

## Introdução

Desenvolvo o tema da música nas Ciências Sociais desde a minha monografia do curso de graduação (UERJ, 2005), em que analisei a trilha sonora do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Observei, na ocasião, a interação entre som e imagem, pensando as músicas, naquele contexto, como subtextos para designar “favela”, “comunidade”, “refavela”, “morro”, “conjunto habitacional”, etc.<sup>1</sup> Noto que já nesse trabalho inaugural me debrucei sobre representações sociais das “camadas populares”. Meu interesse de pesquisa se relaciona diretamente ao fato de ser músico, mais precisamente um compositor de canções, que trabalha em conjunto melodia, harmonia e letra, e querer discutir alguns rumos atuais da “música popular brasileira”, expressa na sigla “MPB”.

Esta dissertação tem como principal objetivo (é bom dizê-lo logo) contrastar formas de “música popular brasileira” desenvolvidas atualmente nas periferias do Brasil, e sua assimilação por Chico Buarque, com a que se criou (ou melhor, foi “inventada”) em meados dos anos 1960. Analisando a bibliografia, verifiquei que a categoria “MPB” se institucionalizou na cena musical brasileira, em meados daquela década, num embate entre nacionalismo e “estrangeirismo”, vivido acirradamente no campo musical, principalmente na oposição entre a MPB e a Jovem Guarda.

Ao longo do trabalho concentrei-me nas relações entre as diferentes concepções de “música popular”, “nação” e “camadas populares”, que nos vêm à mente quando pensamos em “música popular brasileira”, relacionando as duas épocas através da produção de alguns de seus principais artistas: Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Foi sobre a criação e a figura de Chico, entretanto, que mais me atentei. Não pretendi abranger todo seu vasto trabalho, de mais de 40 anos dedicados às canções, peças de teatro e romances literários. Privilegiei somente algumas músicas de seus primeiros discos, produzidos nos anos 60, e do Cd *Carioca*, de 2006, seu mais recente lançamento.

---

<sup>1</sup> “Qualé a música de CDD? Um exercício de análise sociológica das músicas do filme *Cidade de Deus*”. Monografia do curso de Graduação em Ciências Sociais, IFCH/UERJ. Apresentada em janeiro de 2005.

Minha intenção aqui não foi realizar uma “história social” da “MPB”, abrangendo seus mais de 40 anos. Escolhi fazer uma sociologia da “música popular brasileira” expressa nesta categoria, comparando em dois momentos as diferentes concepções de “música popular”, “nação” e “camadas populares”. Para isso, lidei com uma bibliografia específica sobre o tema, destacando algumas hipóteses já em circulação, como, por exemplo, as de Marcos Napolitano (2001), Celso Favaretto (2000) e Santuza Cambraia Naves (1998). Também entrei em contato, desde cedo, com obras que abordassem as diferenças e semelhanças entre as duas gerações de “música popular”. Procurei organizar, dentro do possível, o que já havia sido escrito, falado e debatido sobre o assunto, estruturando textos atuais e “nativos” da década de 1960: entrevistas com compositores, matérias de jornal, análises de sociólogos, músicos, antropólogos, escritores, musicólogos, poetas, historiadores, etc.

No início da pesquisa alguns livros foram fundamentais, dentre os quais destaco *Balanço da Bossa e outras bossas* (Augusto de Campos, 2005); *O som do Pasquim – grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira* (1976); *CPC da Une: uma história de paixão e consciência* (entrevistas a Jalusa Barcellos, 1994); e *A MPB em discussão: entrevistas* (Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal, 2006). Lancei-me sobre este material tomando os ensaios, entrevistas e outros documentos produzidos por artistas e intelectuais, participantes da vida cultural dos dois momentos citados, como textos “nativos”, ou melhor, como “pontos de vista” ou “versões” desses agentes sobre o tema em questão.

Apresento no primeiro capítulo o surgimento da categoria “MPB”, em meados dos anos 60, entendendo-lhe como um *constructo* cultural (Sandroni, 2006), ou seja: parto da compreensão de que foi algo “inventado” num determinado período recente do Brasil. Identifiquei como uma referência importante nas análises sobre a categoria a recorrência ao projeto musical de Mário de Andrade que, convergindo com a proposta de alguns compositores de “música popular brasileira” de meados dos anos 60, buscava realizar um “recorte” da “nação” através da música. Atualizando para aquele momento algumas categorias musicais do pensador modernista – expostos, especialmente, no “Ensaio sobre a música brasileira” (1962), de 1928 –, sugiro interpretá-lo como um instante de desenvolvimento do “populário”. Ainda dialogo com alguns comentadores da obra

de Mário de Andrade (Moraes, 1999; Schelling, 1997; Naves, 1998; Travassos, 1997).

Em “Nacionalismo musical”,<sup>2</sup> artigo de 1939, Mário exaltava compositores brasileiros que partissem da herança musical européia para representar nossa “nacionalidade”, estabelecida e fortificada em “suas bases musicais necessárias”. O artista privilegiaria, assim, segundo Mário, a sua funcionalidade. Em “Música Brasileira”,<sup>3</sup> de 42, o pensador modernista chamava positivamente a atenção para o fato de “estarmos nacionalizando nossa produção pela regra eterna de transpor eruditamente a obra anônima do povo” (Andrade, 1963, p. 354).

A união simbólica entre artistas, “nação” e “camadas populares”, imaginada por Mário, aflui com o modo pelo qual, muitas vezes, compositores da “primeira geração da MPB” direcionaram seus trabalhos: de encontro ao “povo”, refletindo o “Brasil”. Para ele, a funcionalidade social da obra “popular” existia quando artista e “povo” se misturavam, nunca esquecendo “que o cantador não canta para si mesmo. Canta para os outros. Tem o ofício de cantar para os outros. Os outros são o nível dele” (Andrade, Op. cit., 356). Sentindo “quente amor pelo povo”, Mário argüia que nossa arte “folclórica”, por sua “originalidade nacional”, deveria servir de inspiração à criação de música “erudita”. Deste modo, uma diferença entre o seu projeto musical e a produção de “música popular brasileira” de meados dos anos 60 está no lugar “social” do “erudito” e do “popular”. Enquanto no modernismo a música “nacional” por excelência seria a “erudita” (caso de Heitor Vila Lobos), a “MPB” privilegiava a canção “popular”, nos exemplos luminosos de Chico Buarque, Edu Lobo e companhia.

Também realço a distinção entre o “folclórico”, termo privilegiado por Mário para designar os elementos ainda não contaminados pelo avanço da modernização capitalista, e o “popular”, amplamente incorporado nas discussões sócio-culturais de meados dos anos 60. Sebastião Uchoa Leite (1965)<sup>4</sup> argumenta que até meados dos anos 50, com o governo Juscelino Kubitschek, o que se denominava “cultura popular” eram as manifestações vindas do povo, “folclóricas” e “populares”. A partir de então, segundo o autor, a consciência da “defasagem cultural” entre as diversas classes e o acirramento da política nacional-

<sup>2</sup> In ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música. Obras completas de Mário de Andrade, vol. VII.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

<sup>3</sup> In ANDRADE, Mário de. Op. Cit. pp. 354-358.

<sup>4</sup> *Revista Civilização Brasileira.* Ano I, número 4, setembro de 1965.

desenvolvimentista – com os governos de Jânio Quadros e João Goulart – fez da participação dos intelectuais uma questão cada vez mais enfatizada.

Tal como discutida pelo Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964), por exemplo, a “cultura popular” tinha acepção nitidamente política. Pois, segundo Leite, não se valorizava apenas a cultura vinda do “povo”, mas a que se fazia através dele, conceituada instrumento de educação, visando a conscientizar as classes econômica e culturalmente desfavorecidas. A difusão do termo “cultura popular” em meados dos anos 60 ajudava a esclarecer as massas, dando-lhe “consciência política”. Os intelectuais propunham ao “povo” a “tomada de consciência da realidade brasileira”, dando forma, assim, a uma concepção de “cultura popular” específica à época.

No segundo capítulo analiso as transformações realizadas pelo tropicalismo (1967-68-69) no cenário cultural do país, então marcado pelo projeto nacional-popular, atuante desde fins da década de 1950. Em 1966 várias “crises” atingiam a “música popular brasileira” (Barbosa, 1966). No livro *Música Popular: um tema em debate*, do mesmo ano, José Ramos Tinhorão defendia uma concepção “pura”, “autêntica”, “tradicional” e “legítima” de música “popular”, contrária, por exemplo, à “linguagem universal” dos adeptos da bossa nova. Segundo o crítico, não haveria música “popular autêntica” feita por compositores de classe média, os quais, trabalhando com elementos “universais” de escrita musical sob fontes tradicionais, descaracterizavam a “cultura popular” (Tinhorão *apud* Lamarão, 2007).

É interessante nos atentarmos à referência de Tinhorão ao “popular”, quando justifica sua preferência pelo samba “tradicional”, segundo ele, depositário de valores permanentes e históricos, diferentes da “cultura da classe média”, transitória e alienada. A “cultura das camadas mais baixas” deveria defender-se da influência norte-americana, cujos ritmos distorciam o caráter nacionalista de nossa música “popular” (Tinhorão *apud* Lamarão, 2007). Caetano Veloso, na época em posição claramente oposta a Tinhorão, defendia a retomada da “linha evolutiva” da “música popular brasileira”, dando continuidade à inovação trazida pela bossa nova. Luisa Lamarão (2007) recorda que Caetano fora definitivo em *Verdade*

*Tropical* (1997): “Tínhamos [os tropicalistas] de destruir o Brasil dos nacionalistas, [...] acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular”.<sup>5</sup>

Contemplo mudanças nas concepções de “música popular”, “nação” e “camadas populares” ao comparar a produção de Caetano Veloso e Gilberto Gil com a de artistas ligados à primeira geração da “MPB”: Chico Buarque e Edu Lobo. Na segunda metade daquela década alguns setores artísticos alegavam que a “música popular tradicional” encontrava-se estagnada. Em “O Universalismo e a Música Popular Brasileira” (1968), Sidney Miller analisava o surgimento do movimento tropicalista, argumentando que os seguidos avanços nos sistemas de comunicação eliminavam as fronteiras nacionais. Buscava-se uma nova linguagem para a canção popular, num ambiente cultural de grande popularidade da chamada *música jovem*.

A aceitação, por parte dos artistas baianos, da “grande estrutura comercial que envolve compositores e consumidores”, abarcava o “ecletismo” que se manifestava nas “formas tradicionais”: a produção de “música popular brasileira” deixava de privilegiar os ritmos “tradicionais” – samba, baião, marcha-rancho, entre outros – que imaginavam um “povo autêntico”, passando a englobar o público da indústria cultural no Brasil, que consumia o rock, a música “estrangeira” e o que era visto por setores médios da população como sendo de “mau gosto”.<sup>6</sup> Abria-se, sobretudo com a televisão, caminho livre para a comunicação direta entre artistas e público, então cada vez maior, independentemente de suas “origens de classe”. Definido por Miller como um movimento de vanguarda, o “universalismo” (que logo ficaria conhecido como tropicalismo) propunha a libertação formal nas criações, sem deixar de preservar um “olhar” para o “Brasil”, mantendo por base a nossa própria “tradição musical”:

[...] utilizar-se de quaisquer formas, independentemente de suas origens culturais, sem que, no entanto, deixe de tratar os problemas específicos de nossa realidade (Miller, Op. cit., p. 208).

O processo de consolidação da indústria cultural no Brasil não foi estranho ao movimento tropicalista que, declaradamente, tirou proveito do “marketing”

<sup>5</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 1997. pp. 50.

<sup>6</sup> “Assumir a estrutura comercial”, segundo Miller, não implicava em desnacionalização da “música popular”, “pois ainda que o ídolo em sua comercialidade seja desnacionalizado, nada impede que ele próprio delibere sobre o seu repertório.” (Miller, p. 210)

envolvido no *confronto* com a “música popular brasileira”. De acordo com Miller, no auge dos embates restava somente uma

[...] distinção na maneira de ver do consumidor: música jovem (universalizada em ritmo, melodia e harmonia) e música popular brasileira (tradicional). Não importa mais as verdades contidas em cada uma delas. Quem não faz uma está fazendo a outra. E só. (idem, p. 213)

Não tendo vivido na década de 60 (não sendo, portanto, um “nativo”, neste sentido), lembro que, principalmente para as pessoas da minha geração, não se costuma vislumbrar atualmente qualquer diferença crucial entre os projetos musicais de Chico Buarque e Caetano Veloso nos anos 1960 (ou entre os de Edu Lobo e Gilberto Gil, por exemplo). Grosso modo, todos se enquadrariam na categoria “MPB”. Por isso foi necessário expor os debates, através de análises “históricas”, como essa de Miller. A sigla “MPB”, que a partir da década de 70 abrangeria quase toda a produção de música “popular” no Brasil (Napolitano, 2001), passou inicialmente por desdobramentos específicos, analisados nos dois primeiros capítulos deste trabalho.

Em 1965, quando a sigla ainda não estava institucionalizada integralmente, Edu Lobo comentava a situação da música “popular” após a Bossa Nova. A “bossa novíssima ou que nome se queira dar”, segundo Edu, reunia letras de conteúdo político com maior simplificação harmônica e aprimoramento das melodias. A “tomada de posição” dos artistas, incluindo ele, seria uma “fuga aos esquemas” propostos pela Bossa Nova. A “ampliação” permitiria que os músicos tratassem dos temas sociais historicamente ligados ao cinema e ao teatro, lembrando que a música, e as artes em geral, refletiriam fenômenos sociais (Lobo *et al.*, 1965). Nelson Lins e Barros (1965) examinou o “impasse” vivido pela bossa nova no início dos anos 60. A questão principal da “nova música popular brasileira” seria a sua inserção nas massas:

Como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas? Os compositores mais nacionalistas procuraram a solução através de uma integração com a música tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal [...] *A integração levou esses artistas a uma linha comum nacionalista visando a uma cultura popular brasileira* (Lins e Barros, 1965, p. 234 e 235; grifo meu).

Acompanhando Lins e Barros (*idem*), percebemos que a integração da “bossa nova nacionalista – ou outro nome que tenha ou venha a ter – (p. 236)”, com músicas brasileiras “tradicionais” e outros setores artísticos, propiciou a retomada de uma “cultura popular nacionalista e participante”. Ao mesmo tempo em que se distanciava da bossa nova mais “ortodoxa”, cujas soluções estariam fora das “bases culturais autênticas”, a “nova” música “popular” se afastava de “toda música nacional e estrangeira de baixo nível comercial” (*idem*):

Dessa integração não resultará, certamente, uma música uniforme, com as mesmas características culturais para todas as classes que representa. Mas, com o inevitável processo da interação, inclusive com a boa música de outras tendências, surgirá, sem dúvida, uma música popular de maior nível cultural e artístico, onde os artistas se trocarão técnica e tradição, lirismo e epopéia, amor e protesto, forma e conteúdo (*idem*, p. 237).

Se em seu instante inicial a “MPB” concorreu com o projeto musical de Mário de Andrade, como vimos, a partir da segunda metade dos anos 60, com o tropicalismo, a maior referência do modernismo brasileiro passou a ser Oswald de Andrade. Assim como singularizamos o pensamento musical do primeiro autor por alguns de seus trabalhos, faz-se pungente destacar que a alusão a Oswald se refere, principalmente, ao “Manifesto da poesia pau-brasil”, de 1924, e ao “Manifesto Antropófago”, de 1928. Neles estão contidas as idéias mais importantes, emblemáticas pelos participantes do movimento tropicalista. A mais difundida, sem dúvida, foi a da “antropofagia cultural”. Discuto ainda com a produção de alguns de seus comentadores, que caracterizaram a inserção de Oswald no modernismo e na cultura brasileira (Nunes, 1979; Moriconi, 1980; Naves, 1998).

O terceiro capítulo trata das criações mais recentes de Chico Buarque, cujo Cd *Carioca*, de 2006, interage de forma poética e sonora com ritmos e segmentos da “cena” musical brasileira contemporânea, que abrange, entre tantos outros ritmos, o rock, funk, hip-hop, mangubeat e sons eletrônicos. Esclareço, pois, a opção por Chico Buarque como fio condutor da minha discussão. Não pude deixar de considerar, inicialmente, sua declaração de que talvez estejamos vivendo um processo de “fim” da canção<sup>7</sup>, impulsionado por formas atuais de produção e execução musical efetuadas, por exemplo, pelo rap e hip-hop. Analiso ainda as

---

<sup>7</sup> Cf. entrevistas: Revista *Trip*, abril/2006 e *Estado de São Paulo* de 06/05/2006.

expressões de “Brasil” cantadas por estes artistas, muitas vezes afinadas com novas maneiras que estudos das Ciências Sociais compreendem a “nação”.

Chico Buarque é visto aqui como um artista de “música popular brasileira”, de acordo com diversos depoimentos seus ao longo da carreira. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 1966, disse que sua primeira formação musical remontava às cantigas folclóricas, a Ataulfo Alves e Noel Rosa. Seu interesse pelo violão aprofundou-se com a Bossa Nova, em 1958, quando passou a compor, influenciado pela batida inovadora de João Gilberto. Chico tinha 19 anos quando ocorreu o golpe militar de 1964, sentido por ele como a grande derrota de sua geração, maior inclusive do que a vivida pelo acirramento do regime com o AI-V, em 68. Seu primeiro disco – *Chico Buarque de Hollanda* (1966) – apresentou 12 de suas canções, todas ritmadas em sambas e marchas-rancho, harmonizadas por violão, instrumentos de percussão e, raras vezes, por metais. Algumas músicas privilegiaram temas do universo do trabalhador urbano e de tipos populares, como o “sambista” e o “malandro”. O compositor também foi identificado por setores da crítica musical como um cantor de “protesto”, assim como Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. Chamava a atenção na época que, tendo nascido em “berço esplêndido” e convivido desde cedo com intelectuais, expressasse uma temática “tão povo”, como se referiram os entrevistadores do *MIS*, aos quais contestou:

Eu não vivia entre intelectuais, eu não vivia fechado. Minha infância foi toda mais aberta, com cinco anos era moleque de rua, jogava pelada. Atrás de casa tinha um circo, ia pro circo, era um moleque, como outro qualquer, não vivia fechado em nada. Meus pais nunca me fecharam em casa. Desde moleque eu tinha uma vida que era povo, afinal [...] Sempre tive (Entrevista MIS p. 7)

Também considerei a imagem de Chico Buarque como artista ligado ao “povo” quando o escolhi para discutir alguns rumos atuais da “música popular brasileira”. Percebi, em algumas músicas de seu Cd *Carioca* (2006), que sua obra ainda dialoga com as produções artísticas das chamadas “camadas populares”. Atentei-me, neste caso, para a ascensão das camadas subalternas no processo de construção de suas próprias identidades nas últimas décadas e para o enfraquecimento da possibilidade da *intelligentsia* nacional em dirigir tal processo, como se deu na década de 60. Passou a vigorar, ao invés disso, a idéia de “povo como sujeito” (Valladares, 2005). Sendo o elo entre os dois momentos analisados,

Chico ainda é personagem importante da “MPB”, pois continua atuando e refletindo sobre suas mais novas expressões e significados, nos ajudando a compreender os traços mais marcantes das relações que compõe meu objeto.

Nas “Últimas Considerações”, longe de esboçar qualquer “conclusão”, retomo as principais hipóteses do trabalho, expondo os contrastes entre as diferentes concepções de música “popular”, “nação” e “camadas populares” nos dois momentos estudados. Lido com as hipóteses de Silviano Santiago (2004) sobre a nova “configuração cosmopolita” dos pobres e com as de Clifford Geertz (2001) sobre novas possibilidades de se pensar as “nações” no século XXI.

O ideal de não viver “fechado em nada”, exposto mais acima por Chico Buarque, explica sua atitude generosa diante da divisão entre a “música popular brasileira”, entendida como “MPB”, e a música “estrangeira”, como o “iê-iê-iê”. Sim, pois apesar da projeção de Chico Buarque como o grande artista da “resistência nacional” contra os motivos estrangeiros nos anos 60, não se pode deixar de apontar ao longo de toda sua obra a postura aberta ao diálogo com novas gerações que, desde a década de 70, reinventam suas canções com ritmos “estrangeiros”, como o rock e a música “eletrônica”. Ele próprio, muitas vezes, veio á público contra este tipo de idealização. Alçado à figura de símbolo maior da luta contra a ditadura, Chico também foi concebido o *outro* do movimento tropicalista, chegando a se afastar, em dado momento, dos músicos baianos. Em depoimento nos anos 70, declarou que a oposição criada entre ele e, principalmente, Caetano Veloso, foi “uma espécie de guerrinha de bastidores, criada para promover uma porção de coisas, onde eu entrei de Cristo apesar de ser amicíssimo de todo mundo aí” (*Entrevista Bondinho*, 12/71, p. 5).

O compositor confere ao mercado e à indústria cultural a sustentação do contraste entre a sua produção e a dos músicos tropicalistas. Em entrevista ao *O Pasquim* (1970), nitidamente magoado<sup>8</sup>, quando levado a comentar sobre seu afastamento de Gil e Caetano, novamente se referiu a um problema de “divulgação” em torno dos baianos:

Eu vi que estava toda a opinião pública dividida de uma maneira que não era real. Os jornais diziam: amanhã a grande decisão entre a revolução dos Mutantes e o tradicionalismo de Chico Buarque. Nesse festival eles [Gilberto Gil e Caetano Veloso]

---

<sup>8</sup> Conforme também percebeu Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997).

nem estavam, eram os Mutantes que representavam o movimento tropicalista. Eu nunca quis ser tradicional e nunca pretendi ser, apesar de fazer samba, entende? Criaram uma imagem minha que foi muito ruim pra mim, me chateou pessoalmente. Não sei quem foi que resolveu fazer isso. Não sei de que forma eles contribuíram para isso. A partir daí eu perdi um pouco o contato com eles. Eu só quero dizer que eu não sou responsável sobre tudo isso e eu nunca quis levantar uma bandeira em nome da tradição da música e da integridade da música popular brasileira. Muito pelo contrário (Buarque, p. 5).

Da mesma forma que “relativizo” a posição “engajada” de Chico Buarque no cenário cultural dos anos 60, quando ressalto que, à época, o compositor afirmava não defender a “integridade da música popular brasileira”, é preciso também distinguir os demais artistas contemplados durante o trabalho: Edu Lobo e Geraldo Vandré, num primeiro momento, e, mais adiante, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Todos têm sua própria individualidade. Embora na década de 60 os dois primeiros terem sido comumente designados “artistas de protesto”, é possível observar inúmeras diferenças entre as suas propostas musicais, exercício que escaparia dos objetivos deste trabalho. E mesmo os dois últimos, com toda a convergência que os une, apresentam suas especificidades. Lembro que enquanto Geraldo Vandré esbravejou sempre furiosamente contra a “invasão estrangeira” na “música popular brasileira” ao longo de toda sua trajetória artística nos anos 60, Edu Lobo, por sua vez, demonstrava visão mais conciliadora quando, por exemplo, em 65, deu o seguinte depoimento:

Hoje de qualquer modo o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro. Os que querem o samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída. (p. 312)

Com isso, deixo claro que, ao lidar com “rótulos” (“bossa nova”, “canção engajada”, “MPB”, “tropicalismo”, “Jovem Guarda”, “música jovem”), não perco de vista a dimensão histórica dos atores sociais que constituem meu objeto. A fuga de esquemas simplificadores move-se, ainda, pela posição ambígua de quem é, ao mesmo tempo, compositor de “música popular brasileira” e cientista social. Desta maneira, o que escrevo torna-se reflexo do olhar de um músico que faz antropologia, ou de um antropólogo compositor. Se por um lado esta condição me favorece, tornando o tema “familiar”, por outro me obriga a um fatal distanciamento, revelador de aspectos já quase “naturalizados” para mim. Este foi, sem dúvida, o desafio mais instigante em escrever a dissertação.