ Cada um tem a própria receita, mora/ pra combater a desgraça; *O Bêbado e a equilibrista*: A lua/ tal qual a dona do bordel/ pedia a cada estrela fria/ um brilho de aluguel; *Boca de sapo*: Tu tá branco, Honorato, que nem cal/ murcho feito o sapo, Honorato/ no quintal; ou finalmente na história de Ai, Aydée, em que o momento carioca de um amante suburbano típico é contado em versos que soam, de saída, com um acento clássico: Já-já me dá a Aydée/ sua promessa/ e dá a mãe de Aydée/ consentimento” (JOÃO NOGUEIRA..., 1979, p. 4).

⁴⁶ Nota-se que, na história recente da Música Popular Brasileira, algumas duplas se destacaram por dividir a tarefa de compor música e letra, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Baden Powell e Vinicius de Moraes, Ivan Lins e Vitor Teixeira, João Nogueira e Paulo César Pinheiro, Toquinho e Vinicius de Moraes. Nem sempre a figura do letrista apareceu em destaque ao lado do intérprete, exceto no caso dos Afrosambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes, no qual o poeta aparece em grande destaque na capa do LP. O argumento anterior de Artur da Távola de que o intérprete cria uma relação mais estreita com o seu público do que o compositor, que atua somente nos bastidores, como é o caso dos letristas, parece se confirmar quando observamos as escolhas das gravadoras em destacar os intérpretes nas capas dos discos.

Passados alguns anos de carreira, quando a obra foi revisitada e elegida para integrar a coleção *História da Música Popular Brasileira* (1970-1984),⁴⁷ os dois artistas foram estampados na capa do LP, sob o título de *João Bosco & Aldir Blanc*.⁴⁸ A alegação feita por Tinhorão, que também fez parte do grupo de pesquisadores da coleção, de que o trabalho de Aldir Blanc tenha ficado em segundo plano não parece equilibrada, tendo em vista a presença constante e expressiva do compositor ao longo de sua parceria com João Bosco. A opção por manter somente o nome de João Bosco nas capas dos LPs parece muito mais uma opção de mercado, já que as gravadoras preferem divulgar a obra a partir de seu mensageiro principal com o público, uma vez que Aldir Blanc acompanhou João Bosco nos palcos somente no início da carreira.

Embora Tinhorão julgasse as composições de João Bosco triviais, o crítico Tárík de Souza, que também assinava uma coluna sobre música popular no *Jornal do Brasil*, estava atento às inovações do compositor. No ano seguinte, quando João Bosco e Aldir Blanc lançavam seu sexto álbum, *Bandalhismo* (1980), o crítico destacou que os recursos rítmicos do violonista eram revolucionários. Para ele, Bosco era um sambista que se adequava aos cânones do gênero ao mesmo tempo em que sugeria novos caminhos, pois “[...] sua batida de violão parece inspirar-se no surdo de retorno, no ronco da cuíca, prolongado, percutido, uma

⁴⁷ A coleção foi elaborada pela Editora Abril, que, na década de 1970, se fortaleceu no mercado editorial brasileiro por meio da segmentação de suas produções, publicando revistas que atingiam diferentes públicos e interesses. A produção e venda de coleções organizadas em fascículos, com lançamentos quinzenais a preços acessíveis também contribuíram para a ampliação de seu mercado consumidor. Para consolidação desse empreendimento, criou-se a Abril Cultural, braço comercial do grupo, voltado exclusivamente para a produção de suas coleções. O sucesso dessas coleções é atribuído à sua variedade e diversidade, visto que atingia diferentes faixas etárias, nem como ao seu baixo custo, aliado a um amplo sistema de distribuição da Distribuidora Nacional de Publicações (Dinap), controlada por Richard Civita. Somados a esses fatores, as interseções com outras mídias também contribuíram para a ampla repercussão das coleções. Acompanhando o crescimento do mercado fonográfico no Brasil durante a década de 1970, a Abril Cultural lançou as primeiras coleções de fascículos acompanhadas de discos. O investimento realizado na coleção *História da Música Popular Brasileira* (1970/72; 1977/79; 1982/84) parece ter sido resultado dos altos custos empregados em direitos autorais para editar a coleção italiana de 48 fascículos dos *Grandes Compositores da Música Universal* (1968) (MILANI, 2015, p. 20-26).

⁴⁸ “No ano de 1976, a Abril Cultural lança a segunda versão da Coleção, a qual iria ser comercializada até 1979, devido ao aumento do número de fascículos, aumentado para 75. A primeira versão era uma edição revista e ampliada da primeira [...] chama a atenção de uma versão para a outra o acréscimo do termo ‘Nova’ ao título *História da Música Popular Brasileira*. Apesar de poucas mudanças imagéticas e editoriais dos fascículos, aquele adjetivo podia ser ostentado tanto pelo fato de novos compositores serem enfocados quanto por apresentar novas canções ou interpretações dos fascículos da primeira versão que eram relançados. Contudo, muitos dos novos enfocados tinham surgido ou obtido sucesso no cenário musical no início dos anos de 1970. A Coleção, assim procedendo, conseguia, de um lado, aludir à noção de que eles tinham ou estavam contribuindo com a inovação da história do cancionário popular, e, de outro, agregavam um atrativo a mais para as vendas, uma vez que muitos daqueles novos enfocados pela Coleção se encontravam com carreiras em alta e bem-sucedidas, o que poderia levar os fãs deles apenas a adquirirem os seus fascículos. Não por acaso, a numeração dos fascículos da Coleção não foi empregada na segunda versão” (MILANI, 2015, p. 33-34).

rima de tantas que ainda não foi catalogada. Ela respalda consistentemente a intrincada teia de imagens de seu principal parceiro, Aldir Blanc” (REPRESENTANTE..., 1980, p. 7).

Ainda que essa interpretação sobre as inovações do violonista parecesse um tanto vaga, pois o crítico se limitou a indicar as semelhanças da parte rítmica do violão com instrumentos percussivos, sem detalhar tecnicamente o que tornava sua forma inovadora, ela não deixa de ser um acréscimo em face das análises realizadas por Tinhorão. Mesmo assim, Tárík de Souza não deixou de apontar falhas que corroboravam com as afirmações de Tinhorão de que as composições de João Bosco estavam aquém do seu parceiro. Tárík destacou, por exemplo, que a composição *100 anos de Instituto-Anais* possuía uma construção melódica que não favorecia o texto de Aldir Blanc.

Contudo, apesar dessa ressalva, o crítico considerava que o trabalho possuía mais acertos do que falhas e destacava também que as composições *Profissionalismo é isso aí* e *Siri recheado e o cacete* eram exemplos de como a parceria dos compositores se ajustava conforme as características de cada um na hora de compor:

Duas crônicas de Aldir, com texto extenso e discursivo, rigorosamente coloquiais, de difícil flexão musical. Na verdade, Aldir colabora com Bosco na fragmentação de imagens, algo que lembra a decupagem cinematográfica. E Bosco devolve a Aldir a palavra colorida por vertiginoso e cambiante ritmo, reforçado melodicamente por dedos sábios com os de Radamés Gnattali ou João Donato, contracantos oportunos, como os de Paulinho da Viola em *Bandalhismo* e Sérgio Ricardo em *Anjo Torto*. Enquanto Aldir Blanc recupera de forma às vezes cáustica ou escatológica a linguagem das ruas e botecos numa atmosfera dramática que lembra o mais denso Nelson Rodrigues (SOUSA, 1980, p. 7).

No ano seguinte, o LP *Essa é sua vida* (1981) não ganhou o destaque da crítica como acontecera com os álbuns anteriores. A imprensa especializada o classificou como “típico álbum de fim de contrato”, uma vez que o disco não tocava nas rádios e foi distribuído em pequenas quantidades para as lojas, em razão do litígio entre o compositor e sua gravadora, a RCA. A pouca repercussão do disco deve-se também ao fato de as composições não serem inéditas, muito embora fossem elogiadas pela qualidade com que foram gravadas. O seu repertório era formado por regravações de João Bosco com voz, percussão e violão das composições do início da carreira da dupla, registradas até então por Elis Regina. Depois de emplacarem quatro sucessos entre os anos de 1975 e 1976 (*Dois pra lá, dois pra cá*, com Elis Regina; *De frente pro crime*, com MPB-4; *Kid Cavaquinho*, com Maria Alcina, e *Mestre-sala dos Mares*, com o próprio João Bosco), neste último LP, “a dupla quase sumiu do mapa”, como lembrou Tárík de Souza (SOUSA, 1982. p. 8).

Figura 8 – João Bosco & Aldir Blanc: entrevista para o jornal *O Globo* para o lançamento do disco *Comissão de frente*



Fonte: Sousa (1982).

Ao comentar o conteúdo do álbum *Comissão de frente*, o jornal descreve partes dos versos das canções do LP, chamando atenção para o fato de que tais recortes dos versos compõem uma antítese de um Brasil que figurava entre o “delirante e o real” na visão dos compositores. Essa interpretação, de alguma forma, conectava-se com o título do álbum, cujo significado nos remete a um quesito importante que as Escolas de Samba apresentam durante os desfiles de carnaval, quando buscam, por meio de alegorias, apresentar o enredo que será trabalhado na avenida.⁴⁹

Como é corriqueira, a análise das canções realizadas pela crítica especializada priorizava o conteúdo das letras para classificar a intenção mais geral da obra. Em veículos de massa, que não tinham a preocupação de atingir um público específico ou de iniciados em teoria

⁴⁹ “Comissão de Frente: grupamento que, à frente do abre-alas, tem no desfile a função de apresentar a escola de samba ao público e ao corpo de jurados [...] as comissões de frente eram formadas por fundadores, baluartes e membros das velhas-guardas das agremiações, os quais atravessavam a avenida em trajes de cerimônia e empunhando signos de sua importância, como cartolas e bastões. No carnaval de 1965, porém, o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro quebrou o paradigma, apresentando no enredo ‘História do carnaval carioca’ uma comissão de frente composta por vinte rapazes dentro de burrinhas de vime, confeccionadas e ricamente ornamentadas pelo então aderecista Joãozinho Trinta. Comissões coreografadas – a partir do acelerado processo de diluição das tradições vivenciado pelas escolas nas duas últimas décadas do século XX, as comissões de frente tradicionais foram perdendo espaço para grupos ensaiados por coreógrafos profissionais. Inseridas no enredo, mas formadas, muitas vezes, por dançarinos remunerados, sem laços comunitários com as agremiações, as comissões apresentam as escolas de forma espetacular e, não raro, surpreendente. [...] Espetáculos à parte, desvinculada da tradição, a instituição comissão de frente perdeu sua função original: a de apresentar as agremiações a partir do aval da presença das figuras mais dignas das respectivas comunidades. Mesmo porque as escolas, na atualidade, prescindem desse tipo de legitimação, sendo mais notadas pela presença de personalidades que lhe deem retorno de mídia.” (LOPES, 2020, p. 67-68).

musical, a análise conjunta de letra e música ficava em segundo plano ou praticamente não aparecia, sendo apenas mencionado o gênero ao qual pertencia cada canção.

Apesar disso, não raro, os periódicos buscavam compreender o processo criativo dos compositores. Para chegar a esse entendimento, muitas vezes, os compositores são questionados sobre o processo de criação de suas canções. Essas respostas fornecem pistas interessantes para a compreensão mais geral da obra de um determinado artista.

Na tentativa de buscar um entendimento sobre a intenção artística do álbum, o periódico obteve como resposta, por parte dos compositores, que havia uma interação rara entre os dois, cujo resultado era difícil de explicar. Essa compreensão emergia de “horas de conversa telefônica e ao vivo, aparentemente sem propósito – ao contrário do começo da parceria, quando a gente falava com a intenção de criar alguma coisa”, pontuava João Bosco. Segundo o compositor, dessas interações criavam-se esboços de linhas melódicas, que, posteriormente, sugeriam letras, até se tornarem canções completas. Ainda sobre o processo de criação, ele complementa:

- Não quero mistificar mais ainda um processo que já foi muito mistificado, mas há uma coisa misteriosa nisso de criar. Nada influi, nem problemas externos, com gravadora, nada. Eu não digo ao Aldir que quero isso e isso e ele não me pede essa ou aquela melodia. As coisas simplesmente aparecem juntas. (BAHIANA, 1982, p. 10).

Para descrever esse quadro “delirante e real” do Brasil, o jornal destacava uma série de imagens das letras nas quais se combinavam cenas realistas e surrealistas:

A Boca do Lixo tem uma hemoptise no Canal do Mangue, Abigail caiu do céu na pia de batizado da Igreja de Santo Antônio dos Pobres, mas termina a vida no INAMPS [Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social], enquanto André enriquece no overnight e se interna na Casa Dr. Eiras. Uma princesa do Daomé reencarna e enlouquece os homens. O Leitão, “caseiro-cachorro” da venda, joga um pacote por cima de um comprador endividado. O Boulevard 28 de setembro se transfigura em Viena, pontuada de Bouvarys, com um Dom Quixote que bebe traçado. Índios de esparadrapo, gregas dando chilique e tirolezes de cueca descem avenida abaixo. Dorival Caymmi conversa com Oxum e a Memória de Elis e de Ary, Lamartine, Vinicius, Antonio Maria, Lupicínio, Ciro Monteiro, Dolores Duran passeia pelos sambas, pelos choros. (BAHIANA, 1982, p. 10).

Esse painel, no qual estão misturados o “delirante e o real”, parece fornecer algumas pistas sobre a leitura que os compositores realizaram acerca da vida social e política do país naquele momento da abertura política. Na avaliação dos compositores, o samba-enredo *Nação* sintetizava a percepção de que uma parte do país não comungava de pertencimento comum.

Essa formulação foi elaborada pela dupla após conversas com o amigo Paulinho da Viola sobre a nação Jeje:⁵⁰ “Aldir, de uma vez só, escreveu o alucinado painel de imagens com que via o Brasil de agora, depois de tantos anos de autoritarismo, nessa transição em que somos todos um pouco jeje, estrangeiros entre iguais” (BAHIANA, 1982, p. 10).

Aqui cabe destacar como o contato com a trajetória de um povo africano originário durante o movimento das diásporas, que não era considerado africano pelos africanos e tão pouco brasileiro pelos brasileiros, tenha sido eleito pelos compositores para retratar um sentimento geral e marcante durante aquele período de transição. A longa duração de um regime autoritário, que procurou utilizar sob seus domínios e nos mais diversos campos o sentimento de pertencimento à nação de maneira retórica, teria provocado uma percepção de descolamento do que forja esse sentimento de pertencer a uma nação.

O periódico destacava que o lançamento do LP *Comissão de frente* (1982) marcava uma série de mudanças na carreira de João Bosco. Afinal, o disco era o primeiro na nova gravadora Ariola, para a qual havia se transferido após trabalhar durante sete anos para a RCA. Essa mudança de rumo significava também que a produção dos seus discos passava a ser conduzida por um novo produtor. Na época, a produção do disco foi considerada cara (Cr\$ 13,5 milhões de orçamento),⁵¹ mas com uma verba restrita para divulgação do disco, orçada em Cr\$ 8 milhões⁵² (SOUSA, 1982, p. 8).

O compositor tratava o rompimento com sua primeira gravadora como “um processo normal de dissolução”, pois a cada novo trabalho percebia “um distanciamento entre meus interesses e os da gravadora, talvez a falta de um departamento de *marketing*, de estudo de mercado”. Seu parceiro Aldir Blanc traduzia de maneira mais literal a atitude da gravadora como ‘boicote’. Em 1979, quando lançou o LP *Bandalhismo*, João Bosco tomou a decisão de mudar:

- Não havia muito a fazer, só deixar o contrato terminar normalmente. Aproveitei para fazer, em 1980, um disco que há uns três anos vinha projetando, só com músicas da minha primeira fase, músicas que fiz logo que cheguei aqui e que Elis gravou. Fiz esse disco “Esta é sua vida”, esperei acabar o contrato e fiquei quite. A Ariola se adiantou com uma proposta boa, eu entrei em estúdio em meados deste ano e o disco saiu agora – não houve uma interrupção tão grande assim. (BAHIANA, 1982, p. 10).

⁵⁰ Termo genérico que, no Brasil, designava cada um dos africanos oriundos da antiga Costa dos Escravos, atual Benin, falantes das várias formas dialetais da língua *fon* ou *ewe-fon*. Hoje, adjetiva tudo que se relaciona à sua cultura, notadamente o complexo sistema religioso ramificado a partir das cidades de Salvador e Cachoeira, na Bahia, e também de São Luís do Maranhão. (LOPES, 2011, p. 1063).

⁵¹ Aproximadamente R\$ 490.000,00, convertidos em reais.

⁵² Aproximadamente R\$ 290.000,00, convertidos em reais.

O lançamento de *Comissão de frente* retomava a parceria quase exclusiva de João Bosco e Aldir Blanc, depois que os compositores abriram seus trabalhos para outros parceiros, a partir de 1979, exceto pela presença de Paulo Emílio em três composições (*Nação, Coisa feita e Galo, grilo e pavão*), enquanto Aldir Blanc participava de todas as dez composições do disco. Quando perguntados pelo periódico a respeito do afastamento e daquela nova aproximação, os compositores procuraram, cada qual a sua maneira, explicar os motivos. João Bosco realçava que duas personalidades com formações diferentes tendiam a produzir atritos inevitavelmente:

Acho que é público e notório que a gente tem uma relação tensa. Sai muita briga, muita discussão. Somos pessoas muito diferentes, temos a mesma idade, só com dois signos de diferença – eu sou Câncer e ele é Virgem – mas as formações são completamente diferentes. Eu sou mineiro mesmo, meu primeiro conjunto foi de rock, eu era fã do Little Richard e o grupo se chamava X Got It, assim mesmo com X, lá em Ponte Nova. Depois veio Caymmi, que é uma paixão até hoje, e muita Bossa Nova no curso de Engenharia lá em Ouro Preto. O Aldir é supercarioca, louco por Benedito Lacerda. Quando essas duas cabeças se encontram, sai choque. Nossa separação foi só mais uma briga dessas, mas não deu certo. (BAHIANA, 1982, p. 10).

Bem ao seu estilo, Aldir Blanc explicava suas razões para separação e o retorno entre a ironia e o sarcasmo:

- Eu fico até meio invocado de terem tanta fixação nessa parceria da gente, embora até entenda por que. Quando o João faz show e anuncia que estou lá atrás, tocando tamborim, pinta assim uma eletricidade no ar e eu sei que não é por causa dos meus dotes de percussionista. Acho que a gente, junto, reafirma essa ideia da união, que é tão difícil. Quando nos separamos, muita gente deve ter perdido as esperanças, mas, afinal, a barra da solidão é que temos de encarar todo dia. E parceria é uma relação como qualquer outra. Tem conflitos, tem briga. De qualquer jeito, a gente tá junto mesmo. Só não damos beijo na boca, em público, porque não é o nosso estilo. (BAHIANA, 1982, p. 10).

É interessante observar como os compositores comentaram a repercussão do afastamento temporário da dupla, afinal eles parecem sugerir pistas para o posterior rompimento, que perduraria por anos. Enquanto João Bosco destacava a diferença marcante de personalidades entre os dois, Aldir Blanc sugeria que a permanência fixa da dupla atendia exclusivamente a uma necessidade mercadológica, pois, afinal, era dessa forma que eles foram apresentados para o grande público e assim deveriam permanecer enquanto produto que deve ser vendido.

Durante a entrevista, os compositores destacaram que o processo de criação, em certas ocasiões, obedece a uma prática intuitiva, sem a recomendação de ambos os lados em relação aos temas que serão elaborados ou os ritmos musicais que serão escolhidos:

Algumas vezes – como no próprio caso de “Nação” – João e Aldir acham com facilidade o gatilho deflagrador, embora o processo continue misterioso: “Viena fica na 28 de setembro”, por exemplo, nasceu do impacto da notícia da morte de Elis, que João soube numa praia do Espírito Santo e lhe trouxe, imediata e enigmaticamente, a lembrança de um clube vazio de Ponte Nova, numa tarde sábado, com uma vitrola tocando “Abbey Road”, dos Beatles, e de seu pai, morto há dois anos, cantarolando “Foi ela”, de Ary Barroso. Em Aldir, a dor acordou impossíveis ecos de Viena – e, se for preciso, que seja Viena para florir tudo”, diz João – e a quase-valsas ficou assim, híbrida e pungente, com o piano de César Camargo Mariano tocando, ao fundo, “You never give me your Money”, do elepê “Abbey Road”, a letra falando em carruagens e expressos do oriente e enumerando, ao som de uma glosa perfeita de “Foi ela”, os muitos viajantes sem volta – Ary, Lamartine, Vinicius... A faixa-título, com seu clima pagão, sua linha melódica percussiva e as “imagens de um carnaval irreal, delirante”, segundo Aldir, surgiu da saudade do Mestre André, líder e mentor da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel que, sem conhecer nem Aldir nem João, usava seus sambas para esquentar os ritmistas, nos ensaios. (BAHIANA, 1982, p. 10).

3.5 UM PRODUTOR NA RINHA COM OS GALOS DE BRIGA: RILDO HORA E A DISCOGRAFIA DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

Além dos jornalistas especializados, os produtores musicais são peça-chave no processo de produção da canção popular. Sua atuação como ‘mediadores culturais’ é de suma importância para compreensão das dimensões artísticas e mercadológicas intrínsecas à formação da canção popular.⁵³ Estes profissionais são mediadores privilegiados no processo de criação e socialização da música popular, uma vez que procuram “[...] moldar a audiência à sua própria imagem e gosto, tentando sentir o ‘pulso’ do público, mais do que manipulá-lo no sentido estrito”. Dessa forma, cumprem seu papel de mediação entre artistas e audiência (NAPOLITANO, 2002, p. 36).

De maneira mais geral, o produtor musical é responsável pelo planejamento e acabamento final de um produto musical que deve atingir êxito comercial. Portanto, as

⁵³ “Diferentemente de Morelli, considero que a divisão de trabalho existente na indústria fonográfica não coincide com a divisão entre produção material e produção artístico-cultural. Na grande indústria, é frequente a sobreposição dessas duas dimensões em uma instância executora do que é previamente planejado pela administração central das firmas. Desta forma, estão, de um lado, a administração central (inclui a direção artística) que, com seus departamentos de Artistas e Repertório (A&R) e Marketing concebem o produto, da forma estética ‘as estratégias para divulgação. De outro, está a produção material propriamente dita, a execução do que foi planejado, incluído o trabalho do artista no estúdio e todo o processo de gravação e tratamento técnico a ele dispensado. Com a sofisticação dos aparatos tecnológicos, toda a esfera da produção material do disco, que, portanto, não se restringe à fabricação, vai tomando uma dimensão diferenciada, conquistando certa autonomia com relação ao todo. O trabalho de estúdio, uma vez autonomizado, confunde-se com a esfera da produção artística. Mas, a meu ver, essa é uma autonomia de gerenciamento do produto e não de criação artística. Se existe um imbricamento entre as esferas técnica e artística, é a primeira que conquista o privilégio de comandar o processo.” (DIAS, 2008, p. 70-71).

atribuições que carrega durante o seu trabalho conferem a ele uma gama de conhecimentos e experiências que nos permitem interpretar, por meio do seu trabalho, significados acerca de uma determinada obra e o tempo em que fora elaborada:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. Os setores marketing e vendas precisam, muitas vezes, da orientação do produtor para que possam otimizar o seu trabalho, considerando a natureza do produto e o seu público preferencial. O lado “caça talentos” requer conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda motivação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias. (DIAS, 2008, p. 95-96).

Sublinhar a relevância desse profissional durante a elaboração final da canção permite à pesquisa avaliar uma série de eventos que permeiam a integração entre o trabalho artístico e industrial, no qual, muitas vezes, estão em disputa os interesses comerciais e as preocupações estéticas dos artistas. O aparecimento e a valorização desse profissional ressaltam a velocidade das mudanças pelas quais a indústria fonográfica passou durante o século XX, consolidando no cotidiano desse ator uma crescente divisão do trabalho, a valorização exponencial da inovação tecnológica, mas também conferindo a ele uma série de abordagens possíveis na linha de produção de um fonograma. Especialmente para aqueles produtores que integraram os quadros das grandes gravadoras entre as décadas de 1970 e 1980, momento este em que a MPB se estabeleceu com grande valor comercial e artístico na sociedade brasileira (VICENTE, 2016, p. 71).

Faz-se necessário também reconhecer o papel da cadeia de produção no acabamento da canção e suas interferências durante o processo de criação dos artistas:

A obra, produto de um artista e plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, passa para uma instância de produção que muitas vezes escapa ao artista. Além das implicações comerciais do seu trabalho, há um aspecto mais óbvio: a música não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes). O intérprete é um fato estrutural na canção. Para circular socialmente, a canção não só passa por uma leitura do(s) intérprete(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinada. Esta cadeia tecnoindustrial, por sua vez, acaba interferindo no próprio ato criador e do intérprete [...] O florescimento da música popular brasileira nos anos 60, articulada em torno de alguns artistas-compositores, esteve associado ‘a explosão do consumo de *long plays*. O LP, suporte de um conjunto de canções, geralmente traduzia

uma fase de criação do compositor ou de um gênero específico identificado pelo público (NAPOLITANO, 2002, p. 102)

Todos esses atributos fazem parte da carreira do produtor Rildo Hora. Integrante do quadro de funcionários da RCA, Victor produziu, na década de 1970, os quatro primeiros Lps de João Bosco durante sua permanência na gravadora: *João Bosco* (1973), *Caça à raposa* (1975), *Galos de briga* (1976), (1979 *Linha de passe*). Os dois últimos álbuns realizados na RCA, *Bandalhismo* (1980) e *Essa é sua vida* (1981), foram produzidos pelo próprio cantor, provavelmente em razão do baixo orçamento destinado à produção dos discos, após o litígio entre ambas as partes, o que acabou por resultar na transferência do compositor para a gravadora Ariola em 1982.

Aqui se adotam como referência os depoimentos de Rildo Hora recolhidos pelo músico Charles Gavin para o programa de televisão ‘Som do Vinil’, do qual, posteriormente, a íntegra das entrevistas seria publicada em livro. O conceito do programa, que fora produzido pelo Canal Brasil, consistia em apresentar o disco marcante da carreira de compositores populares dos mais variados gêneros musicais. Além do depoimento dos compositores, cujo principal objetivo se detém em esmiuçar os detalhes da criação e da produção final do disco, o roteiro do programa procura cruzar também essas informações com as lembranças dos músicos, produtores e arranjadores que participaram das gravações, de maneira que se possa ter uma compreensão global de como a realização de determinada obra conseguiu alcançar êxito artístico e comercial.

O LP *Galos de briga* (1976) foi elencado pela produção do programa como objeto de análise e, portanto, ganhou status de obra mais representativa do projeto artístico da dupla.⁵⁴ Chama atenção que o compositor Aldir Blanc não tenha participado da entrevista, muito embora tenha sido um ator importante no processo de finalização do disco. Embora a condução da entrevista privilegie, especificamente, a participação de Rildo Hora durante a gravação deste álbum, as suas impressões acerca do processo de gravação nos permitem avaliar a relação entre os compositores e os profissionais da indústria fonográfica de forma mais ampla.

A exemplo de alguns produtores, Rildo Hora possui sólida formação musical. Fora aluno do maestro Guerra-Peixe e desenvolveu, portanto, sua carreira de instrumentista por meio da harmônica e do violão, além de ter atuado como cantor, compositor e arranjador. Certamente,

⁵⁴ “Veio o primeiro disco pela RCA, que é um disco de transição. Aí depois é o *Caça à raposa*, de 1975. Aí você está em casa, já chegou no Rio, já pode se dedicar totalmente”. Esse comentário de Charles Gavin durante a condução da entrevista, destacando quais os contextos da vida do João Bosco foram realizados e sua relação com a produção dos discos anteriores, talvez indique a razão pela qual o álbum *Galos de briga* tenha alcançado maior prestígio para crítica e uma forma mais acabada da intenção estética elaborada pela dupla, que ainda seria ampliada nos anos seguintes (BOSCO, 2015, p. 34).

os atributos que carrega como músico conferiram-lhe papel importante durante o desenvolvimento da carreira de produtor musical. Verifica-se que a reunião dessas experiências possibilitou, posteriormente, o seu reconhecimento e percepção de tendências musicais como o pagode, que explodiram no mercado fonográfico durante os anos 1980, quando o próprio foi responsável por produzir e lançar artistas como o grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Arlindo Cruz e Sombrinha (PINTO, 2013, p. 52)

Nesse sentido, o trabalho desempenhado por Rildo Hora, quando iniciou sua carreira na RCA Victor em 1968, atendia às demandas exigidas pelas gravadoras, no momento em que o produtor musical precisava cumprir tarefas cada vez mais complexas. Isso incluía atividades mais elementares como a intermediação entre o aparato tecnológico e os artistas, passando pela seleção de repertório, músicos, arranjadores, ou seja, conferindo-lhe o status de “produtor artístico”, responsável por todas as etapas que envolvem a gravação, até chegar à última estância desse percurso industrial, quando o produtor procura inserir o trabalho artístico nas necessidades do mercado e, quando possível, nas expectativas da gravadora (VICENTE, 2016).

Para Williams (1992), a especialização das funções é de extrema importância para os estudos da história cultural. O autor comenta que o processo de especialização é uma evidência significativa das modificações que determinadas funções sofreram à medida que necessitavam de mais habilidades e tempo para serem exercidas. Ao mesmo tempo, também expressam as mudanças que ocorreram na organização social e no modo de produção em que estão inseridas. É nesse sentido que reconhecemos o papel e as atribuições do produtor musical naquele momento.

Todo esse arcabouço de conhecimentos e atribuições parece ter conferido ao produtor uma autonomia que lhe permitia selecionar novos artistas quando estes se apresentavam de maneira bastante informal. O encontro entre Rildo Hora e João Bosco, que acabou por concretizar a gravação do seu primeiro LP, é bastante revelador nesse sentido:

Eu conheci o João Bosco porque um dia eu fui na casa do Luiz Eça, pra que ele escrevesse dois arranjos pra Jane Duboc, que estava começando carreira. E o Luizinho Eça falou assim: “Eu queria te apresentar a um camarada aí que é maravilhoso!” E eu pedi ao Luiz que mandasse o João à minha casa. O João foi até a minha casa, naquela época eu morava na rua Álvaro Ramos, quando ele cantou duas músicas eu falei: “Para, para, vou fazer um LP contigo”. Porque naquela época o produtor podia dizer assim, vou fazer um LP contigo, porque era mais fácil de quem estava chegando. Hoje em dia não, tem que passar pelo departamento de marketing, ver se o cara é bonito. Antigamente, não, como eu era um produtor com uma certa força na RCA, que eu fazia o disco do Martinho da Vila, Beth Carvalho, Antônio Carlos e Jocaifi, que eram discos campeões de venda, Luiz Gonzaga, foi tranquilo. Eu cheguei lá e falei:

tem um menino aí de Minas que é maravilhoso e os caras fizeram o trabalho com ele. (BOSCO, 2015, p. 68).

Nota-se pelo relato que, muito embora as relações no interior da indústria fonográfica se transformassem rapidamente no sentido da profissionalização e complexidade nos seus processos, havia uma margem de autonomia para que os produtores sugerissem novos talentos àquela época. Fica claro que essa autonomia não era uma garantia para todo e qualquer profissional da área. De acordo com o depoimento, essa autonomia parece ser conquistada a partir das carreiras bem administradas de artistas que alcançavam êxito comercial.

Outro aspecto observado diz respeito à maneira como é realizada a prospecção de novos talentos no presente. Esse dado indica como a indústria fonográfica mudou em relação aos seus processos, mas também como passou a interagir com o mercado em tempos de crise, perdendo vulto. Nesse cenário, é necessário minimizar perdas e maximizar lucros por meio de gêneros musicais estandardizados. Essa abordagem demonstra como a porta para novos artistas nas grandes gravadoras começou a se fechar a partir da crise que o setor enfrenta desde a década de 1990.

Ao mesmo tempo, o relato não deixa escapar a relevância de que gozava o setor durante a década de 1970, quando uma geração de jovens tinha como objetivo construir uma carreira musical sólida e contava com essa possibilidade por meio de todo aparato da indústria cultural. Portanto, tal movimento em direção a uma carreira artística como opção de vida era retroalimentado pelas condições de investimento das grandes gravadoras, bem como por profissionais como Rildo Hora e a autonomia que lhes era confiada para recrutar esses novos talentos.

Mas essas escolhas não parecem tão simples – nem devem –, principalmente quando envolvem uma massa de capital considerável para produzir um disco e lançar um aspirante a compositor. Este, até que se prove o contrário, é visto como uma aposta por seus empregadores. Nesse sentido, é importante destacar o que exatamente convenceu Rildo Hora de imediato, depois de ouvir João Bosco, a assinar um contrato com o artista para gravar o seu primeiro LP. O produtor não responde diretamente a essa questão, mas, quando perguntado sobre como definiria o lugar que a maneira de tocar violão do João Bosco ocupa na música brasileira, parece sugerir as características musicais que permitiram ao compositor ingressar numa grande gravadora:

O violão do João Bosco é uma orquestra. Eu já fui cantor, compositor e tem o time dos cantores no Brasil. Pessoal que canta e toca violão, né? Quem começa a carreira canta e toca violão. Eu acho que o João é o melhor cantor que toca

violão no Brasil, de todos os tempos. É incrível o que ele faz harmônica e ritmicamente, o entrosamento da voz com que está sendo tocado. Tanto que durante muitos anos o João se apresentou e ainda faz isso até hoje, cantando somente com o violão. Porque o violão do João é uma orquestra. Cheia de contrapontos, harmonias lindas. Pra mim ele é o número um nesse campo. (BOSCO, 2015, p. 75).

A avaliação das características da composição de João Bosco, aliada ao desenvolvimento de uma técnica muito peculiar de tocar violão, parece ter sido decisiva para aposta que Rildo Hora fez no compositor. Isso porque a composição *Agnus Sei*, registrada pela primeira vez no *Disco de Bolso do Pasquim*, no ano anterior ao seu ingresso na RCA Victor, continha todos os elementos harmônicos e rítmicos destacados genericamente por Rildo. Embora o produtor não faça menção à composição, o fato de já estar registrada a tornava acessível para qualquer audição e conferia ao compositor a segurança para submetê-la ao exame de um especialista como Rildo.

O mesmo olhar valia para o seu parceiro, Aldir Blanc, que não era bem um estreante entre os compositores, em razão da frequência com que participava dos festivais da canção até aquele momento. Dessa forma, tendo acumulado alguma experiência como letrista, conseguiu imprimir nas primeiras composições com João Bosco as características estéticas e técnicas dos versos que viriam a consagrar a dupla nos próximos álbuns.

Quando Rildo Hora avalia o trabalho de Aldir, destaca sua capacidade aguçada de trabalhar a crônica na canção, extraindo elementos do cotidiano da vida urbana do Rio de Janeiro para tecer imagens contrastantes, as quais, muitas vezes, transitam no limite entre a tragédia e a comicidade. Embora esses elementos e temas tenham sido desenvolvidos com mais frequência e densidade nos álbuns *Caça à raposa* (1975) e *Galos de briga* (1976), eles já estavam presentes, ainda que de forma diminuta, na composição *Bala com bala*, do primeiro disco, seguramente examinada no seu primeiro contato com a obra da dupla.

A boa repercussão do segundo álbum rendeu aos compositores um lugar de destaque no quadro de artistas da gravadora. Rildo Hora comenta como a dupla atingiu esse patamar, evitando o racionamento de investimentos e garantindo o lançamento de um álbum por ano:

A gravadora apostava na dupla. É que o João já vinha do sucesso muito grande com “Kid Cavaquinho”, “Mestre-sala dos mares” [...] E então foi um disco assim; todo ano grava aquele artista. Vamos supor, eu produzia Martinho da Vila naquele ano um disco, no outro que vem outro. João Bosco já tinha entrado nesse time dos caras que iam gravar o disco. E foi normal, seguiu, e a gravadora estava acreditando que o disco ia dar certo, porque tinha vindo de um grande sucesso do João Bosco, o primeiro, aliás, sucesso dele como cantor nas rádios populares, foi “Mestre-sala dos mares”. (BOSCO, 2015, p. 69).

No depoimento, é possível verificar as funções bem-definidas na divisão do trabalho durante o processo de gravação. Rildo Hora lembra de que sua função era trabalhar como diretor de estúdio, atividade que consistia em intermediar as necessidades do artista e da gravadora, decidir o repertório e escolher os arranjadores, tudo em comum acordo com os compositores.

A direção artística estava a cargo de Calos Guarani, cuja tarefa era se empenhar na divulgação do disco para o rádio, indicando, por exemplo, quais faixas mereceriam mais atenção para a execução, na expectativa de lograr algum sucesso. No LP em questão, Rildo lembra de que o samba *Incompatibilidade de gênios* foi o escolhido para representar o disco. Tal escolha não é resultado do acaso. A composição se alinhava com a proposta estética comentada anteriormente e que marcou a trajetória da dupla: um samba com harmonia e ritmo sofisticados, além de letra em forma de crônica do cotidiano (BOSCO, 2015, p. 68- 69).

O depoimento de Rildo Hora traz informações interessantes acerca do processo de gravação. Ele detalha, por exemplo, como os instrumentos de cada faixa eram gravados e lembra-se de uma peculiaridade. Normalmente, as gravações seguem um roteiro natural, que é a gravação da base. A base consiste em gravar primeiro os instrumentos harmônicos, como violão, cavaco, baixo e percussão. No caso de João Bosco, a gravação seguia um roteiro diferente, por opção do cantor. Sua voz e violão eram gravados em conjunto com a banda que o acompanhava. Normalmente, o roteiro das gravações obedece a outra ordem: base, percussão, cordas, sopros e complementos. Só no final a voz é gravada. Dessa maneira, a base do seu disco já vinha acompanhada da voz definitiva do cantor (BOSCO, 2015, p. 70).

Pode-se concluir que essa característica conferia às gravações uma atmosfera de disco ‘ao vivo’. Esse clima era complementado pela maneira como os ensaios eram conduzidos, poucas horas antes da gravação final. Em geral entre duas e três horas antes, os músicos responsáveis pela gravação da base passavam as músicas para concretizar o registro definitivo (BOSCO, 2015, p. 71).

A escolha por imprimir na gravação essa atmosfera de disco ‘ao vivo’ mostra a preocupação do compositor com a sua performance. Essa informação é importante, pois é justamente na década de 1970 que a tecnologia dos gravadores de 8, 16 e 24 canais começa a fazer parte da rotina dos estúdios de gravação, permitindo assim a popularização das técnicas de multicanais, nas quais a voz do cantor e os demais instrumentos passaram ser gravados

isoladamente.⁵⁵ A consequência imediata desse processo implicava uma maior racionalização do trabalho dentro dos estúdios, mas, ao mesmo tempo, permitia romper alguns limites condicionados à performance ao vivo. A partir de então, era possível corrigir erros, individualizar as performances de vocalistas e instrumentos solistas ou dobrar vozes e instrumentos. Embora permitisse uma variedade de modificações, essa nova maneira de gravar não apresentava a música pronta; pelo menos não a base como João Bosco preferia em suas gravações. Finalmente, o que se obtinha era um conjunto de faixas isoladas que, posteriormente, seriam minuciosamente escutadas, para serem reunidas em um registro único. No jargão técnico, eram mixadas (VICENTE, 2016).

Rildo Hora descreve com alguns detalhes a rotina durante as gravações de João Bosco no estúdio da RCA Victor:

A característica da gravação é aquela gravação muito informal. Porque o João chegava com as harmonias prontas, ele toca sempre do mesmo jeito. O João não muda. Ele canta a música, se cantar trinta, quarenta vezes, é igual. É muito normal qualquer cantor que toca violão fazer um acorde diferente. O João já chegava com isso definido. Então a gente ensaiava e gravava (BOSCO, 2015, p. 72).

No que tange à escolha do repertório, o produtor detalha algumas tarefas durante as gravações. O repertório chegava ao estúdio quase finalizado. Naquele momento da carreira, João Bosco e Aldir Blanc produziam intensamente. Rildo Hora comenta que estava prevista a gravação de doze canções no novo álbum, mas João Bosco chegava sempre com dezoito. A partir desse material, produtor e intérprete decidiam quais seriam escolhidas para gravação com base numa escolha conceitual, ou seja, quais deveriam compor um quadro geral de composições que garantisse um aspecto de unidade para o novo álbum, o que abarcava questões como ritmos e temas das letras. Havia uma discussão prévia entre cantor e produtor, mas as decisões de aceite ou recusa só seriam tomadas durante as conversas entre João e Aldir, em momento posterior (BOSCO, 2015, p. 70).

Rildo Hora classificou a participação de Aldir Blanc no disco nos seguintes termos: um “grande conselheiro”. Essa informação parece indicar que o compositor atuava diariamente nas

⁵⁵ Em entrevista para imprensa no ano de 1974, André Midani, diretor da Philips-Phonogram, anunciava a construção de um moderno estúdio de 16 canais no Rio de Janeiro. Esse projeto visava acompanhar a iniciativa das gravadoras RCA e EMI-Odeon, que também investiram na construção de seus estúdios particulares naquele mesmo ano. O aumento de investimentos em tecnologia naquele momento confirmou a tendência de expansão da indústria fonográfica nos anos seguintes, privilegiando a música brasileira, mesmo que o setor tivesse passado por um momento difícil após a crise do petróleo em 1973. (MORELLI, 2009, p. 100).

discussões sobre a concepção artística do álbum, tendo em vista que havia um intenso debate entre uma gravação e outra, como narra o produtor:

O Aldir era o grande conselheiro e letrista do disco. Ele não costumava ir ao estúdio. Ficava em casa, mas todas as gravações que eram feitas, levava uma cópia pra ele. E ele dava aquela escutada [...] E não ficava recusando, mandando fazer de novo, mas ele participava dessa maneira. A gente tirava uma cópia, ele ouvia e no início, na chamada pré-produção, que se fala tanto hoje, antigamente não se falava nisso. No início ele se reunia com o João e o João vinha conversar comigo e trazia as ideias todas. Até de participações de pessoas que iriam cantar no disco, tocar. Eles trocavam ideias, eles já vinham com o samba enredo quase pronto. Eu só ajudava a realizar (BOSCO, 2015, pp. 70-71).

Passava por esses debates, por exemplo, a definição de determinadas escolhas, como a convocação dos músicos que participariam das gravações. Na época, o profissional responsável da RCA por convocar os músicos era o percussionista Gilberto d'Ávila, conhecido por integrar o grupo Época de Ouro, de Jacob do Bandolim. Chama atenção sua presença, pois a aproximação que possuía com os músicos que integravam conjuntos regionais, de alguma maneira, alinhava-se com a proposta estética da dupla, visto que o gênero das composições de João Bosco e Aldir Blanc eram choros, valsas, sambas ou samba-canção.⁵⁶ Dino 7 cordas, por exemplo, importante representante da trajetória desses conjuntos, era uma presença constante nas gravações desses gêneros nos álbuns da dupla (BOSCO, 2015, p. 72).

No depoimento de Rildo Hora, há um aspecto interessante, no qual se evidencia a contribuição dos produtores durante as gravações de um álbum. O produtor explica que o samba *Incompatibilidade de gênios* possui uma melodia curta. Portanto, a solução encontrada para que a gravação não parecesse repetitiva foi ir acrescentando outros instrumentos aos poucos, de maneira que, a cada estrofe, a música avançasse para um novo ambiente sonoro que era construído envolta de sua narrativa (BOSCO, 2015).

Ainda sob censura, naquele ano de 1976, Rildo Hora recorda de que as músicas de João Bosco e Aldir Blanc estavam sempre na mira dos censores. Além da conhecida habilidade dos compositores para escapar do crivo da ditadura, eles contavam com o apoio irrestrito da gravadora para burlar determinadas proibições que lhe eram impostas. Esse apoio incluía uma verba para subornar os censores. O produtor comenta que havia um funcionário da RCA, de

⁵⁶ É preciso considerar que as composições que possuíam uma linguagem mais próxima do jazz e da bossa-nova contavam sempre com a participação do guitarrista Toninho Horta, que conferia um aspecto mais sofisticado às faixas, por meio de suas harmonias e solos. Esse parece ser um traço marcante da obra que a dupla desenvolveu: por um lado, uma revisão e atualização de gêneros mais consumidos pelo grande público, como sambas e boleros, por outro, a sofisticação, marcante em composições como *Transversal do tempo* e *Bodas de prata*.

nome Genilson Barbosa, que ficava encarregado de levantar os problemas que envolviam a liberação da música. Quando a negociação chegava ao limite, era ele também o responsável por subornar os censores, na tentativa de conseguir a liberação do disco. Sobre essas disputas, Rildo Hora lembra-se do imbróglio envolvendo a canção *O ronco da cuíca*:

Essa música chamava-se “Roncou, roncou”. Aí foi vetada. A Censura: “Não, não pode, vetada”. Eles mudaram de título, “ronca ronca”, sei lá, foram botando títulos. Até que alguém, não me lembro quem teve a ideia de botar “O ronco da cuíca”. Botou “o” na frente e aí passou, porque ela saiu da letra “R” e foi pra letra “O” e passou sem mexer em nenhuma palavra. Coisas da militância socialista da época que tentava iludir os homens verdes. (BOSCO, 2015, p. 71-72).

É importante notar que, ao ser perguntado sobre a importância do LP *Galos de briga*, Rildo Hora, além de elencar as músicas que foram fundamentais para o sucesso comercial do disco e daquele momento da carreira da dupla (*Incompatibilidade de gênios*, *O ronco da cuíca* e *O rancho da goiaba*), coloca ao lado dos êxitos artísticos e comerciais o enfrentamento que precisou travar dentro da gravadora para manter a capa do disco, em razão da probabilidade de vir a ser vetada:

[...] um disco muito bem realizado com a capa do Glauco Rodrigues. Aliás essa capa deu o maior problema com a gravadora, porque na época a Ditadura estava rolando e os caras ficaram achando esquisito esse negócio do fundo vermelho. E eu me lembro que na época eu tive que brigar bastante na RCA, pra que essa capa não fosse recusada. Foi uma vitória minha, profissional. (BOSCO, 2015, p. 67-68).

Esse depoimento, em boa medida, demonstra como a atuação engajada de determinados atores contribuía para projeto conceitual e artístico de compositores como João Bosco e Aldir Blanc, sem a qual, talvez, tivessem alguma dificuldade de preservar em suas obras a tonalidade política que buscavam representar. Nesse sentido, a atuação de Rildo Hora em defesa da integridade artística da obra, a qualquer preço, parece corroborar a tese defendida por Napolitano, de que setores liberais, ao se perceberem aliados do regime militar, passaram a contribuir, no campo da cultura, para promoção de artistas ligados à esquerda:

Tal dissenso não pode ser minimizado, pois desempenhou um papel significativo na reverberação da resistência cultural, à medida que os liberais eram os donos dos meios de comunicação de massa, da imprensa e das empresas culturais mais pujantes; com isso, os liberais passaram, ainda que taticamente, a dar voz aos artistas e intelectuais de esquerda, sobretudo ligados à corrente nacional-popular. As correntes liberais pautavam-se pela crença fundamental na “liberdade de expressão”, o que nem sempre se traduzia na defesa da “liberdade de ação”, sobretudo quando esta ação se traduzia em uma

ação direta e aberta contra o regime. Abertas à negociação com os militares, as vozes políticas liberais foram fundamentais como interlocutoras entre a oposição de esquerda e o Estado, sobretudo ao longo do processo de “Abertura” política de meados dos anos 1970, sob o governo Ernesto Geisel. No plano cultural, os empresários liberais deram bastante espaço para os artistas ligados à chamada “corrente hegemônica” (comunista e nacional-popular), como demonstra a mencionada presença de comunistas declarados entre os quadros artísticos e técnicos da Rede Globo, ou o prestígio que os cantores e compositores da MPB desfrutavam nos jornais liberais ou junto às empresas fonográficas. (NAPOLITANO, 2017, p. 50).

Mesmo que Rildo Hora não fosse organicamente ligado à militância política de esquerda, é possível verificar, em sua atuação nos bastidores da gravadora, que determinadas oportunidades de enfrentamento com o regime não eram evitadas; pelo contrário, tais momentos propiciavam, em alguma medida, um apertado de remeço com firmeza o sentimento de oposição ao regime. A expressão dessa postura verifica-se de forma mais acentuada quando Rildo Hora rememora com orgulho esses episódios. Por exemplo, quando enumera os elementos gráficos contidos na capa e no encarte do LP, que buscavam, de alguma maneira, provocar o regime. Em seu comentário, destaca a impressão de negativos das fotos 3x4 dos compositores, em alusão às fotos de fichamentos de presos políticos:

A gente sempre que podia dava uma sacaneada na Ditadura. A prova era essa capa aqui. É brincadeira isso? Uma espora com fundo vermelho [...] Uma contracapa maravilhosa, aqui os dois no centro da cidade. Olha que beleza! E ainda tinha o encarte que botava as letras grandes, assim. Colocava foto de contracapa. Os dois jogando sinuca. Aqui o negativo dos dois. Por que o negativo? Pra fazer uma ironia com o negócio da Ditadura e tal. Anúncio de jornal, olha lá: “Galos de Briga”. Aqui grifado: “João Bosco e Aldir fins profissionais de aparência relativamente boa. Calouros por vocação, expõem-se aos gongos da classe média... Atende-se a domicílio”. Essa notícia aqui, tudo pra mexer com os milicos né? Aliás isso eles faziam bem demais. E eu também colaborava, porque eu também gostava de sacanear os homens. É isso. (BOSCO, 2015, p. 76-78).

Nesse sentido, a concepção da capa do LP *Galos de briga* também parece se aproximar das concepções estéticas do Tropicalismo. A colagem de imagens aparentemente desconexas, como a pata de um galo com uma lâmina, uma imagem de São Jorge e a reprodução de apenas um olho do João Bosco no centro do álbum, fazendo referência à concepção espiritual do ‘terceiro olho’, que seria o olho da ‘consciência’. Tudo isso somado ao encarte, com as fotos dos compositores caminhando pelos bares do Rio de Janeiro e jogando sinuca, exaltando uma vida marginal, ao mesmo tempo em que procuravam atingir o regime com fotos que faziam alusão aos presos políticos.

3.6 “LEVAVA BEIÇO DO ECAD E BICO DA CAPEMI”: A FORMAÇÃO DA SOMBRAS E A REAÇÃO À POLÍTICA DE CONTROLE DOS DIREITOS AUTORAIS

Para além da música engajada, os compositores João Bosco e Aldir Blanc participaram ativamente na luta pela regulamentação da produção musical no Brasil. Em meados da década de 1970, ao lado de outros compositores, integraram o movimento pela criação de uma sociedade arrecadadora de direitos autorais, que ficou conhecida como Sombras, reagindo à então política de arrecadação de direitos autorais empregada pelas sociedades arrecadadoras até então.

Embora no estatuto de criação da Sombras apareçam objetivos mais abrangentes, como o “estudo, a preservação e a divulgação da música brasileira”, a entidade ganhou grande adesão dos compositores, principalmente, por sua tarefa de defender as receitas provenientes da arrecadação dos direitos autorais:

A ideia de criação da Sombrás nasceu no ano passado, quando ficaram evidentes para grande número de artistas a falta de proteção e o conseqüente aproveitamento ilegal de seus direitos autorais. Diversos deles chegaram a entrar como ação na justiça, pedindo prestação de contas à [Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais] Sicam, uma das cinco sociedades arrecadadoras existentes. Movimento se ampliou, com o interesse de grande parte dos autores e compositores brasileiros, que viram a criação da Sombrás um meio legal de defenderem seus direitos. (CAPARELLI, 1975, p. 17).

Dessa forma, a nova entidade conseguiu reunir autores dos diversos gêneros musicais. Essa característica fica evidente quando se verificam os nomes dos artistas escolhidos em assembleia geral para tomar posse da Diretoria, do Conselho Consultivo, do Conselho Fiscal e da Secretaria Executiva: compositores remanescentes da Bossa Nova, tropicalistas, sambistas, representantes da música instrumental e clássica⁵⁷ (LEGALIZADA..., 1975, p. 32).

Após a estruturação e legalização formal, o primeiro trabalho imediato dos integrantes da Sombras foi realizar um espetáculo com a intenção de arrecadar os fundos necessários para colocar a entidade em funcionamento. Aquela abertura para múltiplos gêneros musicais também ficou expressa durante o espetáculo realizado no teatro João Caetano, no dia 15 de novembro

⁵⁷ Antonio Carlos Jobim, Aldir Blanc, Aquiles (MPB-4), Caetano Veloso, Cláudio Guimarães Ferreira, Chico Buarque, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Erasmo Carlos, Gaia, Geraldo Carneiro, Gilberto Gil, Guarabira, Hermínio Belo de Carvalho, Jards Macalé, Jerry Adriani, José Carlos Capinan, João Bosco, Júlio Medaglia, Luis Gonzaga Junior, Marlene, Martinho da Vila, Maurício Tapajós, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Paulo Moura, Paulo Tapajós, Ronaldo Bastos, Sérgio Ricardo, Turíbio Santos, Vítor Martins e Vinicius de Moraes.

de 1975, cuja presença contou com artistas como Clementina de Jesus, Carlos Cachça, Cartola, João Nogueira, Sueli Costa, Quarteto em Cy, Chico Buarque, Milton Nascimento e Caetano Veloso.

Um dia antes do espetáculo, o então presidente da entidade, o compositor Sérgio Ricardo, explicava em entrevista que os objetivos daquela arrecadação não se limitavam a fornecer apenas o capital necessário para colocar em funcionamento a entidade, pois buscavam também iniciar projetos mais audaciosos, como “[...] tentar uma abertura de mercado com a promoção de acontecimentos musicais sistemáticos [...] e remunerar dignamente os participantes dentro de um sistema de cooperativa” (SILVEIRA, 1975, p. 4).

Essas iniciativas, que procuravam defender e organizar o mercado da música nacional, dizia, respeito também a uma reação dos compositores brasileiros à política de mercado das multinacionais, que abriam cada vez mais espaço para música estrangeira, afetando todo o setor de conjunto. A criação da Sombras procurava amparar todos aqueles músicos e compositores que se sentiam prejudicados naquele momento, de maneira a conseguir alguma proteção para os seus direitos:

- Há muito tempo os corredores vinham se estreitando. As fitas invadiam as boates, terminando com os pequenos conjuntos. As estações rádio, desrespeitando as leis, começaram a transmitir um número maior de músicas estrangeiras. O disco de música internacional passava sorrateiramente pela Alfândega, desde a matriz, até o fotolito da capa. Os compositores se queixavam da censura que podava a criatividade. O mercado do disco, dominado por quatro multinacionais, dava grande apoio a matéria prima estrangeira de maior rentabilidade e colocação no mercado. (SILVEIRA, 1975, p. 4).

É importante destacar como a Sombras era definida por seus fundadores. O seu presidente rechaçava a modalidade sindical e a de entidade arrecadadora, e ainda mais uma espécie de Ordem dos músicos. Sérgio Ricardo a definia como uma entidade independente dos músicos, uma “[...] espécie de *Union*, como as que funcionam nos Estados Unidos, como fiscalizadoras e representantes dos músicos, autores, compositores, instrumentistas e cantores” (SILVEIRA, 1975, p. 4).

A Diretoria da Sombras se instalou numa sala do terceiro andar do Museu de Arte Moderna (MAM). Além de atender novos sócios, os membros da entidade procuravam solucionar problemas como a montagem de espetáculos e a expulsão de músicos que reivindicavam a prestação de contas para a Sicam. Mais tarde, em situações mais críticas, a Sombras se reuniu, por exemplo, para propor alguma medida em favor do compositor Gilberto

Gil, após este ter sido preso arbitrariamente em Florianópolis, durante a turnê dos Doces Bárbaros:

Reunidos na casa de Tom Jobim, quinta-feira à noite, vários representantes da Sombrás (Hermínio Belo de Carvalho, Chico Buarque, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Francis Hime), por exemplo, sentiam-se solidários com o colega detido, mas temiam ao mesmo tempo qualquer comunicado. Como dizia Aldir Blanc, ‘ele poderia voltar-se, direto, contra a cabeça mais ao alcance das punições. A filosofia mais certa da classe é o silêncio, em respeito à posição que se encontra o Gil’, os próprios Doces Bárbaros restantes – Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethania – mediam com extremo cuidado suas declarações temendo qualquer represaria ao companheiro detido (SOUSA, 1976a, p. 7).

No entanto, eram os embates relativos à arrecadação de direitos autorais dos compositores que ocupavam o maior espaço das reclamações na Sombras. Os compositores João Bosco e Aldir Blanc também foram expulsos da Sicam depois de solicitarem uma revisão dos rendimentos da arrecadação de suas composições. Àquela altura, os compositores estavam lançando o segundo LP, *Caça à raposa*, cuja marca de vendas havia atingido as 20 mil cópias. A grande repercussão de composições como *Mestre-sala dos mares*, *Kid Cavaquinho* e *Dois pra lá e dois pra cá* não se materializou em grandes somas de direitos autorais:

A dura verdade é esta: estamos vivendo dos shows que o João realiza em todo o Brasil, simbolicamente, eu recebo Cr\$ 1 mil, de dois em dois meses, de direitos autorais. Agora estamos brigando na justiça e, enquanto não houver uma definição, somos compositores marginais. Então temos que viver dos shows. (JOÃO BOSCO..., 1975, p. 40).

Apesar de a dupla de compositores gozar de certo prestígio, naquele momento, o início da carreira de qualquer artista apresentava algumas dificuldades quanto à consolidação de um público e de uma agenda regular de apresentações. Em função dos baixos rendimentos dos direitos autorais, determinados investimentos ficavam em segundo plano. Em meio às apresentações para divulgar o segundo trabalho, os dois compositores tiveram que adiar, por exemplo, a incorporação de novos músicos no espetáculo: “Sozinhos – eles pretendem formar um conjunto com três percussionistas quando for possível” (JOÃO BOSCO..., 1975, p. 40).

O pano de fundo da disputa sobre os critérios da arrecadação autoral colocava frente a frente o conflito de interesses entre as antigas sociedades arrecadadoras de direitos autorais, a nova geração de compositores pós-Bossa Nova, o Estado e a indústria fonográfica. Os autores e intérpretes daquela geração, que se convencionou a chamar de representantes da MPB, vendiam discos e fitas e tinham as suas músicas tocadas no rádio e na televisão. No entanto, esse quadro não significava aumento da arrecadação dos direitos autorais, isso porque as

sociedades autorais não estabeleciam a execução no rádio e na televisão como critério de distribuição dos direitos que arrecadavam.

A partir de 1966, contrariando os interesses das sociedades arrecadadoras, o Estado iniciava a elaboração de um projeto de Código de Direito Autoral, no qual se procurava atualizar as regras para arrecadação autoral. No projeto estava inclusa a criação do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA) e do Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (Ecad). O primeiro órgão possuía função reguladora para definir os critérios de arrecadação e distribuição a serem praticados pelo segundo órgão, o qual seria formado e gerido pelas sociedades arrecadadoras. Contudo, esse projeto só veio a se concretizar com a edição da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973 (MORELLI, 1991, p. 107).

O quadro de disputa entre o Estado e as sociedades arrecadadoras é que os artistas ligados à Sombras passaram a vislumbrar uma oportunidade de mudança nas regras do direito autoral que os beneficiasse:

Tal modernização representaria, na verdade, uma adaptação do sistema à nova realidade que ia se impondo a partir do crescimento da produção e do consumo de discos e fitas no Brasil e da importância assumida por estas formas eletrônicas de execução musical em relação às apresentações de música ao vivo. É nesse sentido que se pode afirmar a inter-relação existente entre a evolução do mercado fonográfico brasileiro nos anos 70 e a transformação havida na área do direito autoral musical no Brasil no mesmo período, inter-relação esta que se impôs historicamente a despeito das reações havidas em contrário por parte dos segmentos mais antigos da classe musical que estavam incrustados nas arrecadadoras. (MORELLI, 2009, p. 135).

A promulgação da nova legislação autoral revelou os interesses que estavam em jogo. Chama atenção que o artigo 83 da Lei nº 5.988/1973 tenha sido vetado pelo então presidente Médici após ser aprovado pelos parlamentares. O artigo obrigava que cada disco produzido e vendido tivesse uma numeração, para que autores e intérpretes pudessem controlar a remuneração de seus direitos realizada pelas empresas produtoras. O veto ao artigo escancarava a influência alcançada pela indústria fonográfica naquele momento e “[...] o tipo de aliança que ela podia estabelecer com alguns dos antigos autores [...] que estavam à frente de algumas das sociedades arrecadadoras, com vistas a pressionar o Governo em sentido contrário aos interesses dos artistas mais novos” (MORELLI, 2009, p. 137-138).

A autora destaca que o artigo 83 era o único que tratava da utilização dos fonogramas. Depois de ter sido vetado pelo decreto presidencial, os direitos fonomecânicos dos autores e intérpretes ficou sem amparo legal, o que salvaguardou os interesses da indústria fonográfica, ao retirar a possibilidade de arrecadação por meio da produção e venda de fonogramas,

garantindo proteção também aos grandes meios de comunicação, rádio e televisão, uma vez que a arrecadação relativa à execução de fonogramas aparecia sem qualquer destaque no texto (MORELLI, 2009, p. 138-139).

Walter Silva, o crítico de música da *Folha de S. Paulo*, abordou o tema dos direitos autorais em sua coluna *Autores reclamam* e saiu em defesa das sociedades arrecadadoras contra as emissoras de rádio:

As emissoras, que usam a obra do artista e até a deturpam com inserções comerciais, ou institucionais, vivem do disco e da música popular. Deveriam ser as responsáveis pelo pagamento da parte maior. Acontece que ninguém até hoje conseguiu fazer com que elas pagassem o muito que merecem os autores, responsáveis diretos pelo sucesso de suas programações. No nosso entender, as emissoras de rádio deveriam dar uma percentagem do seu faturamento para as sociedades arrecadadoras. (SILVA, W., 1976, p. 40).

Para autora, a organização dos artistas em torno da Sombras não estabeleceu como alvo principal da disputa a atuação das gravadoras para impedir que viessem se concretizar os interesses dos autores e intérpretes. Pelo contrário, esses artistas se concentraram em questionar apenas as antigas sociedades arrecadadoras e distribuidoras. O desconhecimento público dos critérios de distribuição utilizado pelas sociedades era objeto de muita controvérsia. Por isso, a principal reivindicação desses novos compositores era de que a distribuição dos direitos obedecesse à frequência com que as obras fossem executadas (MORELLI, 2009, p. 144-145).

O auge desse embate aconteceu pouco antes da oficialização da Sombras, quando os compositores ligados à sociedade arrecadadora Sicam (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ivan Lins e João Bosco) solicitaram, por meio de requerimento judicial, a prestação de contas. No pedido, buscavam compreender como os diretores dessa sociedade, totalmente desconhecidos do público, “[...] recebiam pagamentos muitos superiores aos recebidos por eles próprios, autores de grandes sucessos de execução daquele momento” (MORELLI, 2009, p. 150).

As iniciativas reivindicatórias contra as sociedades arrecadadoras só se tornaram possível pelo trabalho preliminar da Sombras no levantamento de dados estatísticos relativos à arrecadação, partilha e distribuição do direito autoral. A elaboração de mapas e gráficos permitiu, por exemplo, que a assessoria jurídica da entidade amparasse aqueles compositores que foram arbitrariamente expulsos da Sicam. Além disso, esses dados estáticos contribuíram para “[...] constante reivindicação de participação nas decisões governamentais, na medida em que não apenas os novos compositores estavam dele excluídos, mas também os parlamentares e os ministros de Estado” (MORELLI, 2009, p. 151).

Como pode-se observar, o envolvimento dos compositores na criação e formação da Sombras reuniu artistas de todas as vertentes. Por um lado, não se pode lançar mão do argumento de que, no início da década de 1970, passava-se por um momento de reorganização do mercado fonográfico e de expansão da indústria cultural no país. Nesse sentido, a questão da revisão dos direitos autorais e a busca por romper o atravessamento das sociedades arrecadadoras, levantadas pelos compositores, parecem normais em um quadro de disputas por espaço dentro de um mercado muito promissor. Por outro, chama atenção a forma como tal empreitada foi conduzida. A busca por reivindicar as revisões das arrecadações por meios legais e a própria criação da Sombras parecem estar ligadas à posição defendida pela vertente do nacional-popular, a saber, de que era preciso ‘ocupar os espaços’ institucionais. Mais tarde, já na década de 1980, a participação de Aldir Blanc e João Bosco na criação do selo independente Saci Produções Artísticas Editoriais Ltda se aproximará da proposta tropicalista de buscar alternativas fora do *mainstream*.

4 “DESPERTAR AS ESPADAS, VARRER AS ESFINGES DAS ENCRUZILHADAS”: O CACIONISTA COMO INTELLECTUAL DA CULTURA E O SEU PAPEL DE MEDIAÇÃO CULTURAL NA RESISTÊNCIA DE ESQUERDA

Ademais, para rastrear e compreender esse processo de mediação entre o nacional-popular e o Tropicalismo no início da década de 1970 dentro da obra de João Bosco e Aldir Blanc, faz-se necessário aplicar os estudos dos intelectuais à trajetória dos dois artistas. Observar o objeto de estudo desta pesquisa a partir desse prisma dos intelectuais nos permite avaliar os pontos de interseção e de tensão entre as duas vertentes no momento em que a sigla MPB, como artifício mercadológico, propiciava a convivência entre as duas vertentes estéticas e ideológicas.

Nesse sentido, a aplicação da abordagem da história dos intelectuais permite à pesquisa avaliar seu objeto à luz do cruzamento das histórias política, social e cultural (SIRINELLI, 2003, p. 232). Conforme o autor francês pontua, a história dos intelectuais e a importância dessa categoria como ator político ganhou relevância nas pesquisas francesas após a reverberação que a sociedade francesa propiciou às posições dos intelectuais do país a respeito da emancipação argelina.⁵⁸

Do mesmo modo, o engajamento dos artistas brasileiros durante o processo de abertura parece ter contribuído para uma discussão mais ampla na sociedade como um todo, mas principalmente no círculo das esquerdas. Sirinelli (2003) destaca que, ao retomar seu prestígio nas discussões acadêmicas, uma antiga questão, vista como ultrapassada, reapareceu no debate acerca dos intelectuais: “os intelectuais influem na vida das sociedades, seja para o bem, seja para o mal?”. De maneira resumida, retornava ao círculo das reflexões “a questão de um poder

⁵⁸ Para chegar a essa conclusão, o autor lembra-se de algumas características que impediram o florescimento dos estudos dos intelectuais na historiografia francesa até a década de 1970. Em primeiro lugar, o fato de os estudos do político estarem em baixa até aquele momento. Nesse sentido, a vinculação da história dos intelectuais ao campo da política contribuiu para sua estagnação enquanto objeto de análise. Ao mesmo tempo, problemas específicos desse campo de estudos, como sua caracterização de grupo social reduzido com “contornos vagos” e com “limites imprecisos no tempo e no espaço”, contribuíram para inibição de novos estudos na área. Outro entrave dizia respeito à proximidade temporal entre pesquisador e objeto, cujo efeito imediato misturar posições ideológicas de ambos. Restava ainda a dúvida dos pesquisadores quanto ao poder de influência das ações dos intelectuais nos acontecimentos. Somente na segunda metade da década de 1970, quando a história política ganhou novo impulso nas pesquisas francesas é que a história dos intelectuais retornou à ordem do dia. Quando a história política e a história do recente retomaram seu lugar de importância na historiografia francesa, os intelectuais ganharam novamente a atenção das pesquisas históricas. Essa mudança deve-se ao surgimento de um corpo teórico que permitiu desfazer todos os impasses citados anteriormente. Em resumo, essa nova abordagem teórica legitimou os estudos de média duração, realocou a década como baliza temporal e, mais do que isso, segundo o autor, o próprio objeto da história dos intelectuais mudou de patamar no pós-guerra enquanto grupo social, à medida que os intelectuais cresceram em número e expandiram seus campos de atuação (SIRINELLI, 2003, p. 232-240).

intelectual”. Essa reflexão parece útil para esta pesquisa analisar o trânsito das posições ideológicas entre artistas de diferentes matizes.

Por se tratar de um termo polifônico, que sofre alterações à medida que a sociedade francesa passa por mudanças, Sirinelli (2003) procura delimitar a definição conceitual do termo ‘intelectual’ por meio de dois parâmetros. Ele divide seu entendimento sobre o termo entre uma acepção ampla, em que o intelectual assume o papel de criador e mediador cultural, e uma posição assumida pelo intelectual, que diz respeito ao seu engajamento, que também se relaciona com a primeira acepção, ou seja, as duas acepções não são autônomas, mas sim, eventualmente, partícipes do mesmo processo de atuação do intelectual.

Para o autor, a primeira posição abrange atividades como a do jornalista, escritor, professor secundário ou erudito. Interligados a eles estão possíveis receptores da cultura, como os estudantes, criadores e mediadores. Já a segunda definição, que diz respeito ao engajamento, está circunscrita à ação dos intelectuais na vida da cidade, do país, etc. No entanto, neste caso, os intelectuais praticam atividades muito específicas, como a assinatura e confecção de manifestos, participando assim da vida social e política de um determinado lugar e em determinada circunstância.

Para Williams (2000), essa discussão deve se direcionar para um caminho ainda mais complexo. O autor nos sugere q utilizar a categoria ‘cultura’ dentro de um “sistema de significações”. Essa abordagem procura reavaliar os métodos de pesquisa da sociologia ortodoxa. Segundo o autor, para essa abordagem tradicional da sociologia, faz-se necessária apenas a distinção entre as variadas esferas da vida social, por exemplo, os sistemas econômicos, sistemas políticos e sistemas geracionais (de parentesco e de família), ou seja, esse tipo de análise teórica só privilegia uma discussão dentro dos próprios termos de organização, funcionamento e significação de cada uma dessas esferas, isoladamente.

No entanto, o autor demonstra que, no momento em que as pesquisas buscam inter-relacionar essas esferas, percebe-se que cada uma delas possui o seu próprio sistema de significações, atrelado a um sistema de significações mais amplo, que o autor reconhece como um sistema social. Nesse sentido, para Williams (2000), faz-se necessário ao pesquisador analisar um sistema social em termos mais gerais, pois restringir a análise apenas ao sistema de significações reduziria as ações e relações humanas a funções de significação, quando, na verdade, esse sistema de significações está sempre atrelado a um sistema social mais abrangente, o que inclui as “práticas ativas e estados de espírito” das instituições e obras que se queira estudar. Nas palavras do autor:

Assim, a organização social da cultura, como um sistema de significações realizado, está embutido em uma série completa de atividades, relações e instituições, das quais apenas algumas são manifestamente “culturais”. Pelo menos para as sociedades modernas, esta é uma utilização teórica mais eficiente do que o sentido de cultura como um modo de vida global. (WILLIAMS, 2000, p. 208).

Aqui o autor sugere o rompimento dos estudos isolados que procuram demonstrar, na teoria e na prática, um “lado econômico da vida”, um “lado político”, um “lado privado”, um “lado espiritual”, um “lado de lazer”, etc. Para Williams, quando se parte do pressuposto de que a cultura é o “modo de vida global”, uma pesquisa levada nesses termos pode perder de vista “termos relacionais significativos fora dela”. O autor ainda lembra de que, nos estudos antropológicos, os termos relacionais gerais que balizam as pesquisas são “cultura” e “natureza”, muito úteis para determinadas sociedades autóctones, mas insuficientes para sociedades “altamente desenvolvidas e complexas”, cujos níveis de transformação social e material são os mais variados possíveis.

Para deixar clara a complexidade desse sistema de significações e suas relações com outras esferas da vida social, o autor utiliza como exemplo a moradia. Em sua origem fundamental, a moradia tem como função suprir a necessidade de abrigo. Ao mesmo tempo, o ato de se abrigar se desenvolve dentro de uma determinada cultura, que será expressa por meio do seu meio ambiente físico específico, o qual inclui, por exemplo, os materiais utilizados para a construção e sua adaptação ao clima local. Posteriormente, quando as moradias passam a exprimir distinções sociais em razão de suas dimensões e localizações, a categoria passa a ser “[...] mediada por indicações explícitas – um sistema de significações – de posição social relativa” (WILLIAMS, 2000, p. 210). Mais adiante, esse sistema de significações da moradia ganha novos contornos, como a relação entre um certo tipo de casa e um estilo de vida.

Assim, a organização social da cultura é uma gama extensa e complexa de muitos tipos de organização, do mais direto ao mais indireto. Se aplicarmos isso historicamente, temos a possibilidade de desenvolver métodos sociológicos nas áreas distintas, mas conexas de instituições culturais, formações culturais, meios de produção cultural, artes culturalmente desenvolvidas e formas culturais e artísticas, dentro de nossas definições gerais de produção e reprodução culturais como sistemas de significações realizados e correlatos. (WILLIAMS, 2000, p. 212).

Portanto, são nesses termos de avaliação teórica e metodológica que Williams (2000) procura debater uma “sociologia dos intelectuais.” Segundo o autor, a sociologia ortodoxa procura investigar se os “intelectuais” podem ser considerados uma “classe” ou, de algum modo, outro tipo de grupo, que pode ou não se relacionar com as classes sociais. Dentro dessa

perspectiva, o autor destaca que o problema teórico mais sério gravita em torno da definição inicial de “intelectuais”:

A um exame mais cuidadoso, esta acaba sendo, em primeiro lugar, uma enganosa especialização de um conjunto mais geral de produtores culturais e, em segundo lugar, uma enganosa ampliação de um tipo de formação cultural para uma categoria social geral. Pois a categoria “intelectuais”, centrada tipicamente em certos tipos de escritores, filósofos e pensadores sociais, mantendo relações importantes, mas ambíguas com a ordem social e suas classes, é, de fato, uma formação histórica muito específica, que não pode ser tomada como exclusivamente representativa da organização social dos produtores culturais. Por um lado, ela exclui os muitos tipos de artistas, atores e produtores culturais que não seria razoável definir como “intelectuais”, mas que, é certo, contribuem para a cultura geral. (WILLIAMS, 2000, p. 213).

Williams (2000) salienta que essa abordagem exclui uma série considerável de trabalhadores intelectuais. Estes ocupam importantes instituições políticas, econômicas, religiosas e sociais. O autor cita como exemplo funcionários públicos, peritos financeiros, sacerdotes, advogados e médicos, que desempenham suas funções, mas também são responsáveis pela produção e reprodução da ordem social e da cultural geral.

Essas definições parecem se ajustar à trajetória de João Bosco e Aldir Blanc. Essa trajetória deixa em relevo o diálogo que mantiveram com a canção popular que os precedeu, mas também com o contexto ao qual pertenceram. A atuação da dupla ultrapassa também a dimensão de criadores e mediadores em relação a outros setores da música popular, uma vez que o engajamento em questões políticas, seja no processo da abertura ou em questões que envolvessem a profissão, andou em paralelo com suas carreiras, na medida em que se envolveram nas disputas pela revisão dos direitos autorais das sociedades arrecadadoras e no investimento que fizeram para viabilizar a formação de uma gravadora independente.

Aqui é preciso referenciar Naves (2010), que chamou atenção para o papel de intelectual da cultura assumido pelos compositores populares. Segundo a autora, a canção popular, no Brasil, adquiriu ao longo de seu desenvolvimento, durante o século XX, sua capacidade crítica, ao se inserir como agente fundamental nos debates estéticos e culturais de finais dos anos 50 e 60, não obstante esse posto tenha sido ocupado, anteriormente, com mais desenvoltura, pelo teatro, o cinema e as artes plásticas.

A autora utiliza a categoria ‘canção crítica’ para classificar o desenvolvimento dessa modalidade dentro da trajetória da canção popular no Brasil. Para Naves (2010), à semelhança dos compositores modernistas, como no caso de Heitor Villa-Lobos, que teve intensa e dedicada participação na vida pública durante os anos de 1920 e 1930, os compositores populares

desenvolveram a habilidade de comentar diversos aspectos da vida social. Tal posicionamento diante da produção de sua obra artística conferiu-lhes também o papel de ‘formadores de opinião’. Essa nova atribuição parece significativa para as gerações dos anos de 1960 e 1970, no enfrentamento com os governos da Ditadura. Nas palavras da autora:

[...] a música popular tornou-se, sobretudo, a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura. (NAVES, 2010, p. 20-21).

Para a autora, nesse processo, houve um deslocamento hierárquico na condução das discussões estéticas, políticas e existenciais no campo das artes. Com a presença massiva dos compositores populares na televisão durante a Era dos Festivais, nos anos 1960, eles assumiram o papel de debater tais temas, cujo responsabilidade, até então, esteve sob a guarda dos veículos da ‘alta cultura’. Segundo Naves (2010), o efeito prático dessa mudança resultou no protagonismo da canção popular como condutora de uma espécie de “educação sentimental” dos jovens das gerações dos anos 1960 e 1970.

Na perspectiva teórica de Edward W. Said em *Representações do intelectual*, a política faz parte de todas as esferas da sociedade. Portanto, tal exame impõe aos artistas e intelectuais ao dever de assumir uma posição em relação aos acontecimentos do seu tempo. Para o autor:

Os intelectuais pertencem ao seu tempo. São arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria de informação ou dos meios de informação, e capazes de lhes resistir apenas contestando as imagens, narrativas oficiais, justificações de poder que os meios de comunicação, cada vez mais poderosos, fazem circular – e não só os meios de comunicação, mas também correntes de pensamento que mantêm o *status quo* e transmitem uma perspectiva aceitável e autorizada sobre a atualidade –, oferecendo o que Mills chama de desmascaramentos ou versões alternativas, nas quais tentam dizer a verdade da melhor forma possível. (SAID, 2017, p. 35).

Nesse sentido, Said enumera algumas ações imprescindíveis para a definição do intelectual na contemporaneidade. Tendo em vista que há uma discrepância de poderes entre o Estado e as grandes corporações em relação ao indivíduo, ou mesmo a grupos específicos,

como minorias e grupos considerados subalternos, o intelectual, para Said, deve adotar uma postura combativa, por meio da qual os consensos são recusados em favor do exercício permanente da crítica, refutando “[...] clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais tem a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público” (SAID, 2017, p. 36).

Os compositores populares de fato assumiram essa atitude de se posicionar e afirmar de forma veemente, perante o público, suas posições contra o Regime Militar ou a favor de determinados assuntos proibidos. Essa postura se verifica na forma como a canção popular acompanhou o movimento geral pela abertura política. Com o abrandamento da censura, a partir de 1978, novos artistas passaram a questionar frontalmente o regime.

Sobre essa questão pode-se levantar alguns pontos no que diz respeito às mediações entre o nacional-popular e o Tropicalismo. Ainda em 1972, quando João Bosco e Aldir Blanc tinham acabado de gravar o *Disco de Bolso* do Pasquim, foi necessário divulgar o disco. Os integrantes do jornal alternativo, então, sugeriram que o cantor se apresentasse no programa de auditório do Flávio Cavalcante, na TV Tupi.⁵⁹ Mesmo conhecido por suas posições conservadoras e de apoio à Ditadura, o apresentador e a produção do programa haviam demonstrado interesse em entrevistá-lo. Como o programa era composto por um corpo de jurados que comentava as apresentações e as canções, o Pasquim julgou que seria uma ótima oportunidade para divulgar o *Disco de Bolso*.

João Bosco, ainda estudante e residente na cidade de Ouro Preto, aceitou o convite e logo se deslocou para o Rio de Janeiro, para participar do programa. Estavam com ele Sérgio Ricardo, o produtor do *Disco de Bolso*, e seu parceiro Aldir Blanc. Os dois ficaram nos bastidores acompanhando a apresentação. A música que deveria ser apresentada era *Agnus Sei*, que havia sido lançada ao lado de *Águas de março*, de Tom Jobim. No entanto, como acontece em quase todo programa ao vivo, alguma coisa sempre sai do roteiro planejado. João Bosco narra a situação constrangedora pela qual passou:

⁵⁹ O apresentador Flávio Cavalcanti inicia sua carreira de sucesso na televisão em 1957, com o programa ‘Um instante, maestro!’. Ele foi o precursor do júri artístico na televisão brasileira. Ficou conhecido pela forma incisiva e até ofensiva de criticar músicas recém-lançadas, chegando ao ponto de quebrar os discos que julgava ser de baixa qualidade. Em 1967, o seu programa de calouros, ‘A grande chance’, foi responsável por dar visibilidade a cantores em início de carreira, como Emílio Santiago, Alcione, Leci Brandão e Áurea Martins. Participavam do seu júri nomes de áreas variadas, como Nelson Motta, Leila Diniz, Mister Eco, Maestro Cipó, Osvaldo Sargentelli, Marisa Urban, Márcia de Windsor, o estilista Dener, Danusa Leão, Vera Fischer, Aracy de Almeida, Maysa, entre outros. Na década de 1970, o programa foi rebatizado com o seu nome. Foi o primeiro programa de TV a ser transmitido para todo o país utilizando o canal da Embratel e chegou a atingir 72 pontos de audiência.

E eu cheguei com o violão e era pra cantar o *Agnus Sei*, naturalmente, porque era a música do disco, mas alguém da banca do júri lá do Flávio Cavalcante falou: - “Ouvimos aquele samba legal que a Elis gravou agora recentemente, o *Bala com bala* (porque já estava no show dela). Dá pra dar uma palhinha do samba?” Eu falei: - “Claro!” Aí eu cantei o *Bala com bala*. Mas eu me distrai, e a música a seguir seria *Agnus Sei*, mas eu não sei o que aconteceu comigo e eu cantei então *O grande público*. Cantei *O grande público* no programa menos indicado pra se fazer isso, que era exatamente o programa do Flávio Cavalcante. Então eu senti que, à medida que eu ia cantando a música, ia ficando um constrangimento no ar, entendeu? E quando chega no final, quando eu digo “me passa o sal pra botar na sobremesa/ o grande público cansou a minha beleza”, aí foi o fim, foi o fim de tudo. Então, as pessoas começaram a dizer coisas um pouco agressivas, o júri lá, em relação a mim. O Flávio Cavalcante tirava e botava os óculos, como quem diz - “Mas isso não foi ensaiado, isso não estava no programa”. Eu não sei, eu fiz isso e não cantei *Agnus Sei*.⁶⁰

A seguir, o cantor comenta sobre a reação dos seus companheiros ao final da apresentação:

E, de repente, eu saí do programa e encontro Sérgio Ricardo lá fora, com o Aldir. Eu nunca mais vou me esquecer disso. Ele me disse: - “Turco! (porque ele me chamava de turco e eu também o chamava de turco). Turco, o que você fez? Você foi ao programa, cantou duas músicas e não cantou a música que era parte da divulgação e ainda você falou do *Grande público* dessa maneira, que é o lugar menos adequado para cantar essa música?” E eu vi no Aldir um certo sorriso de satisfação. Ele bateu nas minhas costas, como quem diz: - “Cara, é isso aí! Fez muito bem!”. Essa é uma pequena história que mostra um pouco do que a gente era nessa época. Não havia nada escrito *a priori*, entendeu? A gente não tinha nada programado, a gente chegava, abria a camisa e cantava, entendeu? E isso foi *Grande público*. Eu tenho a impressão de que alguém da censura deve ter visto isso e disse: - “Essa música não pode é um desrespeito”, porque o Aldir fala do xarope do Ibope e não sei o quê. Aí foi vetado. Nós demos um tempo, e aí o Aldir voltou com *Nada a desculpar*, mexeu num lugar e noutra e a música foi posteriormente liberada.

Esse episódio é ilustrativo do choque entre duas propostas antagônicas de atuação dos setores de esquerda no campo da cultura a partir da década de 1970. A posição de Sérgio Ricardo em relação ao episódio exemplifica o processo de inserção do artista de esquerda no mercado orientado pela estratégia da vertente nacional-popular, de que era preciso “ir ao mercado” e “ocupar espaços”, mesmo que isso significasse alianças táticas com setores

⁶⁰ Entrevista concedida no dia 02 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

liberais⁶¹ e uma aproximação com a política cultural do regime. Por outro lado, a aprovação de seu parceiro com sua atitude de afrontar um apresentador de televisão conhecido por ser conservador se alinha com a proposta vanguardista da contracultura, associada ao Tropicalismo, que criticava e se recusava a adotar valores frentistas e nacionalistas, tornando impossível qualquer tipo de negociação com o sistema político vigente. Aqui nos cabe lembrar de que, entre os anos de 1973 e 1975, a Ditadura promoveu uma série de circuitos culturais ocupados pelos produtores de esquerda, como o teatro e o cinema (NAPOLITANO, 2017. p. 201).

Segundo Napolitano (2017), foi o Tropicalismo o responsável por alicerçar o terreno da cultura jovem para receber e adotar os temas e as atitudes contraculturais. O autor localiza no ano de 1969 o momento em que se cristalizou, na “percepção social e midiática”, a correlação entre contracultura, jovem, comunitária e alternativa ao mercado. Portanto, havia um cenário propício para aquela nova geração de compositores que despontava no início dos anos 1970 assimilar propostas as estéticas e as atitudes dessa corrente. Para o autor, a contracultura possuía mais ascendência:

[...] entre a juventude de classe média baixa dos grandes centros urbanos, mais sensível às modas internacionais veiculadas pela mídia. As correntes da contracultura defendiam a luta contra o “sistema”, não apenas do ponto de vista político, mas nos seus aspectos mais amplos (comportamentos, culturais e econômicos), buscando a criação de circuitos culturais “alternativos” ao mercado hegemônico por grandes empresas. Coerentes com essa escolha, enfatizavam a necessidade de ruptura com a linguagem “realista” e com os valores “nacionalistas” tão cara aos comunistas. (NAPOLITANO, 2017. p. 2007).

Um outro ponto importante a considerar sobre essa mediação com o Tropicalismo é o fato de os compositores terem ingressado no mercado fonográfico por meio de uma solução ‘alternativa’, que foi o *Disco de Bolso* do Pasquim. O próprio Pasquim, como lembra Napolitano (2017), até 1972 (ano do lançamento do LP), foi “um abrigo para as ideias contraculturais”. Em suas páginas, eram abordados temas fundamentais para aquela corrente de comportamento, como “psicanálise, linguagem alternativa, liberação sexual, cultura do prazer”, textos estes considerados pelo autor como fundadores da contracultura brasileira.

⁶¹ “Os liberais, donos das empresas de cultura e comunicação, percebiam que, a partir do começo dos anos 1970, a estrutura do mercado cultural tinha sofrido uma mudança significativa, surgindo uma nova classe média, consumidora, cada vez mais escolarizada, muito aberta aos produtos culturais de esquerda, notadamente aquela corrente herdeira do nacional-popular, como as canções de MPB e as telenovelas. Portanto, em que pesem o clima repressivo e a censura, os produtos artístico-culturais gerados à esquerda tinham uma boa demanda, na música popular, na dramaturgia e no cinema”. (NAPOLITANO, 2017. p. 202-203).

4.1 CAMINHOS CRUZADOS NA ABERTURA: AS VERTENTES SE ENTRELAÇAM?

O entrelaçamento das posições estéticas e ideológicas divergentes no campo das artes, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, foi o resultado das dificuldades encontradas pelos setores da esquerda para manter a unidade e o consenso estético-ideológico que caracterizou a resistência cultural entre 1964 e 1967. Essa dificuldade advinha do fato de a Ditadura ter modificado sua forma de manejar o setor da cultura, por meio de uma proposta sofisticada, que “[...] articulava censura, vigilância policial e mecenato. Este último, não sendo fechado aos artistas mais críticos ao regime, complicava ainda mais o debate sobre como resistir.” (NAPOLITANO, 2017, p. 216).

[...] a partir de 1973, iniciou-se um “diálogo”, tenso e assimétrico, entre os militares no poder e alguns intelectuais e produtores culturais na oposição. O código comum desse improvável diálogo era o nacionalismo cultural, que estabeleceu um fio de comunicação tênue entre a direita militar e a esquerda nacionalista, sobretudo de matriz comunista. Se o nacionalismo afastava a esquerda comunista e os liberais, tradicionalmente cosmopolitas no campo cultural e econômico, a defesa da liberdade de expressão e a tradição humanista dos intelectuais e artistas comunistas no Brasil os uniam. O estado queria se reaproximar de ambos, até para melhor controlá-los, para além da prática de censura. Essa dança errática – de aproximações e afastamentos, alianças e rupturas – constituiu a dinâmica da cena cultural brasileira dos anos 1970, que se montava sob uma estrutural social cada vez mais mediada pelo mercado. (NAPOLITANO, 2017, p. 210-211).

Nesse sentido, a linha de ação dos artistas engajados, naquele contexto, procurou alternativas para driblar as ambiguidades da política cultural do regime. Aqui parece que o entrelaçamento das vertentes do nacional-popular e do Tropicalismo, para aquela geração dos anos de 1970, tornou-se o caminho mais viável para a atuação artística.

A intenção aqui é demonstrar como esses entrelaçamentos aparecem no fazer e na obra musical de João Bosco e Aldir Blanc. E como os elementos das duas vertentes, por ora, também aparecem combinados.

Quando João Bosco, mineiro de Ponte Nova, chega ao Rio de Janeiro para iniciar a carreira profissional de músico ao lado do carioca Aldir Blanc, a dupla buscou uma atitude de imersão na cidade. Isso significava conhecer de perto a realidade social do Rio de Janeiro, para poder extrair elementos cotidianos capazes de produzir uma arte alinhada aos problemas daquele momento:

Como eu disse, é tudo um processo. Já no final desse ano eu estava a mil pelos morros cariocas, com o Aldir. Era uma questão de eu, mineiro, saber enfrentar a violência e o humor do carioca. Aldir e eu conversávamos demais. A gente

se colocava principalmente coisas como o que é o trabalho de um artista, como se vai fazer. (BAHIANA, 1976, p. 35).

Nota-se, nessa atitude, a preocupação dos compositores em avaliar o ambiente social do qual fazem parte, suas compreensões acerca desse espaço, e até de recolher elementos da vida social, quase como se fossem antropólogos em campo de pesquisa, como fala Wagner (2010, p. 38):

[...] a peculiar situação do antropólogo em campo, participando simultaneamente de dois universos de significado e ação distintos, exige que ele se relacione com seus objetos de pesquisa como um “forasteiro” – tentando “aprender” e adentrar seu modo de vida – ao mesmo tempo em que se relaciona com sua própria cultura como a uma espécie de “nativo” metafórico.

A influência da mudança para o Rio de Janeiro e a imersão na cidade podem ser percebidas quando se faz uma breve avaliação do conteúdo musical entre o primeiro disco da dupla intitulado, *João Bosco* (1973), e o segundo, *Caça à raposa* (1975). O próprio violonista comenta essa mudança e o resultado desse encontro entre o compositor mineiro e o carioca que experimentam a cidade:

Nós fizemos o primeiro disco [...] e era um disco difícil, porque é um disco que eu ainda estou em Minas, o Aldir tentando ficar comigo em Minas. Mas eu também querendo vir pro Rio, e a gente não sabendo direito. Quer dizer, nas músicas tem um pouco essa transição. Elas são meio barrocas e estão querendo vir pro Rio e tal. Mas aí *Caça à Raposa* foi que a gente misturou bem a coisa de Minas com o Rio de Janeiro. (BOSCO, 2015, p. 33).

As mudanças nesse processo de criação são marcantes entre os dois discos. No primeiro disco, à exceção de *Bala com bala*, que é um samba, todas as demais canções carregam a atmosfera de Minas Gerais e têm como referência as melodias e harmonias das composições do Clube da Esquina, no qual Milton Nascimento se destaca como principal influência para os compositores brasileiros daquele momento:

Eu acho que, quando o Milton apareceu, a música brasileira não foi mais a mesma. Depois dele, ela ganhou um tipo de acorde, de como a nota da melodia entra no acorde, o silêncio, o tempo. Tudo dele, ele interferiu muito [...] então eu acho que até músicas como “Agnus Sei”, a própria “Caça à raposa”, de repente, já tem essa proximidade com o trabalho do Milton. (BOSCO, 2015, p. 28).

Esse ambiente musical de Minas Gerais também parece se alinhar às intenções do nacional-popular, uma vez que outra referência importante para o compositor são as Congadas. João Bosco comenta em entrevista como esse material musical marcou sua forma de compor:

[...] em Ponte Nova você tinha as Congadas, né? Nas Congadas, os personagens, geralmente, eram trabalhadores de canaviais das fazendas e tudo. Que, obviamente, aos domingos, se reuniam e saíam pela cidade tocando os cantos de trabalho, os cantos religiosos, mas todos com percussão e todos de branco, com fitas coloridas pendentes pelo corpo, enfim, pelos instrumentos e tal. Era muito bonito. E eu andava um pouco atrás deles, assim, acompanhando, pra sentir a percussão, pra sentir os cantos, pra me deixar levar por aquele mundo. Coisa que aconteceu comigo em 81, em Cuba, também quando eu descobro velhos cantos afro-cubanos, cantos de mais de duzentos anos. Quando fui apresentado a eles, eu me reportei a esse tempo de Ponte Nova, que foi exatamente o que eu vivi. E personagens, personagens da cidade, que eram negros maravilhosos, cada um com uma história mais engraçada. Tinha um eletricitista, que era também sacristão, o nome dele era Antonio Sacristão, e ele dizia coisas impressionantes. Ele bebia muito, subia nos postes e mexia com fios de alta atenção e nunca teve um acidente na vida, sempre meio bêbado e cantando. Um outro cara, um outro negro chamado Cirilo, que também era uma figura muito engraçada, um outro negro, que, às vezes, trabalhava com esse tal de Escovão pra encerar a casa, porque ainda não havia a enceradeira elétrica. Você passava a cera e vinha um cara com um escovão dar o brilho e tal, o Bilu. Então, eu me lembro desses caras. No *Tiro de misericórdia* eu cheguei a dizer um pouco deles, assim, nos sons: “ai, Cirilo/ ai, Cirilo/ oikanaderô lakainaderô lakainaderô de que mata essa nega/ ai, Cirilo/ ai, Cirilo”. Eu estava me reportando a esse cara! Entendeu? E a maneira como eles falavam. E isso tudo está nesse primeiro disco de forma muito explícita, né? Você vai ver o *Quilombo*, né? “camarrumá/camarrumá”, isso tudo, o som, era eles. E o Aldir com a sua genialidade: “canapaiã/canapaiã”, que são os canaviais, né? “Tramarrumá/tramarrumá” era toda uma sonoridade que vinha dessa tribo, que eu vivi lá em Ponte Nova naqueles anos de garoto, né?⁶²

Ao mesmo tempo, esse material étnico pode se misturar com referências internacionais, e é aí que sua composição passa a orbitar a esfera tropicalista, que propõe uma abertura para gêneros internacionais: “No disco *Cabeça de nego*, eu fiz: “bote babalu pra pular o pagode”, isso era o Little Richard ‘a wop bop a loo bop a lop ba ba’, era o *Trutti frutti*.”⁶³

No segundo disco, *Caça à raposa*, o samba é o gênero musical mais recorrente entre as composições da dupla, das quais se destacam *Mestre-sala dos mares*, *De frente pro crime*, *Kid Cavaquinho*, *Escadas da Penha* e *Casa de marimbondo*. Essa presença tão marcante do gênero é explicada pelo compositor João Bosco, quando relembra de sua chegada ao Rio de Janeiro, associada a outras experimentações, como o seu envolvimento com os compositores do Morro da Serrinha e da Escola de Samba Império Serrano:

⁶² Entrevista concedida no dia 2 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

⁶³ Entrevista concedida no dia 2 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

Quando eu ouvi aqueles discos das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, quando eu ouvi o disco do Império, e ouvi as músicas de Silas de Oliveira, eu pirei! Eu pirei com o Silas de Oliveira! Eu queria tocar aquilo toda hora... Aí eu fui pro Império [...]. Aí comecei a tocar Silas de Oliveira, comecei a procurar as coisas do Silas de Oliveira, aí eu fui pro Império. A comecei a subir a Serrinha. Aí fiquei amigo dos imperianos, aí fiquei amigo de Tia Ira, comecei a frequentar as lajes onde se faziam os churrascos, comecei a fazer música com os caras, aí pintou uma ligação muito grande com o Império, mas através do Silas. E o Silas continua sendo, pra mim, o grande compositor de sambas de enredo de todos os tempos. (GOLDENBERG, 2007).

A busca por compreender um novo ambiente social e cultural parece se alinhar a uma das propostas do nacional-popular para fazer música engajada. Subir ao morro, ouvir de perto os seus compositores e estabelecer vínculos evoca a proposta de se dirigir “ao povo” para “recolher o material folclórico” e, posteriormente, trabalhar tecnicamente esse material. Tal incursão de João Bosco também nos remete ao “paradigma de interpretação do samba autêntico”.

É importante lembrar de que o morro da Serrinha é um reduto de descendentes de pessoas escravizadas que viviam nas fazendas de café do Vale do Paraíba, no interior do estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, os quais se estabeleceram no morro após migrarem de lá. Vieram com eles o ritmo e a dança conhecido por Jongo. Por esse motivo é que a forma adquirida por seus sambas ganhou um aspecto diferenciado em relação aos outros compositores da cidade. João Bosco pareceu perceber isso e fez daquele espaço sua fonte de pesquisa e imersão.

Vale destacar também que tal incursão pela cidade e a posterior representação dela e de seus personagens sugerem um projeto artístico. A escolha por explorar gêneros musicais populares, como o samba e seus subgêneros (samba-canção, samba-choro, partido alto, samba de gafieira e samba de enredo), parece ser encaminhada por determinações que passam pela experiência vivida na cidade e por intenções de mercado, para atingir um público vasto. Nesse sentido, a preferência pelo samba em suas composições diz respeito à “[...] popularidade do gênero, especialmente entre as camadas mais humildes da sociedade [...] essa preferência não se dá em detrimento de outros gêneros, mesmo que estrangeiros. O objetivo era, acima de tudo, falar para um número maior de pessoas” (ALMEIDA, 2009, p. 27).

Fica nítido aqui, mais uma vez, a aproximação com uma das principais questões para o nacional-popular: atingir um número expressivo de ouvintes, para que suas mensagens políticas circulem por um amplo setor da sociedade.

Se, para o compositor João Bosco, a chegada ao Rio de Janeiro trouxe o contato com novas sonoridades e recursos musicais, para o seu parceiro, Aldir Blanc, a relação com a cidade se estabelece de outra forma. O letrista, que viveu parte de sua infância e adolescência no bairro de Vila Isabel, faz uma avaliação das mudanças pelas quais o bairro passou ao longo dos anos:

Minha relação com Vila Isabel tem uma nuance impressionista muito grande. Me lembro, por exemplo, quando da morte de Getúlio, das mulheres saindo para chorar na rua. Lembro das pessoas na calçada, de um lado e de outro. E lembro de um tipo de convivência em que todo mundo à noite colocava sua cadeira na calçada, havia um tipo de convívio maior [...] O rádio tocava na sala, o som saía pela janela e não impedia as pessoas de falar, talvez o programa fosse interessante podia até mesmo ser ouvido em comum. A Vila tinha um sentido de fraternidade maior, mais apurado [...] Hoje em dia eu trato a Vila dentro de uma política de resistência: não interessa se sou o único soldado da Vila, mas sou. Posso ser o último, mas vão ter que me aturar. Resisto a uma falsa ideia de desenvolvimento, de ascensão, de ser emergente. Você caminha pela Vila e vê: me lembro de casas, de árvores, de um barulho ininterrupto de passarinho, um cachorro fazendo xixi em cada árvore. Você achar um cachorrinho aqui, hoje, vai ser uma dificuldade. Achar uma árvore também. As casas estão sendo destruídas, daqui mesmo você vê que é impressionante o número de prédios. Quase não há mais a boemia do tempo de Noel. O que existe é um pessoal mais sossegado, aqui realmente se conversa mais, se tem menos pressa. Existe um tempo de conversa. (ALDIR BLANC..., 1976, p. 39).

O compositor parecia estar experimentando, naquele momento, um processo de ‘perda’ da cidade, ou de um espaço específico dela, no qual se conservava um conjunto referências que formaram sua trajetória desde a infância. Essas referências e múltiplas sociabilidades entram em xeque quando tal parte da cidade começa a sentir os efeitos de um acelerado crescimento urbano. A ‘perda’ da cidade significava também o ‘desencantamento do mundo’. A partir de então, escoa da vida todo o sentido de magia que ela possa ter. Dessa forma, estariam com os dias contados a natureza, a boemia, o convívio com as pessoas, as casas, enfim, um quadro geral da vida social que emprestava magia ou encantamento ao mundo, mas que perde seu peso ou valor quando o recurso da ciência torna-se imperativo. Isso acontece quando “podemos dominar tudo, por meio da previsão”, pelo uso da técnica e da racionalização (WEBER, 2008, p. 30-31)

O letrista complementa seu raciocínio chamando atenção para o fato de as pessoas aderirem às mudanças sem uma reflexão do processo de modernização pela qual estão passando. Sua preocupação, de alguma maneira, deixa transparecer o confronto com projeto de modernização do Regime Militar:

E o país inteiro caminha aceleradamente em direção não se sabe de quê. Mas as pessoas têm a pretensão de acompanhar esse ritmo, e ele impõe certas

modificações: o sujeito que andava de bermuda anda de gravata; o cara que usava gíria, hoje, tem vergonha de usar; o sujeito fumava cigarros sem filtro e fuma agora um longo, parece que tem um canudo na boca. Ele tenta acompanhar essa lenda que está sendo vendida por aí, pelo jornal, pela tevê, pela política, de que nós estamos bem, estamos crescendo, e você precisa crescer junto com a gente. Então ele cresce malignamente, cancerosamente, desorganizadamente. (ALDIR BLANC..., 1976, p. 39).

É interessante observar que, um ano após a entrevista concedida ao jornal *O Globo*, os compositores voltariam ao tema, mas dessa vez em forma de canção. No álbum *Tiro de misericórdia* (1977), a canção *Tempos do Onça e da fera (Quarador)*, em sua primeira parte, traz o violão de João Bosco arpejando acordes, enquanto este canta os versos quase que sussurrando, acompanhado da melodia de uma flauta. Esse ambiente musical buscava reconstituir a imagem idílica do bairro de Vila Isabel por meio de uma valsa:

Saindo pro trabalho de manhã/ avô vestia o sol do quarador/ tecido em goiabeiras, sabiás/ cigarras, vira-latas e um amor/ E o amor ia ao portão pra dar adeus/ de pano na cabeça, espanador... / Os netos... o quintal... Vila Isabel/ Todo o Brasil era sol, quarador.

Em sua primeira parte, com este arranjo, forma e tema da letra, a composição se aproxima da estética nacional-popular, mas, na segunda parte, aqueles versos que remetiam à memória do bairro calmo, no qual os avós conduziam as ações de um tempo passado, de repente se transmuta para o presente, durante a vida adulta do narrador, para um bairro que cresceu, modificou sua paisagem, adquiriu equipamentos urbanos. Os efeitos de tais alterações se traduzem no intenso mal-estar vivenciado pelo narrador, no qual a perda do bairro está metaforicamente representada pela morte do avô:

Hoje, acordei depois do meio-dia/ chovia, passei mal no elevador/ ouvi na rua as garras do Metrô/ O avô morreu/ Mudou Vila Isabel ou mudei eu?/ Brasil/ Tá em falta o honesto sol do quarador.

Todo esse cenário das mudanças ocorridas no bairro e na vida do narrador é acompanhado pelo arranjo de Darcy de Paulo, que procura marcar o impacto de tais mudanças com um clima de tensão. O arranjador optou por abrir a segunda parte da canção com um naipe de saxofones, composto por saxofone tenor, barítono, alto e soprano. Esse conjunto de saxofones, compondo acordes, trouxe para a música timbres que remetem aos sons de uma grande cidade, sua polifonia diária e angustiante, os quais são acompanhados pela distorção do solo da guitarra de Toninho Horta. Tanto o recurso textual do corte abrupto na narrativa entre presente e passado quanto o arranjo da música, que procura reproduzir em sons aquele ambiente

descrito pelo texto, aproximam-se da estética tropicalista por meio da fragmentação e de colagens poéticas e musicais.

Quando examinamos, na canção popular, os elementos de linguagem escrita (palavras, frases) em justaposição com aqueles elementos que compõem a linguagem musical (melodia, harmonia, arranjo), a análise caminha para extrair da obra um conjunto narrativo. É por meio desses elementos que

[...] tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção, mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc. (TATIT, 2012, p. 25).

No álbum *Galos de briga* (1976), por meio da canção *Transversal do tempo*, a cidade é novamente representada por um conjunto de imagens e situações que trazem à tona a angústia de um passageiro de táxi. A composição é arranjada como um blues, o que acentua o seu clima introspectivo e de lamento:

As coisas que eu sei de mim/ São pivetes da cidade/ Pedem, insistem e eu/ Me sinto pouco à vontade/ Fechada dentro de um táxi/ Numa transversal do tempo/ Acho que o amor/ É a ausência de engarrafamento/ As coisas que eu sei de mim/ Tentam vencer a distância/ E é como se aguardassem, feridas/ Numa ambulância/ As pobres coisas que eu sei/ Podem morrer, mas espero/ Como se houvesse um sinal/ Sem sair do amarelo

No título da canção e em certo trecho de seus versos, chama atenção que a noção de tempo tenha sido associada a uma passagem rodoviária congestionada. Embora a narrativa não indique especificamente uma cidade, ela sugere uma situação recorrente, que qualquer habitante de uma grande cidade do mundo experimenta: o engarrafamento e a angústia decorrente da perda do tempo. Como lembra Simmel (2005, p. 579) “o espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil.” A vida dos homens na grande cidade só é possível diante de uma ordenação. As relações e atividades a que o habitante da grande cidade está exposto pertencem a um sistema complexo, no qual só é possível concretizar a vida por essa ordem temporal. Sem esta, “o todo se esfacelaria em um caos inextricável.” Somada a isso, “[...] a grandeza das distâncias, que torna toda espera e viagem perdida, [é] uma perda de tempo insuportável” (SIMMEL, 2005, p. 580).

Para além de uma avaliação universal da relação entre os homens e a cidade grande, a canção também sugere a representação da conjuntura política no momento em que foi composta, mas aqui ela aparece como um problema individual, que está no plano psicológico do personagem, tema muito caro às propostas da contracultura. Essa leitura é possível a partir do depoimento da cantora Elis Regina, que sugeriu o mote para o compositor Aldir Blanc, o qual posteriormente a desenvolveu em parceria com João Bosco. Terminada a canção, no ano seguinte, ela se transformaria em título do novo espetáculo da cantora, e o fio condutor da apresentação, reunindo uma série de canções que tratavam de falar dos problemas das grandes cidades e seus principais personagens, procurava também despertar “[...] o sentimento de que o momento, final da década de 1970, era de impasse [...] e com ele o sentimento de indignação com o estado das coisas” (PACHECO, 2009, p. 70).

Elis Regina, presa dentro de um taxi durante uma manifestação estudantil em junho de 1977, na cidade de São Paulo, relembra em entrevista os detalhes do episódio e sinalizava que sua situação de angústia se misturava com o desenrolar da luta política que se estabelecia nas ruas:

Aquele engarrafamento me deixou uma impressão muito forte, principalmente porque eu estava grávida e me senti indefesa naquela hora. Tinha helicóptero de um lado, cavalos de outro, gente correndo para todos os lados. E eu estava ali, sem ter escolhido isso. Estava fechada dentro de um táxi, com medo, sem poder falar com o chofer, porque você nunca sabe com quem você anda [...] A analogia veio depois, porque na hora você faz a fotografia, a ampliação vem depois. Quer dizer, assisti, ao vivo, a falta de respeito que está solta pelo ar [...] Esse desrespeito, na verdade, criou uma situação de impasse. Você sabe que o sinal de trânsito só vai ser aberto quando o guarda resolver abrir. Enquanto isso, você está dentro de um táxi e tudo acontecendo. Você imagina saídas, mas o sinal não abriu, o que podemos fazer? Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião. (ECHEVERRIA, 1978, p. 3).

Ao avaliar a obra, Aldir Blanc, de forma irônica, lembra-se de que esse aspecto de denúncia das composições fora pouco ressaltado pela crítica no momento de sua produção: “- ‘Na época não se notou a obsessão que a gente tinha com a violência. A cidade era uma pérola, não tinha violência [...] cidade maravilhosa. Então nos chamem de profetas [...]’” (GALOS..., 2003, p. 2).

Ainda vale destacar outros recursos utilizados para passar mensagens sonoras, além daquelas mensagens formais, próprios da linguagem musical, e os gráficos, responsáveis pelo acabamento artístico da obra. Observa-se que o samba *O ronco da cuíca* traz em seu início a

gravação de uma bateria de escola de samba e sons das arquibancadas do desfile. Essa ideia fora sugerida por João Bosco durante as gravações do LP e tinha como objetivo mostrar que havia uma voz das ruas que não se calava diante das arbitrariedades de um regime de exceção. Daí a intenção de captar esse momento *in loco* e adaptá-lo como introdução de uma canção que denunciava a gravidade da miséria que assolava o país. O próprio compositor comenta o desenvolvimento dessas intenções:

Acho que essa música é uma música que resume tudo assim, nesse disco. Primeiro [por]que é um samba que tem uma letra, onde o som da cuíca se mistura com o som do estômago vazio, que é uma ideia genial. A letra também trabalha com palavras que vão dando significado além da própria palavra em si. Porque elas vão ganhando sonoridade: a raiva dá pra parar pra interromper/ a fome não dá pra interromper. É a síncope dentro da síncope, da síncope, da síncope [...]. É um samba minimalista, mas ao mesmo tempo ele tem várias coisas; ele tem uma harmonia diferente, porque ela é dissonante, ela não é uma harmonia de acorde perfeito [...] ao mesmo tempo que os bordões estão passeando e a mão direita tá fazendo a sessão rítmica, ele permite muitas experiências [...]. Eu então tive essa ideia de a gente abrir como a escola de samba. E o samba, depois, haveria uma espécie de *fade*, uma espécie de *fade out* no início, e o samba viria de baixo, já gravado, e aí atingiria o primeiro plano, onde estava a bateria. sabe? Como quem diz: - “O samba também, ele pode ter essa força”. E quando a gente copiou, naquelas fitas de rolo, a bateria tocando, a gente também, era interessante pegar essa vibração na avenida. Que naquela época não existia Sapucaí, ainda era na av. Presidente Antônio Carlos. Então, a gente gravou as pessoas, também, quando a escola vai aquecer, as pessoas recebem com gritaria. (BOSCO, 2015, p. 51-52).

A utilização desse tipo de recurso sonoro pode ser vista também como uma nova aproximação ao Tropicalismo e às suas propostas experimentalistas em relação à forma das canções. O mesmo recurso foi empregado em outra canção do mesmo disco, intitulada *Gol anulado*. Este samba narra um episódio de violência doméstica, provocado pela decepção de um torcedor vascaíno, cuja companheira ele julgava ser torcedora do mesmo clube, ao se deparar com ela vibrando após um gol do Zico. Típica das reações passionais, tal descoberta descamba em violência doméstica e separação, e o futebol procura revelar, como metáfora, o sentimento do que é viver uma decepção amorosa, por mais que o motivo da ruptura seja provocado por banalidades. A dramaticidade da composição ganha o auxílio, em seu início, do som e torcidas, captado no Maracanã, assim comentado por João Bosco:

[...] no “Gol anulado” eu também quis botar a plateia do Maracanã, com aqueles foguetórios e tudo. E antes da banda entrar, e quando a banda entra, continua uma sobra desse foguetório, de gente falando, que é do estádio. E aí é um contraste, porque, porque isso no futebol tem muito, que é essa euforia do gol anulado, porque você entra com tudo, bandeira, camisa, vamos lá e tal. E às vezes sai derrotado, e você tem que enrolar a bandeira, guardar a camisa

e tal, e voltar pra casa. Então eu acho que esse samba também, no “Gol anulado”, tem esse momento que a gente usa esses efeitos de estúdio, que na época a gente sentia falta. (BOSCO, 2015, p. 55).

É preciso salientar que a utilização desse tipo de recurso sonoro só se tornou possível pelo empenho e interesse dos profissionais que os compositores encontraram nos estúdios da gravadora. A utilização desses recursos em mixagens era muito avançada para os padrões técnicos da época, pois os efeitos que se buscava, conhecido por *phaser*, alterava as frequências sonoras. João Bosco comenta o desenvolvimento dessas experimentações que ajudaram a contribuir para o projeto estético da obra e sua proposta de sugerir outros sentidos além daqueles transmitidos por meio da linguagem formal da música, mas que ao mesmo tempo se integravam com estes, construindo um aspecto de unidade entre ambos. Além disso, o compositor destaca a recepção dos produtores e do arranjador em relação a essas propostas inovadoras:

[...] a gente pegou de um profissional que tinha essas fitas de rolo. Ele trabalhava com isso. Era o *sampler* da época. Você pedia assim: eu quero escola de samba e gente na arquibancada delirando. Aí ele trazia. Se ele não tinha as duas coisas juntas, a gente mixava no estúdio, como a gente fez, e juntava as duas coisas. O engenheiro de som desse disco produzido pelo Rildo Hora, que produziu todos os meus discos na RCA Victor, era o Luiz Carlos Reis [...]. E o Luiz Carlos é um engenheiro fantástico. Ele tinha muita curiosidade de experimentar. Então, quando a gente chegava com essas ideias, ele adorava, sabe? E aí ele começou a passar, e aí o Rildo também, muito estimulado por tudo isso, ele começou a passar também ali, as cabeças todas pensando por essas equalizações, onde o som entortava e mudava de uma caixa pra outra, e aí se ajustava. Então, isso durou mais de um minuto, nessa música. Tem mais de um minuto disso aí. E é engraçado, porque essa música, quando tudo isso acontece, e aí você faz o *fade in*, aí vem já a banda cantando: “roncou, roncou...”. Já está tocando. E essa banda é genial, porque é o Pascoal, é o Luizão, tocando pra caramba! Essa cozinha desses músicos fantásticos. Aí a gente estava no estúdio gravando uma sessão de cordas. E naquela época a gente gravava muitas cordas. Então várias sessões de cordas. Mas, na última sessão, a gente terminou as cordas umas, sei lá, uma hora, duas horas antes do horário previsto. E eu já estava com isso na cabeça. Aí o Luizinho estava no estúdio e falei: “Luizinho, dá tempo de você escrever esse acorde de ré menor que eu faço aqui no violão, esse acorde torto, você distribuir pra essas cordas”. Porque eu queria que a gente terminasse com uma orquestra de cordas. Porque só faltava isso, porque o samba começa como uma escola de samba, gente gritando, depois vem uma banda tocando um samba meio urbano, meio da cidade. Estão faltando só as cordas. Dá pra você fazer um acorde e fazer um efeito? Ele falou: “agora!”. Aí ele escreveu aquele acorde, distribuiu. Você vê as cordas, elas entram e faz um crescendo e somem, é só um acorde. Mas, no fim, tudo isso ficou dentro de um samba só, entendeu? É como se fosse o resumo da ópera. (BOSCO, 2015, p. 53-54).

A utilização desses recursos mostra que, embora João Bosco procurasse manter-se fiel ao registro de sua performance com as gravações ‘ao vivo’ da base do que seria a

composição, ele estava aberto a todo tipo de experimentações que as novas tecnologias permitissem. Esse aspecto diz muito sobre o papel do produtor musical e as formas como ele empregou o uso dessas tecnologias a partir da década de 1970 na indústria fonográfica brasileira. Dessa forma, as gravações de multicanais alteraram o conceito das gravações, e estas deixaram de ser um mero registro do artista e passaram a incorporar outros elementos, capazes de ampliar as mensagens sonoras e, conseqüentemente, o conceito artístico de uma determinada obra. Acompanhando essas modificações, o produtor musical deixou de atender apenas às exigências comerciais e administrativas do processo, para se envolver, ao lado dos compositores, com as suas necessidades estéticas e artísticas (VICENTE, 2016, p. 76).

Ao se indagar sobre qual será o futuro das artes, Hobsbawm (2013) nos lembra de que as artes do nosso século são caracterizadas por sua dependência das mudanças tecnológicas que impactam o seu campo. Especialmente no que diz respeito “às tecnologias de comunicação e reprodução”. O autor destaca que, no século XX, a música ultrapassou o limite de sua experiência inicial, no qual só poderia ser vivenciada por meio do contato entre o ouvinte, o músico e sua técnica instrumental. Nesse sentido, a experiência cultural que possuímos com a música na contemporaneidade foi ampliada por mecanismos indiretos, que nos transmitem os sons e os ruídos. Seguramente, essas mudanças permitiram também uma série de experimentações criativas, que passaram a integrar a obra musical, por isso mesmo é um produto típico de seu tempo industrial e tecnológico.

Na composição em análise, chama atenção o fato de que os sons recolhidos da cidade remetem a grandes manifestações populares de massa, o carnaval e o futebol. A incorporação desses sons à gravação, além de adicionar mais um elemento capaz de construir o ambiente narrativo da composição, de alguma maneira, com o carnaval, a bateria da escola de samba, a arquibancada da avenida, os sons das torcidas no Maracanã, aponta também para o desejo de se movimentar em direção ao espaço público, como se fosse um chamado para as grandes manifestações políticas que aconteceriam três anos depois, com as greves do ABC e o reagrupamento do movimento estudantil, movimentos estes que foram decisivos para derrota do Regime Militar e a aceleração da abertura política.

É interessante notar que o emprego desses artifícios sonoros com a finalidade de passar mensagens políticas adquiriu formas variadas durante a produção do disco. No processo de gravação de *Rancho da goiabada*, por exemplo, o compositor Aldir Blanc arregimentou funcionários de diferentes departamentos da gravadora para formar um coro ao lado de João Bosco. De alguma maneira, a reunião das vozes de pessoas que não eram músicos profissionais demonstra a intenção dos autores em passar para o seu público a simbiose entre o desejo de

viver em um espaço democrático e reviver, por meio dos ranchos carnavalescos,⁶⁴ o tempo em que a cidade do Rio de Janeiro experimentava tal possibilidade. Sobre a gravação da composição *Rancho da goiabada*, João Bosco rememora:

Primeiro fizemos esse rancho, e esse rancho já era uma coisa dos tempos de criança do Aldir, porque ele me contou isso. Que era muito marcante na vida dele o negócio do rancho, entendeu? Que às vezes desfilavam na Rio Branco, mas depois não desfilavam mais. Eu não peguei os ranchos desfilando, mas isso era uma coisa do Aldir, da infância, da juventude dele. E quando nós fizemos esse rancho, dessa letra, que é uma obra-prima do Aldir. Ele, nós pensamos logo nesse universo do rancho [...], e o Aldir teve essa ideia. Quando a gente estava gravando isso no estúdio, ele falou: “Não, vamos chamar os caras, porque a música é isso!”. A música é a música da rua, é a música popular, é o rancho que tá tocando na rua, que as pessoas vão aderindo e vão entrando e vão cantando e participando democraticamente, livremente. Aquelas coisas dele, sem cordão de isolamento, não sei o que. Então vamos chamar as pessoas que trabalham no estúdio, na gravadora. Aí chamamos o *office boy* de lá, um outro cara, a telefonista da gravadora, o cara que varria o estúdio não sei onde. Todo mundo! Convidamos todo mundo pra cantar isso. Inclusive o Aldir e o Rildo, que era o produtor. Aí foi todo mundo pro centro do estúdio naquele microfone e todo mundo cantou o Rancho da goiabada. (BOSCO, 2015, p. 59).

De alguma maneira, por meio dessa canção, vislumbrava-se a esperança em dias melhores, sugerindo a reunião das pessoas em prol de um objetivo comum, ao mesmo tempo em que se rememoravam práticas sociais de uma cidade que se perdeu, que não existia mais, em razão das transformações urbanas pela qual passou desde o início do século XX, mas que se intensificaram após os anos de 1950, com a impulsão de uma política industrial de grande vulto, continuada pelos governos da Ditadura, e que encontrava reminiscências na memória afetiva do compositor Aldir Blanc.

Esse episódio sintetiza o envolvimento dessa geração de artistas e sua busca por compreender e traduzir sua realidade social e política por meio da arte. Quando chegavam a esse estágio, era preciso transmiti-las ao maior número de pessoas utilizando de todos os recursos disponíveis para se fazerem compreendidos.

⁶⁴ “Espécie de sociedade carnavalesca carioca antecessora da escola de samba, e na qual esta foi buscar alguns de seus principais elementos constitutivos. O principal dentre eles foi o Ameno Resedá, com sede no bairro do Catete. Fundado em 1907 e extinto em 1943, o Ameno Resedá destacou-se como uma das mais importantes agremiações do carnaval carioca. Intitulando-se ‘rancho-escola’, forneceu o modelo no qual se inspiraram as primeiras escolas. Entre seus fundadores e impulsionadores contavam-se muitos homens e mulheres ligados à comunidade baiana no Rio de Janeiro. O termo ‘rancho’ tem, no caso, o significado de ‘grupo de pessoas reunidas para determinado fim, especialmente em marcha ou jornada’ (cf. Houaiss e Villar, 2001); e os ranchos do carnaval carioca representavam associações tipificadas como ‘pequenas’ em contraponto às grandes sociedades”. (LOPES, 2020, p. 236-237).

Além desses temas, há ainda o embate entre posições divergentes sobre os caminhos que a arte engajada deveria percorrer no campo das esquerdas naquele momento. No final daquela década, artistas ligados ao Tropicalismo, por exemplo, acusavam setores das artes mais próximos à concepção nacional-popular de praticarem ‘patrulha ideológica’, quando estes cobravam o compromisso de manter a produção de uma arte engajada.

Esse aspecto é de interesse particular para o desenvolvimento da dissertação, tendo em vista a inserção da obra de João Bosco e Aldir Blanc nesse debate. No disco *Linha de passe* (1979), por exemplo, os compositores responderam à acusação de patrulha ideológica por meio das composições *Patrulhando (Mara)* e *Patrulhando (Masmorra)*. Essas composições procuravam ironizar a falta de conteúdo político daqueles artistas ligados ao Tropicalismo, adotando, em parte, sua estética e demonstrando, na compreensão dos compositores, o vazio político do seu conteúdo.

As marcas dessa ironia também podem ser percebidas na intervenção feita à época pelo humorista e cartunista Henfil, quando este cunhou a expressão ‘Patrulha Odara’, fazendo clara referência à canção de Caetano Veloso, procurando sinalizar aos tropicalistas “[...] que eles estavam formando um movimento repressivo a favor da alienação” (SOUZA, 1979a, p. 14).

Essas disputas ganharam relevo a ponto de suscitarem o interesse da academia. A publicação do livro *Patrulhas ideológicas*, de Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira, procurou sistematizar as ideias em confronto, por meio da realização de 24 entrevistas com artistas e intelectuais que participavam da intervenção cultural e política desde o golpe de 1964. Os depoimentos de Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Motta, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Caetano Veloso, Aldir Blanc, entre outros, procuravam mapear as discussões sobre “[...] arte e engajamento, função política do intelectual, autoritarismo e liberdade” (UMA DISCUSSÃO..., 1980, p. 25).

As disputas entre representantes do Tropicalismo e do nacional-popular no campo da MPB, para Ridenti (2005), parecem fazer parte de um “[...] espaço de concorrência entre agentes em busca de legitimidade, prestígio e poder – ou seja, de capital social”.

O arrefecimento da censura proporcionou um leque de novas possibilidades para a criação no campo das artes. Compositores que haviam sofrido intensa perseguição a partir do fechamento do regime político passaram a adotar, com a abertura política, uma linguagem mais despojada e descompromissada, sem qualquer preocupação com a censura, mesmo que, eventualmente, ainda pudessem sofrer sanções, como a demora na liberação de suas produções (A MPB..., 1980, p. 1).

Aquilo que o jornal *O Globo* classificava na época como “fase escatológica da MPB” representava um sinal de mudança na relação entre Estado e cultura no momento em que o Regime Militar estava em franco declínio. Chamado pelo periódico, o filólogo Antonio Houaiss comentou que a incorporação de vocabulários de todas as naturezas e registros pertencia a um movimento amplo de mudanças no campo da cultura, anterior ao Golpe de 1964 e iniciado pela literatura, tendo Jorge Amado e Guimarães Rosa como principais expoentes.

4.2 “CAIR NA SARJETA QUE NEM MALAGUETA OU VIRAR BAGAÇO IGUAL BACANAÇO”: NO LUGAR DO OPERÁRIO, O MARGINAL COMO O NOVO HERÓI

Um aspecto marcante nas narrativas das canções de João Bosco e Aldir Blanc é o fato de personagens marginais ou desvalidos ganharem relevo. Nesse sentido, a obra se aproxima da vertente tropicalista, tendo em vista que a opção por determinados tipos sociais ou temas ligados a estes se afastam da proposta nacional-popular. Aqui a obra dos compositores se aproxima de uma vertente radicalizada e politizada da contracultura, que procurava dissolver o sistema cultural vigente para aproximar vida e arte:

Dentro do campo da “resistência cultural”, a contracultura radicalizada na forma da guerrilha cultural trazia algumas diferenças importantes em relação à cultura de esquerda, e este aspecto acabava afastando da guerrilha de fato que, ao fim e ao cabo, era tributária dessa mesma cultura. No lugar do operário surgia o marginal como “herói da história”. O artista deixava de ser o arauto da consciência social, para se transformar no catalisador do combate, negando a fruição passiva da arte, tida como a suprema alienação estética e política. Nesse sentido, o conceito de resistência cultural para contracultura passava necessariamente pela recusa do circuito estabelecido, da linguagem, da divisão entre arte e vida e seus corolários: palco e plateia, obra e público. (NAPOLITANO, 2017, p. 175).

No entanto, as canções podem ultrapassar a dimensão da crítica social ou de avaliação e mero registro de uma conjuntura política específica, quando seus elementos constitutivos se propõem a compor, em sua totalidade, uma rede de significados que estão conectados com sua época. Pinho e Vicente (2015, p.187), ao se debruçarem na análise das canções *Jogador e Tabelas*, do LP *Tiro de misericórdia* (1977), demonstraram que

[...] a crítica empreendida por esses artistas tem alcance não apenas político, mas estético, na medida em que ultrapassam o plano mais aparente ou imediato dos signos verbais, operando sobretudo no nível das estruturas, em que as formas, os recursos e procedimentos de estilo desempenham papel determinante na construção de sentidos.

As duas canções em questão trazem como tema as desventuras de personagens urbanos que vivem à margem da vida burguesa, utilizando o jogo de sinuca como meio de subsistência. Em suas análises, os autores observam a utilização de recursos harmônicos, melódicos e literários que multiplicam esses significados:

Ao representar a figura do malandro através da canção popular, João Bosco e Aldir Blanc não fizeram do jogo de sinuca um simples fio condutor de suas narrativas, mas o ambiente real e metafórico sobre o qual se desenvolve a linguagem poética e musical. Seja no samba eufórico e descontraído, ou no samba-canção (abolerado) melancólico e introspectivo, os compositores foram capazes de sedimentar uma experiência individual que é, no fundo, social e, portanto, histórica: a do sujeito marginalizado da grande cidade que se torna, devido às pressões materiais que o perseguem ao longo da vida, um “virador”, um “professor de encabulação e desacato”, especialista em “conluios, trapaças e picardias” – um malandro. (PINHO; VICENTE, 2015, p. 187).

Por outro lado, a escolha por determinados gêneros como o samba-choro, o choro, o samba-canção e o *foxtrote* sugere a intenção dos compositores em dialogarem com a geração de compositores que os ajudou a formar sua cultura musical, mas, é claro, buscando renovar sua linguagem musical por meio de harmonias e letras que tratassem de temas contemporâneos. Sobre a opção por determinados gêneros que remetem à “tradição” da música popular antes da Bossa Nova, podemos perceber o ponto de contato com a proposta do nacional-popular, mas, ao mesmo tempo, a incorporação de personagens marginais nesses exemplos os aproxima da estética tropicalista:

O Aldir sempre foi, ele teve sempre como ícones os caras mais “fodidos”, vamos assim dizer, né? Ele sempre teve nesses caras um motivo pra criar, entendeu? Os mais desfavorecidos, os menos privilegiados, os menos favorecidos, ele sempre [...]. É *Miss Suéter*, entendeu? Que era uma figura que trabalhava no INPS [Instituto Nacional de Previdência Social]. Era o *Mestre-sala dos mares*, que era o marinheiro João Cândido. Era o João do Pulo, que teve uma vida trágica, sendo um campeão de salto e depois perder as pernas e tudo. O Aldir sempre estava atento a isso. Ele sempre foi atento a isso. Desde o princípio. Ele tá falando da balconista que teve morte instantânea na Avenida Brasil com aquele cheiro de podre da refinaria, ele sempre focou nos que estavam na pior. E esses que estavam na pior sempre foram a direção dele. Sempre foram a luz dele. Isso está no nosso trabalho. Tá no *Boi*, tá no *Quilombo*, no *Tristeza de uma embolada*, que o sujeito está querendo tomar uma pastilha do futuro, porque ele acha que as coisas vão vir assim de graça. Vai tomar uma pastilha do futuro, ele vai ser feliz, vai ficar bem, vai se realizar e depois não é nada disso, ele “veste a mortalha do futuro”, porque ele só se diverte no ano novo. E então o personagem termina, “ele não sabe mais o que sabia e o que ele sabe ele esquece que aprendeu, mas querendo aprender o que ele sabe/ ele aprende que esqueceu”. Então, são personagens que ele elegeu

como um objetivo, e esses personagens estão nas nossas canções desde o início.⁶⁵

Esse diálogo estabelecido pela dupla parece ter sido um aspecto importante durante o percurso de formação de seu projeto artístico. O levantamento realizado nos jornais mostrou a participação constante das composições de João Bosco e Aldir Blanc nos discos de cantores consagrados da Era de ouro do rádio. Foi o caso, por exemplo, da cantora Ademilde Fonseca, que voltava a gravar em 1975 após completar dez anos do lançamento do seu último LP. A cantora, que ficara conhecida por suas gravações de *Tico-Tico no fubá*, *Brasileirinho* e *Pedacinho do céu*, precisou, para reunir doze faixas para o novo trabalho, solicitar novas composições para Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Hermínio Bello de Carvalho, João Bosco e Aldir Blanc (ROUXINOL..., 1975, p. 77).

Esse movimento, que aproxima e reúne a Era de ouro do rádio dos jovens compositores da década de 1970, demonstra a necessidade do mercado de revitalizar a carreira daqueles artistas que perderam espaço após o surgimento da Bossa Nova. Contudo, tal aproximação só seria possível se houvesse compositores que partilhassem da mesma prática e vivência musical de sua época ou, pelo menos, que apresentasse alguma assimilação ou diálogo com aquele universo musical tão vasto.

Dessa maneira, pode-se explicar, notadamente, a presença de Paulinho da Viola no disco de Ademilde. Antes de se tornar músico profissional, o compositor carioca conviveu e frequentou, desde a infância, as rodas de choro e de samba em companhia de seu pai, César Faria, então violonista do conjunto *Época de Ouro*, de Jacob do Bandolim. A convivência com o mesmo ambiente musical pode ser atribuída à experiência de Aldir Blanc em suas passagens durante a infância e a adolescência pelos bairros de Vila Isabel e Estácio de Sá, dois conhecidos redutos musicais do Rio de Janeiro.

A composição de João Bosco e Aldir Blanc para o novo LP de Ademilde Fonseca, *Títulos de Nobreza (Ademilde no Choro)*, era uma homenagem à trajetória da cantora. A letra da música é uma espécie de pequena biografia da cantora, na qual os títulos de clássicos do Choro se misturam à sua trajetória profissional. É interessante destacar que o choro composto por João Bosco guarda alguma semelhança com a construção melódica de *Tico-Tico no fubá*, cuja principal característica da melodia é o emprego de muitas notas a partir de um padrão rítmico.

⁶⁵ Entrevista concedida no dia 02 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

A utilização de tais elementos sugere conhecimento aprofundado, por parte dos compositores, acerca do universo musical da homenageada, bem como capacidade de estabelecer diálogo com aquela geração. No fim, dadas essas características, a composição só poderia ser interpretada por Ademilde Fonseca, uma vez que esta era conhecida por possuir um estilo de cantar muito próprio, caracterizado pela rapidez na articulação das palavras, habilidade fundamental para conseguir interpretar composições com andamentos acelerados e com muitas notas.

No ano seguinte, no LP *Galos de briga* (1976), a dupla voltou a prestar homenagem a outra representante da Era de ouro do rádio. A cantora Ângela Maria⁷¹ foi lembrada na composição *Miss Suéter*⁷² e convidada a participar da gravação ao lado de João Bosco. Tinhorão destacou na época que a cantora era a própria filha da baixa classe média retratada na letra da composição (TINHORÃO, 1976b, p. 2).

Mais do que misturar realidade e ficção, a procura por Ângela Maria guardava também sentimento afetivo em relação à cantora. Uma memória musical marcante para João Bosco, da época de sua infância em Ponte Nova (MG), eram os solfejos realizados pela cantora em *Lábios de Mel*, quando ele a ouvia na Rádio Nacional. Não por acaso, *Miss Suéter*⁷³ possui, no seu final, uma escala cuja extensão chega às notas mais agudas do violão, as quais só Ângela Maria poderia reproduzir.⁷⁴ Esse trecho da composição foi feito para que a cantora pudesse reproduzir os solfejos durante a gravação (ANGELA..., 1976, p. 89).

Aqui chama atenção que tal memória afetiva seja catalisadora do processo de criação da dupla, pois acaba se traduzindo em reflexão acerca da forma de cantar da cantora, a qual será incorporada à composição dedicada a ela. Ângela Maria, àquela altura, completava 25 anos de carreira. Dessa forma, era natural que se apresentasse como referência para vários músicos que iniciavam suas carreiras.

A composição do bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, por exemplo, também fora idealizada a partir dessa memória afetiva. João Bosco relembra como a canção, que ganhou enorme repercussão a partir da gravação de Elis Regina, reunia as experiências de sua geração com os primeiros romances, nos quais os boleros figuravam como a principal trilha sonora dos bailes. Parece claro que todos esses elementos se tornaram balizadores da definição dos temas e das escolhas musicais empreendidas pela dupla em certas ocasiões:

Nós descobrimos muito cedo que tínhamos uma formação muito parecida: a mesma idade, ídolos semelhantes, uma visão de mundo muito parecida e ambos queríamos coisas muito parecidas também, isso facilitava a nossa parceria. Por exemplo, o Aldir adorava aquela história da Ângela Maria que aconteceu comigo em Ponte Nova, eu correndo atrás dela pelas ruas. E eu falei

para ele que tinha feito uma música pensando naquele momento, foi quando mostrei pra ele o *Dois pra lá, dois pra cá*. É uma letra quase que biográfica, porque ela mostra a nossa performance nas horas dançantes, quando a gente dançava com uma garota – aquele momento de ouvir a canção e ele flagrando os detalhes dessa pista de dança, com o band-aid e tudo (FAOUR, 2015, p. 889).

É interessante observar que um crítico contumaz da Bossa Nova como Tinhorão não destacou ou identificou nessa aproximação dos compositores e cantores que apareciam na cena musical a partir da década de 1970 com aqueles intérpretes veteranos uma relação profícua e criativa para ambas as partes. De forma tangencial, Aldir Blanc tocou no tema, quando rebateu o crítico a respeito da *Onda do choro*:

Esses garotos de hoje chegam ao choro através da bossa-nova. Todos eles perseguiram desesperadamente os acordes de João Gilberto. Mas hoje já acharam o bandolim ideal na loja tal e estão tocando choro. José Ramos Tinhorão vai ter que engolir essa, igual a espinha de bacalhau: o responsável por essa onda de choro foi o João Gilberto. (ALDIR BLANC REBATE..., 1978, p. 11).

É interessante observar, que um crítico contumaz da Bossa Nova como Tinhorão, não tenha destacado ou identificado nessa aproximação entre os compositores e cantores que apareciam na cena musical a partir da década de 1970 com aqueles intérpretes veteranos, como uma relação profícua e criativa para ambas as partes. De forma tangencial, Aldir Blanc tocou no tema, quando rebateu o crítico a respeito da “onda do Choro”:

Esses garotos de hoje chegam ao choro através da bossa-nova. Todos eles perseguiram desesperadamente os acordes de João Gilberto. Mas hoje já acharam o bandolim ideal na loja tal e estão tocando choro. José Ramos Tinhorão vai ter que engolir essa, igual a espinha de bacalhau: o responsável por essa onda de choro foi o João Gilberto. (ALDIR BLANC REBATE..., 1978, p. 11).

Figura 9 – Ângela e Bosco: dueto e os famosos solfejos



Fonte: ANGELA... (1976, p. 89).

A observação do compositor era pertinente. Afinal, durante toda sua carreira, João Gilberto se dedicou a revisar, à sua maneira, ou seja, empregando suas harmonias sofisticadas, levadas e maneira de cantar inovadoras, a obra de compositores como Assis Valente, Dorival Caymmi, Herivelto Martins e Wilson Batista. Todos eles compositores de sambas que fizeram suas carreiras entre as décadas de 1920 e 1940, os quais, de alguma forma, conectavam-se esteticamente ao choro por meio da utilização dos conjuntos de regionais e pelo emprego de padrões melódicos e rítmicos. Ao chamar atenção para essas composições, de alguma maneira, João Gilberto estava contribuindo para uma revisitação desse universo musical, tornando o repertório conhecido das novas gerações.

Atento a esse cenário, o cantor Nelson Gonçalves chamou atenção para o fato de usufruir, naquele momento, o que ele nomeou como “onda de nostalgia”. O cantor achava-se surpreso com o fato de os jovens da época demonstrarem interesse por sua obra: “[...] os jovens estão fazendo uma revisão da música brasileira e infalivelmente acabam me encontrando. Vou a clubes onde só tem garotada, cantando junto comigo meus maiores sucessos” (1000 CANÇÕES..., 1976, p. 100).

Essa observação parece indicar um duplo movimento que, possivelmente, favoreceu o interesse do público jovem pelos compositores e intérpretes que precederam a Bossa Nova.⁶⁶ Por um lado, tal movimento provocou a revisão e o diálogo proposto pelos compositores que

⁶⁶ Aqui não se pode esquecer que esse primeiro movimento em direção aos compositores de décadas passadas fora feito por Nara Leão em suas gravações da obra de Zé Kéti. Embora Nara e João Gilberto tenham realizado essa aproximação anteriormente, parece que durante a década de 1970 esse diálogo e revisão assumiram uma tendência que abarcou vários compositores que recém se lançavam no mercado.

iniciaram suas carreiras na década de 1970 e, por outro, houve estímulo por parte das gravadoras para que intérpretes veteranos renovassem o seu repertório, a fim de estabelecerem algum vínculo com ouvintes mais jovens.

O lançamento do seu LP *Nelson até 2001* (1976) sugeria esse conceito desde o seu título. A intenção de reunir composições de épocas distintas, cujos conteúdos preservassem algum diálogo entre si, fica ainda mais evidente quando se examina a composição do seu repertório. No disco figuravam os sambas-canção de Adelino Moreira e Lupicínio Rodrigues, passando por representantes que fizeram parte da formulação da Bossa Nova, como Dolores Duran e Johnny Alf, até chegar à composição *Vida noturna*, de João Bosco e Aldir Blanc. Com o emprego de uma harmonia sofisticada e com o narrador em primeira pessoa, o samba-canção da dupla parece recriar o ambiente de *A volta do boêmio*, muito embora seu personagem, em tom trágico, chorasse as mágoas de um amor não correspondido, enquanto o boêmio de Nelson Gonçalves saudava o retorno à vida boemia após o consentimento de sua amada.

Naquele ano, ao completar 35 anos de carreira, Nelson Gonçalves atingia a marca de mil músicas gravadas. Mesmo com o passar do tempo, o cantor mantinha enorme popularidade e dividia com Martinho da Vila as maiores cifras do faturamento da RCA, sua gravadora. A importância do intérprete indica, ao mesmo tempo, o peso que sua gravação tinha para divulgação da obra da dupla e a confirmação da tendência de mercado sugerida por ele, na qual a produção musical contemporânea seria capaz de renovar seu público e estabelecer um vínculo com o repertório que havia sido produzido nas décadas anteriores (1000 CANÇÕES..., 1976, p. 99).

Napolitano (2007) localiza em três importantes intérpretes (Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso) o início desse movimento em direção à busca por uma determinada tradição da música popular. O lançamento e a repercussão dos seus LPs, lançados entre 1964 e 1965 por essas intérpretes, teriam contribuído para formação de uma base estético-ideológica que definiria o nascimento da chamada ‘moderna’ MPB. Para o autor, o impacto dessa proposta veiculada por essas intérpretes é representativo da forma como matizes culturais diferentes participaram da “[...] reorganização do panorama musical brasileiro, dos pontos de vista estético, ideológico e comercial” (NAPOLITANO, 2007, p. 111).

Contudo, para concretizar tal operação, deixou-se de lado o padrão estético que prevaleceu durante o auge da Rádio Nacional, com suas orquestras e seus suntuosos arranjos de cordas e metais, substituído por um material musical que misturava a sofisticação dos arranjos bossanovistas com a formação de grupos regionais que caracterizavam os ‘sambas de morro’ e outros materiais que representassem a música tradicional nordestina, movimento este

que ficou conhecido como a ‘subida ao morro’ e a ‘ida ao sertão’. Mais tarde, esse movimento em direção a esses materiais tradicionais destacaria e revitalizaria compositores esquecidos como Cartola, Nelson Cavaquinho e João do Vale como legítimos representantes dessa vertente tradicional.

O autor ainda destaca a trajetória do compositor Edu Lobo como principal articulador entre a contribuição estética bossanovista e a imersão em um variado material tradicional. Nas palavras do autor, Edu Lobo caminhava na direção oposta da ‘linha evolutiva’ proposta pela reflexão de Caetano Veloso:

A seletividade do material tradicional, num primeiro momento, deveria ser conscientemente dirigida, extrapolando os limites da posição que o autor ocupasse dentro do sistema de consumo cultural, se afirmando como produto do esforço de pesquisa de fontes em que a nacionalidade estivesse mais “intocada”. Daí a preferência pelos materiais rurais e suburbanos, em que a influência da cultura de massa estrangeira não havia fincado suas raízes. (NAPOLITANO, 2007, p. 117).

Aqui nos cabe introduzir o que Raymond Williams compreende por ‘tradição’. Para o autor, o que se conhece comumente por ‘tradição’, na verdade, é uma ‘tradição seletiva’. Isso porque, segundo o autor, a questão-chave é a capacidade de selecionar determinados significados e práticas do presente e do passado, que são escolhidos e enfatizados, enquanto outros são esquecidos (WILLIAMS. 2011, p. 54).

A escolha por temas como os da boemia continuou a cativar a aproximação do repertório da dupla com esses intérpretes. É o caso, por exemplo, de Jorge Goulart e Nora Nay, que gravaram o samba *Me dá a penúltima* no disco *Jubileu de Prata*⁶⁷ (1977). Em tom de nostalgia, o conteúdo do samba procurava exaltar a vida boemia, tal qual Wilson Batista costumava fazer em seus sambas, dando início à polêmica com Noel Rosa (GOULART; NAY., 1978, p. 4).

Nesse sentido, é possível observar que, à medida que ficava conhecida por trabalhar com temas que tratavam das classes subalternas, por meio de gêneros como samba-canção, samba e boleros, a dupla passou a ser requisitada para trabalhos conceituais que se alinhassem ao seu projeto artístico. Em 1979, Carmen Costa entrou nos estúdios da Continental para gravar um LP cujo projeto consistia em tratar de “típicas sonoras dos fundos do bordel” (CARMEN..., 1979, p. 36).

⁶⁷ Nota-se, mais uma vez, que as composições de João Bosco e Aldir Blanc são acompanhadas de compositores como Noel Rosa e Vadico, Lupincínio Rodrigues, Antonio Maria, Haroldo Lobo, Wilson Batista, Cartola, Silas de Oliveira, Candeia, Dona Ivone Lara, Walter Rosa, Sivuca e Paulo Vanzolini. É interessante notar que, no LP citado, não há outros representantes de sua geração.

A nota do jornal informava que, além das regravações de *Dama do cabaré*, de Noel Rosa, estavam sendo preparadas inéditas de João Bosco e Aldir Blanc para o disco. Quando o LP saiu no ano seguinte, a composição da dupla não se confirmou. Porém, Aldir Blanc participou do disco ao lado de Tavinho Bonfá, com a canção *Marília e Dirceu*.⁶⁸ Chama atenção o fato de que os arranjos do disco ficaram sob a direção de Oscar Castro Neves e João Theodoro Meirelles, dois representantes da Bossa Nova.

A escolha dos arranjadores se traduziu no ambiente de samba-jazz que o disco possui, muito semelhante aos arranjos elaborados por César Camargo Mariano para os sambas interpretados por Elis Regina, nos quais a presença rítmica dos teclados e a condução marcante do baixo elétrico ganham relevo na gravação e conferem um ar de modernidade à composição.

A adoção dessas características nas gravações corrobora a intenção do mercado de aproximar intérpretes como Carmen Costa do público mais jovem. Portanto, tal renovação era realizada por meio das regravações do repertório de Noel Rosa, Assis Valente, Cartola e Lupicínio Rodrigues, mas também pela presença de composições contemporâneas de Chico Buarque, Zé Ramalho, Toquinho e Vinícius, Tavinho Bonfá e Aldir Blanc, que buscavam acrescentar novas abordagens ou mesmo dialogar com os temas trabalhados por gerações passadas.

Nesse sentido, a relação de João Bosco e Aldir Blanc com essa geração de intérpretes e compositores foi uma constante e parece ter se estabelecido como um objetivo da obra que construíram em conjunto. Podemos elencar uma série de outros intérpretes que acabaram por gravar suas composições ao longo da década de 1970. No início da carreira da dupla, no ano de 1974, por exemplo, a cantora Marlene cantou, no espetáculo 'Te pego pela palavra',⁶⁹ cinco canções da dupla, que depois acabaram por ser gravado em um álbum.

Dois anos depois, Elizeth Cardoso escolheu a composição *De partida*, da dupla, para abrir seu álbum *Café na cama* (1976). A composição faz parte da remessa das primeiras parcerias entre os dois compositores, mas só seria gravada por João Bosco posteriormente, no LP *Essa é sua vida* (1981).

⁶⁸ A narrativa deste samba procura descrever o que parece ser, à primeira vista, a rotina de uma prostituta, mas, ao final, revela-se para ouvinte uma supressa, pois a Marília em questão, ao despir-se em frente ao espelho, aparece como Dirceu. De forma bem-humorada, o compositor elegeu como matéria de sua criação mais um personagem da noite para compor o quadro geral de tipos sociais que gravitam no entorno dos cabarés. Chama atenção o fato de que Aldir Blanc tenha utilizado como título da canção o poema homônimo do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga.

⁶⁹ Dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, o espetáculo ficou em cartaz de 1974 até 1978 e contava com as composições: *Dois pra lá e dois pra cá*, *Cabaré*, *Resistindo*, *O chefão* e *Beguine Dodói*. Milton Nascimento e Fernando Brant, Gonzaguinha, Taiguara, Paulo Vanzolini e o próprio Hermínio figuravam no repertório do espetáculo. Cf.: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/marlene-joao-bosco-e-novelli-em-clima-de-ensaio-geral-no-projeto-pixinguinha-de-1980/>.

Chama atenção o fato de que o arranjo da canção, no disco de Elizeth Cardoso, aproxime-se esteticamente das harmonizações das composições do Clube da Esquina, uma influência marcante nos primeiros trabalhos de João Bosco. A presença da dupla no disco de Elizeth com essa composição ajuda a compor mais uma vez esse quadro geral, no qual os dois compositores se inserem como ponte de renovação e diálogo entre gerações distintas. Compreendendo a inserção da cantora nesse cenário, *O Globo* destacava em sua manchete: “As modas passam, Elizeth fica” (ELIZETH..., 1977, p. 39).

É interessante notar que, ao mesmo tempo em que contribuíam para renovar o repertório de intérpretes veteranos, as composições da dupla também serviam de porta de entrada para novos intérpretes no mercado fonográfico. Intérpretes que iniciavam a carreira artística passaram a solicitar composições da dupla para seus discos.

O exemplo mais notável é o da cantora e compositora Sueli Costa, que vinha desenvolvendo composições com Aldir Blanc em paralelo ao trabalho do letrista com João Bosco. Posteriormente, a compositora acabou gravando composições da dupla. No entanto, a ela se juntaram Clara Nunes, Lecy Brandão, Simone, Elimar Santos, Ney Matogrosso e Emílio Santiago. Além de intérpretes com carreira já consolidada àquela altura, como Miúcha, Nana Caymmi, Beth Carvalho, Maria Bethânia, Quarteto em Cy e o MPB4.

A variedade de intérpretes que passaram a requisitar as composições da dupla demonstra a capilaridade da sua obra, sua versatilidade e sua capacidade de adaptação a inúmeros arranjos, estilos e projetos artísticos diferentes. Essa característica de adaptação sugere que a obra de João Bosco e Aldir Blanc pode ser compreendida como um elo entre várias gerações, tanto no que diz respeito à interpretação como na intenção estética dos artistas que buscavam interagir com ela. Daí também o fato de a obra propor uma revisão ou uma reflexão acerca do que já havia sido produzido na música brasileira até aquele momento, propondo um diálogo entre gerações, mas sugerindo novos caminhos para canção ao se mostrar contemporânea em sua forma e conteúdo.

Essa característica é amplificada quando se observa que a obra também era solicitada para gravações instrumentais. O bandolinista Joel do Nascimento gravou para o seu LP *Meu Sonho* (1978) suas versões para o samba *Bala com bala* e o bolero *Bijouterias*. As escolhas do instrumentista sugerem como a variedade das composições de João Bosco podia atender à demanda de outros instrumentos. Nesse caso, a letra é suprimida e a canção cede seu espaço, para que somente a melodia cumpra sua finalidade no registro. Embora perca parte de seu conteúdo durante a gravação, a peça instrumental pode indicar outras possibilidades melódicas, harmônicas e de improviso, visto que, muitas vezes, a canção não permite tais elaborações.

Ouvindo atentamente a gravação do samba realizada pelo bandolinista, percebe-se como o início da frase melódica da canção se adapta perfeitamente à linguagem virtuosa do choro, especificamente a do bandolim. Essa sintonia acontece pelo fato de a composição apresentar em sua frase melódica uma sequência de semínimas, na qual todas as notas possuem síncopes.⁷⁰ Quando se escuta a gravação do bandolinista, é inevitável associá-la a clássicos do choro como *Receita de samba*, de Jacob do Bandolim, e *Carioquinha*, de Waldir de Azevedo.

Isso mostra que, ao avaliar suas escolhas para o LP, Joel do Nascimento percebeu na composição de *Bala com bala* elementos musicais capazes de se adaptar ao gênero musical ao qual se dedicou durante sua carreira. Ao mesmo tempo em que o instrumentista apontava para riqueza melódica, rítmica e harmônica que a canção popular possui, ele demonstrava também que, por esses atributos, a canção popular pode subsidiar o repertório da música instrumental.⁷¹ Mais adiante, a Camerata Carioca, grupo formado pelo compositor e arranjador Radamés Gnattali, do qual o bandolinista também era integrante, propôs-se o objetivo de transformar a

⁷⁰ A maneira como João Bosco utiliza as síncopes em suas melodias sugere uma novidade na cena musical da época, principalmente no primeiro disco da dupla. Recentemente, durante entrevista concedida para o programa do Sesc Pinheiros, “Muito Prazer, meu primeiro disco”, João Bosco comentou sobre esse aspecto ao ser perguntado por Chico Buarque: “ – ‘Vou lhes fazer uma pergunta sobre o seu primeiro disco, que eu acabei de reescutar com enorme prazer e com surpresa. Eu imagino que como é natural num primeiro disco, você ali tenha querido mostrar, uma amostra, vamos dizer, caleidoscópica do que você vinha fazendo até então nos seus primeiros trabalhos. Então, tem de tudo ali. Agora há uma faixa, onde me parece que você aponta para um caminho que você seguirá no resto da sua carreira. Eu quero perguntar se você concorda comigo, se você achou na época que você compôs *Bala com Bala*, junto com o Aldir, que vocês estavam inaugurando uma nova trilha na sua carreira, na carreira do Aldir e no cancioneiro brasileiro?’ João Bosco: - ‘A análise do Chico é sempre muito precisa, né? E muito fundamentada. Ele tá coberto de razão, eu acho que o *Bala com bala* é um tipo de samba que eu e o Aldir iríamos desenvolver a partir daí. Sambas que eu costume me referir a eles como o ‘dono do corpo’, porque, quando você toca, é ele que comanda, né? Ele que comanda tudo, então, você dança, pula, você ri... E olha, quando fiz o *Bala com bala*, eu ainda não conhecia o Aldir. Isso eu acho muito interessante dizer. Ele fazia parte de uma leva de músicas que eu fazia lá em Ouro Preto. Mas eu já tinha esse samba, quer dizer, o destino, quando nos aproxima, esse *Bala com bala* está dizendo pro Aldir e pra mim, isso que o Chico falou: ‘Olha, isso aí, é o que está apontando a direção e é nessa que vocês vão’. Eu acho que isso é perfeito, porque eu tenho a impressão quando o Aldir ouviu *Bala com bala*, ele que nasceu no Estácio, numa região de bambas do samba, quando ele ouviu aquele samba cheio de síncope, ele percebeu que esse era um caminho que a gente poderia trilhar e que a gente faria algo daquilo que a gente sente o que é o samba naquele momento. E acho que isso acontece, porque depois do *Bala com bala* é que vem o *De frente pro crime*, é que vem o *Escadas da Penha*, é o *Ronco da cuíca*. São sambas que vão começando a se mostrar dentro dessa inauguração realizada através do *Bala com bala* no início da nossa parceria. Eu acho que o Chico está corretíssimo’. Entrevista concedida no dia 2 dez. 2020 para o programa “Muito Prazer, meu primeiro disco: João Bosco”, no canal Sesc Pinheiros do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VPeU2KuzQ4>. Acesso em: 9 nov. 2022.

⁷¹ Essa indicação parece surtir efeito até o presente, haja vista as apresentações, turnês e gravações que o bandolinista Hamilton de Hollanda tem realizado ao lado de João Bosco, gravando composições como *Coisa feita*, *Linha de passe*, *Bala com bala* com seu bandolim de dez cordas. A perenidade da obra de João Bosco e Aldir Blanc no universo da música instrumental parece contrariar a observação de José Ramos Tinhorão na época do lançamento do disco de Joel do Nascimento. Para o crítico, a gravação do variado repertório naquele que era o terceiro LP do instrumentista apresentava Joel do Nascimento “velho e ultrapassado como um músico de consumo da década de 1950”. Além disso, utilizava a gravação de *Bala com bala* e *Bijouterias* para justificar que suas regravações se apresentavam como o samba-jazz da década de 1950 ou “[...] musiquinha na base do chac-chac de consumo, isto é, com mais de 30 anos” (TINHORÃO, 1979, p. 8).

música popular em música de câmara, destacando as possibilidades ilimitadas de arranjos para vários instrumentos que a música popular propiciava.

Aqui é preciso sinalizar os principais pontos discutidos neste último capítulo. Alguns exemplos do cancionário de João Bosco e Aldir Blanc indicam o intercâmbio entre as vertentes do nacional-popular e do Tropicalismo. É possível observar essa mescla tanto no fazer quanto no resultado da composição. Quando os compositores em questão se dirigem ao material da música popular, como a ida ao morro da Serrinha, espaço que preserva até hoje o ritmo do jongo, ou mesmo as lembranças afetivas de João Bosco em relação às congadas em Minas Gerais, o processo criativo da dupla se ajusta ao nacional-popular, ou seja, busca o material folclórico para subsidiar suas criações, enquanto a ida até o Maracanã para registrar os sons das torcidas e posteriormente os incluir nas composições os aproximam do experimentalismo, tão caro à vertente tropicalista. A adoção de temas ligados à marginalidade, muito presente nos versos de Aldir Blanc, também os aproxima dessa vertente. A utilização de rupturas temporais no curso das narrativas das canções e nos arranjos dos instrumentos, que procuram reproduzir o ambiente descrito nas letras, também os conecta aos preceitos estéticos da Tropicália. Ao mesmo tempo, a opção por compor gêneros musicais como o samba, samba-canção, bolero e o choro-canção, em busca de atingir um público mais amplo, torna a dupla tributária da vertente nacional-popular. É interessante ressaltar que, enquanto a crítica musical atuante nos grandes periódicos do país buscava uma explicação para ausência de um “movimento musical” ou mesmo procurava delinear uma “crise criativa” na MPB durante os anos 1970, passou despercebido que o diapasão daquele momento parece ter tocado na direção de uma combinação entre as vertentes musicais da década anterior.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se dispôs a investigar as mediações culturais entre a vertente estética do nacional-popular e do Tropicalismo a partir da trajetória dos compositores João Bosco e Aldir Blanc. Ambos ingressaram na vida como músicos profissionais no início da década de 1970, ou seja, em um cenário posterior ao desenvolvimento dessas vertentes. Os compositores em questão fizeram parte de uma geração de músicos que encontrou o mercado fonográfico em expansão, combinado ao crescimento vertiginoso das redes de televisão, do mercado publicitário e do consumo de produtos culturais.

Em contrapartida, o meio musical encontrava-se disperso, em razão do acirramento do Regime Militar durante o governo Médici, que perseguiu, prendeu, matou e torturou todos e quaisquer potenciais opositores. Além dos militantes das esquerdas, encontravam-se também sob a mira da Ditadura os principais representantes das duas vertentes que se forjaram no mercado musical em meados da década de 1960. Sofrendo as consequências daquele duro golpe, uma parte desses compositores foi obrigada a conviver com a possibilidade do exílio, como os casos notórios de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Com isso, ocorreu um corte abrupto no desenvolvimento artístico dessas propostas estéticas, pelo menos no campo da música. Tal argumento se confirma a partir da discussão levantada pela imprensa e pela intelectualidade de esquerda no início dos anos de 1970 sobre a necessidade de se criar um “novo movimento musical” aos moldes daqueles dos anos de 1960, ou ainda dos questionamentos acerca de uma possível ‘crise da MPB’, já que nenhum movimento tomou forma pós o AI-5. Esse debate se arrastou por praticamente toda aquela década, o que propiciou, inclusive, a promoção de seminários de discussões entre os compositores da nova geração sobre a necessidade de se discutir a tal ‘crise’.

Ao que parece, a pesquisa demonstrou, por meio do debate historiográfico, que um conjunto de fatores contribuiu para esse hiato. Além da censura e das perseguições, foi possível observar o declínio dos festivais televisivos e uma reorganização do mercado fonográfico, que passou a se integrar cada vez mais ao mercado global. Obedecendo às tendências ditadas por essa mundialização, as grandes gravadoras transnacionais que aqui dominavam a produção e a gravação dos discos transferiram para o mercado brasileiro a segmentação dos gêneros musicais e uma prospecção mais criteriosa de novos talentos.

Em que pese o fato de que o enfrentamento entre o nacional-popular e o Tropicalismo fosse também resultado das disputas dos festivais, sua influência como Norte balizador para os futuros compositores era concreta e tinha alguma validade. Embora a estrutura do mercado

fonográfico tenha se adaptado aos novos tempos, os trabalhos bem-sucedidos daqueles jovens compositores, que iniciavam suas carreiras no início da década de 1970, ainda tinham as duas vertentes como sombras, das quais ora procuravam se afastar, ora buscavam aproximações.

Em um primeiro momento, a pesquisa se direcionava apenas para a análise da inserção de João Bosco e Aldir Blanc no mercado fonográfico. À medida que esta avançou, pareceu-nos mais profícuo utilizar a premissa sugerida por Napolitano em seu livro *Coração civil*, na qual o autor sugere uma série de conexões entre o nacional-popular e o Tropicalismo.

Portanto, ao direcionar o olhar para esse prisma, foi possível observar uma série de tensões e aproximações entre o nacional-popular e o Tropicalismo na obra de João Bosco e Aldir Blanc. Algumas canções exemplificam esse movimento, ora adquirindo características de uma vertente, ora de outra, ou ainda combinando ambas.

Observamos que a obra dos compositores João Bosco e Aldir Blanc se aproxima do nacional-popular quando fazem uso do material étnico e folclórico para suas criações, tanto no âmbito musical, como no ritmo e na melodia, quanto no aspecto harmônico, fazendo uso de dissonâncias que também os conecta a essa vertente. Sua aproximação com os intérpretes da Era de ouro do rádio também parece confirmar essa tendência nacionalista. A opção por gêneros musicais como o bolero, o samba, o samba-canção, as valsas e os choros também corrobora essa argumentação, tendo em vista a proposta dos nacionalistas de ocuparem os espaços e ampliarem seu público.

Já os elementos tropicalistas se fazem presentes na técnica de colagens sonoras e nos arranjos, que buscam criar um ambiente sonoro para o que está sendo narrado pelo texto poético. Desse modo, podemos considerar que determinados arranjos dos instrumentos funcionam como alegorias. Um outro aspecto sinalizado pela pesquisa gira em torno dos momentos em que são feitas, nas letras, inflexões entre presente e passado, tal como propõem os tropicalistas. A predileção pelos personagens que estão à margem da sociedade é outro traço tropicalista adotado pela dupla.

Podemos concluir que, no panorama musical dos anos 1970, as duas vertentes convergem, ficando difícil delimitar seu trânsito na forma de unidade estética. Esta parece ser a marca das artes engajadas naquele período, no qual prevaleceram as aproximações, mesmo que eventualmente aparecessem alguns dissensos entre essas propostas estéticas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Unesp, 2011.

ALMEIDA, M. V. S. R. M. de. **João Bosco**: um cavaleiro e seu violão. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/477225>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

BOSCO, João. **Entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Imã, 2015.

BRAUDEL, F. **A dinâmica do capitalismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BURKE, P. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTRO, J. H. Discos na Revolução: a produção fonográfica de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de abril de 1974. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 19, p. 1-28, 2015. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/05a-trans-2015.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

CAYMMI, S. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAZES, H. Um papo com o Cazes. Disco é cultura: um tempo de incentivos fiscais para a indústria fonográfica. **Instituto Memória Musical Brasileira**, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.immub.org/noticias/disco-e-cultura-um-tempo-de-incentivos-fiscais-para-a-industria-fonografica/>. Acesso em: 7 set. 2021.

CONRAD, Sebastian. **História global**: uma nueva visión para el mundo actual. Barcelona: Planeta, 2017.

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

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Globo, 1994.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê, 2000.

FICKER, S. K. **Mundial, transnacional, global**: um ejercicio de clarificación conceptual de los estúdios globales. Barcelona: Nuevo Mundo, 2014.

GOLDENBERG, Eduardo. Entrevista – João Bosco. **Buteco do Edu**, [S. l.], 2007. Disponível em: <https://butecodoedu.blogspot.com/2007/03/entrevista-joo-bosco.html>. Acesso em: 23 de out. de 2019.

HART, G. Desnaturalizar el despojo: una etnografía crítica em la era del resurgimiento del imperialismo. **Revista Colombiana de Antropología**, [S. l.], v. 52, n. 2, p. 139-173, jul./dec. 2016.

HERMETO, M. **Canção Popular brasileira e ensino de história**: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HOBBSAWM, E. **Tempos fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARIA, J. **Elis Regina**: nada será como antes. São Paulo: Master Books, 2015.

MARTINS, F. **Quem foi que inventou o Brasil?** A música popular conta a história da República. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Volume II – de 1964 a 1965.

MILANI, V. P. **Samba em fascículos**: vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/132098/000853922.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGvYXSywvpcDm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MORELLI, R. C. L. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Unicamp, 2001.

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

NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. *In*: PINSKY, C. (org.). NAPOLITANO, M. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 235-290.

NAPOLITANO, M. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, M. MPB: a trilha sonora da abertura política. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 69, p. 389-404, 2010.

NAPOLITANO, M. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

NAPOLITANO, M. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAVES, S. C. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social, Revista de sociologia da USP**, São Paulo, v. 17, n. 1. p. 81-110, 2010.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Unesp, 2014.

SAID, E. W. **Representações do intelectual: as Conferências de Reith de 1993**. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, D. V. **Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais**. Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador: UFBA, 2010.

SARAIVA, C. **Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

SCOVILLE, E. **Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade dos anos 1970**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

SILVA, K. V. S. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2015.

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Texto original: “Die GroBstadte und das Geistesleben”. In: SIMMEL, Georg. Gesamtausgabe. Tradução de Leopoldo Waizbort. Frankfurt: M. Suhrkamp, 1995. v. 7, p. 116-131. p. 577-591.

SIRINELLI, J. F. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2003. p. 231-269.

SOUZA, T. **Milhões de emoções pelo ar todo mundo a cantar: Brasil e os festivais internacionais da canção (1966-1972)**. 2010. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2010.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora, 1992.

TOLEDO, H. M. dos S. **Som livre: trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música**. 2010. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010.

VIANNA, L. F. **Aldir Blanc: resposta ao tempo – vida e letras**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

VICENTE, E. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, E. Gravando! A renovação tecnológica e a consolidação do papel do produtor na música popular do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 69-78, 2016.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo. Cosac Naify, 2010.

WALLERSTEIN, I. **O capitalismo histórico**: a civilização capitalista. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WEBER, M. **Ciência e política**: duas vocações. São Paulo. Editora Cultrix, 2008.

WERNECK, H. **Chico Buarque**: letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, R. Historia de la comunicacion: de la imprenta à nuestros dias. Barcelona: Bosch, 1992.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PERIÓDICOS

Jornal O Globo

ALDIR BLANC, o último soldado da Vila. **O Globo**, Rio de Janeiro. 10 set. 1976. p. 39. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 7 mar. 2019.

A MPB perde as boas maneiras. Sinal dos (bons?) novos tempos. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 1, 22 jun. 1980. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 4 out. 2019.

ATÉ QUE ENFIM! **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 31, 1º abr. 1975. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 6 mar. 2019.

A VOZ do Brasil chega ao exterior editada e narrada por Nelson Mota. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 5, 19 ago. 1985. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 11 out. 2019.

BAHIANA, Ana Maria. João Bosco, no plural. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 35, 14 abr. 1976. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 7 mar. 2019.

BAHIANA, Ana Maria. João Bosco & Aldir Blanc: índios de esparadrapo e a memória de Elis, o Brasil delirantes e realm em “Comissão de frente”. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 10, 19 dez. 1982. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 4 out. 2019.

CARMEN Costa grava João Bosco e Aldir Blanc. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 36, 5 set. 1979. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 3 out. 2019.

ELIZETH Cardoso grava composição de Aldir Blanc. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 39, 5 jan. 1977. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 26 mar. 2019.

ENTRE POLÊMICAS e sucessos, Flávio Cacalcanti brilhou por décadas na TV. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 maio 2016. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 9 nov. 2022.

GABRIELA: uma mulher, um livro e uma novella inesquecíveis. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 36, 28 maio 1975. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 6 mar. 2019.

GALOS de briga 20 anos depois: João Bosco e Aldir Blanc suspendem separação mais lamentada da MPB. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 1, 7 set. 2003. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 18 out. 2019.

JOÃO BOSCO no MAM. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 40, 11 set. 1975. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 06 mar. 2019.

JOÃO tipo exportação. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 4, 22 abr. 1987. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 12 out. 2019.

TÁVOLA, A. da. Altamiro, o choro e o festival. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 46, 4 out. 1978.

TRABALHO de Bethânia, vitória de João Bosco e Chico de Chico. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 3, 3 nov. 1984. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 6 mar. 2019.

UMA DISCUSSÃO ampla sobre arte e engajamento. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 25, 6 set. 1980. Disponível em: Acervo Digital | Jornal O Globo. Acesso em: 04 out. 2019.

Jornal Folha de São Paulo

A FESTA brasileira de Zezé em Cuba. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4, 12 ago. 1979. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

ALDIR BLANC REBATE José Ramos Tinhorão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 11, 9 jul. 1978. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 25 jul. 2019.

A MÚSICA viva (e morta) do Chile. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 13, 6 maio 1979. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 29 jul. 2019.

AS TELENÓVELAS como um novo mercado para compositores. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 33, 20 jun. 1972. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

CAPPARELLI, N. Compositores reúnem-se para criar a Sombrás. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 17, 1º jan. 1975.

ELIS, a equilibrista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 5, 3 jun. 1979. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 30 jul. 2019.

ELIS REGINA parte para o mundo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 29, 15 maio 1979. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 29 jul. 2019.

GRAVAÇÕES proibidas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 38, 30 jul. 1975. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

LEGALIZADA a Sombrás. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 32, 1º fev. 1975.

MPB na Alemanha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 27, 30 abr. 1979.

SILVA, W. Disco de Bolso do Pasquim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 22, 2 maio 1972a. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SILVA, W. vamos unir as tendências? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 30, 3 maio 1972b.

SILVA, W. Vai acabar a trilha de Gabriela. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 38, 21 out. 1975. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SILVA, W. Autores reclamam. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 40, 15 jul. 1976. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

SIMONE, a baiana, cantando Milton, Bosco e Chico. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 38, 10 dez. 1975. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 29 jun. 2019.

SOUZA, T. O que é nosso é melhor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 11, 28 out. 1979c. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em: 23 set. 2019.

Jornal do Brasil

ARTE e poder. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 26 ago. 1978. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 23 jun. 2019.

CABALLERO, Mara. Jorge Goulart e Nora Ney, jubileu de prata. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 25. mar 1978. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 22 jun. 2019.

EM TRÂNSITO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 8 dez. 1980. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 14 out. 2019.

ENSAIO prova novo som. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 17 out. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 5 jun. 2019.

GOULART, J.; NAY, N. Jubileu de prata: autógrafos até na muralha da China. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 25 mar. 1978.

IVAN Lins homenageia Victor Jara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1979. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 25 jun. 2019.

JOÃO NOGUEIRA numa reunião do Clube do Samba. À sua direita, o ritmista (e também cantor) Marçal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 2 jun. 1979. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 23 jun. 2019.

MARCOS Valle representa o Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 22 out. 1970. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 5 jun. 2019.

MÉDICI almoça com a imprensa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 16 out. 1970. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 5 jun. 2019.

O CENTRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 8 dez. 1978. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 6. jul. 2019.

O QUADRO e o poema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 12 jan. 1970. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 28 mai. 2019.

OS ARTISTAS na hora do voto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 15 set. 1986. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 16 out. 2019.

OS PORTA-ESTANDARTES: Ivan Lins faz show, Djavan evita falar em sucesso, João Bosco tem agenda lotada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 2 mar. 1989. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 16 out. 2019.

PRESTES chega do exílio ao som de “O Bêbado e a equilibrista”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 21 out. 1979. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 25 jun. 2019.

QUASE um astro. **Veja**, São Paulo, p. 144, 12 set. 1973. Disponível em: O Acervo Veja está passando por uma reformulação. | [VEJA \(abril.com.br\)](http://VEJA.abril.com.br). Acesso em: 24 set. 2019.

REPRESENTANTE do Brasil no FIC é escolhida hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 18 out. 1970. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 5 jun. 2019.

SHOW Saudade do Brasil de Elis Regina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 21 mar. 1980. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 13 out. 2019.

SILVEIRA, E. Show da SOMBRAS: a vez do gato, antes que o rato chegue. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 14 nov. de 1975. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 6 jun. 2019.

SOUSA, T. A invasão aos Doces Bárbaros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 17 jul. 1976a. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 19 jun. 2019.

SOUSA, T. Música popular, o mercado que mais cresce (ou estufa?) no mundo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 7 set. 1976b.

SOUSA, T. Música Popular. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 5 nov. 1977.

SOUSA, T. Coluna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 14 jan. 1978. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 22 jun. 2019.

SOUSA, T. Acontece. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 5 maio 1979a.

SOUSA, T. Exportações sonoras (menos ou mais) importantes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 12 maio 1979b. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 23 jun. 2019.

SOUSA, T. A revolução rítmica de Moraes Moreira e João Bosco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 18 out. 1980. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 14 out. 2019.

SOUSA, T. João Bosco volta à tona na “Comissão de Frente”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 18 dez. 1982. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 14 out. 2019.

TINHORÃO, J. R. Em “Caça à Raposa” João Bosco cai nas próprias armadilhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 2 maio 1975. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 6 jun. 2019.

TINHORÃO, J. R. Clementina de Jesus. A arte do povo infestada de parasitas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 abr. 1976a. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 19 jun. 2019.

TINHORÃO, J. R. O bom de João Bosco são as letras de Aldir Blanc. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 23 jul. 1976b. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 20 jun. 2019.

TINHORÃO, J. R. Os melhores discos do ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 31 dez. 1976c. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 20 jun. 2019.

TINHORÃO, J. R. “Meu sonho” é uma coisa, mas “O fino do Choro” é outra muito diferente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 22 abril. 1979. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 23 jun. 2019.

TINHORÃO, J. R. A onda dos independentes. Um Davi musical contra o Golias das Multinacionais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, 30 out. 1980. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 14 out. 2019.

UM “SHOW” pela reconstrução da Nicarágua. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 23 jul. 1979. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 23 jun. 2019.

Revista Veja

ANGELA e Bosco: dueto e os famosos solfejos. **Veja**, São Paulo, p. 89, 30 jun. 1976. Mimeo.

ECHEVERRIA, R. o Sinal está Vermelho. **Veja**, São Paulo, p. 3, 25 out, 1978.

OS ANDARILHOS solitários. **Veja**, São Paulo, p. 75-79, 24 set. 1975. Disponível em: O Acervo Veja está passando por uma reformulação. | [VEJA \(abril.com.br\)](http://VEJA.abril.com.br). Acesso em: 24 set. 2019.

ROUXINOL redivivo. **Veja**, São Paulo. 17 set. 1975. p. 77. Disponível em: O Acervo Veja está passando por uma reformulação. | [VEJA \(abril.com.br\)](http://VEJA.abril.com.br). Acesso em: 24 set. 2019.

UMA TRINCA de ases: com os novos parceiros Waly Salomão e Antônio Cícero, João Bosco grava um LP magistral. **Veja**, São Paulo, p. 107, 23 out. 1991. Disponível em: O Acervo Veja está passando por uma reformulação. | [VEJA \(abril.com.br\)](http://VEJA.abril.com.br). Acesso em: 2 out. 2019.

Revista Manchete

A CRISE na MPB: muitas tendências, um mercado ampliado e um debate altamente produtivo. **Manchete**, Rio de Janeiro, p. 72, 4 set. 1976. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 28 maio 2019.

EM SETE ANOS, o mercado de discos cresceu 400% no Brasil e, como na Fórmula-1, todos querem correr no vácuo do líder. **Manchete**, Rio de Janeiro, Edição 1447, p. 54, 12 jan. 1980. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 28 maio 2019.

MELLO Menezes e Aldir Blanc: um pintor e seu poeta. **Manchete**, Rio de Janeiro, Edição 927, p. 152, 1970. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. Acesso em: 28 maio 2019.