



**Priscila Santos Vieira**

**“Na Carreira”: o engajamento artístico de Edu Lobo**

Monografia apresentada ao Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Graça Salgado

Departamento de História Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2010

Dedico este trabalho aos dois amores da minha vida: à minha mãe Maria Flora e ao meu namorado Anderson. Amo vocês simplesmente porque os amo!

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Maria Flora, e ao meu namorado, Anderson Garrido. Mãe, muito obrigada pela sua presença constante na minha vida, sem que eu precisasse pedir, pelo incentivo às minhas escolhas e me confortar nas horas difíceis. Ao Anderson, obrigada pelo carinho e paciência nos meus “maus” momentos. Amo você demais! Graças à sua presença, foi mais fácil transpor os dias de desânimo e cansaço!

Não poderia deixar de agradecer também aos meus futuros sogros, Sonia e Edson, que me deram a liberdade de frequentar a casa deles para meus estudos e confecção deste trabalho; e à minha futura cunhada, Andreza, pela colaboração bibliográfica quando o meu trabalho ainda estava no começo.

À minha orientadora, professora Graça Salgado, pelos importantes ensinamentos, amizade e apoio. De igual forma, agradeço aos professores do Departamento de História, que forneceram importantes contribuições ao longo do meu aprendizado acadêmico.

Aos queridíssimos funcionários do Departamento de História: Anair, Cláudio, “Cleuzita” (Cleuza), Edna e Moisés, pela ajuda constante, carinho, simpatia, presteza e companheirismo... Obrigada por tudo, vocês são demais!!

À ajuda sempre bem vinda de Regina Zappa, que permitiu a conclusão deste trabalho, uma vez que, sempre prestativa e colaborativa, não hesitou em ceder um pouquinho de seu tempo, paciência, conhecimento e boa vontade ao meu trabalho quando precisei.

Sou igualmente grata à Santuza Cambraia Naves e ao professor Marcos Napolitano que me auxiliaram com indicações bibliográficas que fiz uso neste trabalho.

Não poderia deixar de mencionar a gentileza, paciência e simpatia de Edu Lobo que dispôs de seu tempo livre para conceder uma entrevista que rendeu algumas risadas! Meu especial agradecimento.

A todos os meus amigos – filhos da PUC ou não - pelo apoio e momentos de alegria: Ana Toledo, André Salles, Anderson Ignácio, Andrea Mota, Baltasar Ruiz, Bento Marzo, Carlos Taveira, Eduardo Gonçalves, Jânia Souza, Joice Souza, Leandro Cavalcante, Marina Lorena, Maurício Adelino, Maurício Parada, Moisés Rubem, Paloma Brito, Patrícia Grigório, Paulinho, Regina Zanon, Roberto César, Roberto Xavier, Samantha Valério Parente de Souza, Tânia, Carolina Marinho, Karla Fadel,

Patrícia Rodrigues e a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço também a motivação e a colaboração recebida dos colegas de trabalho que fazem parte da equipe do Instituto Antonio Carlos Jobim: Bebel Nicioli, Yuri Calandrino, Felipe d'Tolla, Felipe Teixeira, Igor Siqueira, Caroline Pezzin, Valéria E. Duarte, e, em especial, ao meu chefe Paulo Jobim que me apresentou ao Edu Lobo. À minha chefe Georgina, pela compreensão por minhas raras ausências no trabalho.

Três agradecimentos “institucionais” não poderiam faltar: à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, à Vice-reitoria Comunitária, e ao Fesp, por me auxiliarem na concretização de um sonho!

De agora em diante trilharei novos caminhos!

*“Eu já estou com o pé nessa estrada, qualquer dia a gente se vê, sei que nada será como antes, amanhã...”*.

**Resumo:**

Edu Lobo iniciou sua produção artística na década de 1960, em pleno contexto de grande engajamento político de artistas e intelectuais em torno à utopia da “Revolução Brasileira”. O fechamento político provocado pelo golpe civil-militar de 1964 levará a uma mudança importante no eixo que até então orientara a criação e a produção cultural engajada. Este trabalho pretende situar o engajamento artístico de Edu Lobo neste cenário, quando a música popular e o espaço artístico brasileiro ainda estavam marcados pelas lutas contra o subdesenvolvimento nacional e pela afirmação de uma identidade popular.

**Palavras-chaves:**

História; Memória; Musica Popular Brasileira; Edu Lobo; Engajamento artístico; Ditadura militar.

## Sumário

Introdução.....	8
Capítulo 1 – “Vento Bravo”: cultura e política nos anos 1960.....	13
Capítulo 2 – “Canção da Terra”: da Bossa Nova à Edu Lobo.....	43
Conclusão.....	73
Referências Bibliográficas.....	77

“(...) em última instância, a arte é mais radical do que a política, pois alcança aquelas camadas da alma do indivíduo em que se efetua a verdadeira transformação da sociedade humana”.

(Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832, escritor alemão)

“A música é história, e por uma canção se pode sentir a vida e a vibração de um país”.

(Yma Sumac, 1966, cantora e jurada no I Festival Internacional da Canção Popular do Rio de Janeiro)

## Introdução

Nas últimas décadas do século XX viveu-se um tempo de impasses nas chamadas ciências sociais, e a História participou de diversas maneiras na construção deste quadro de instabilidade e questionamentos. Isso ocorreu, de modo geral, em razão da crise na ênfase num factualismo já insuficiente para a apreensão dos fenômenos históricos. Estes passarão a ser, a partir daí, problematizados em um contexto mais amplo de rupturas, transformações sociais e mudanças culturais.

No entanto, foi nesse contexto de crise que surgiram diversas alternativas de renovação da produção historiográfica. Essas transformações, em curso gradativo desde o final dos anos 70, possibilitaram a renovação de temas, das abordagens historiográficas, da concepção do material documental e da prática do historiador, possibilitando também a incorporação, pela História, de novas linguagens.

Neste contexto as produções culturais passam a ser concebidas como documentos para as investigações históricas, na medida em que possibilitam o entendimento do campo simbólico e das representações sociais, através do reconhecimento, em tais práticas criativas, de uma identidade social pois exibem uma maneira própria de estar no mundo, significando simbolicamente uma posição de estudos quanto as formas institucionalizadas, às quais seus representantes (individuais ou coletivos) marcam e perpetuam a existência do grupo, classe e comunidade; de valores, normas, códigos e modelos referentes à uma determinada sociedade<sup>1</sup>.

Como corolário desses progressos epistemo-metodológicos, merece destaque a crescente revalorização da memória, tanto na esfera individual como nas práticas sociais, postulando-se uma ruptura do monólogo da história, debruçada sobre si mesma, permitindo à problemática da memória avançar no terreno de seus impasses e da revalorização de suas práticas<sup>2</sup>.

Ao considerarmos os novos métodos, cabe particular atenção também à utilização dos relatos orais na história. Colocados em questão desde a aceitação, já na

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

<sup>2</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” In: \_\_\_\_ *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.



própria Antiguidade, do documento como fonte formal e universalmente aceita da ciência histórica, a história oral volta a chamar a atenção dos historiadores. Novas leituras afirmam que a história oral compõe um processo de ampliação de perspectivas no uso de fontes para a *escrita da história*, ao trazer para o âmbito do saber científico instrumentos que possibilitem ao pesquisador trabalhar com a subjetividade contida nos depoimentos, ajudando a romper com certa idealização em relação às fontes escritas existentes entre os historiadores. Com a “nova história” e sua concepção de unicidade dos eventos históricos, aparece também a necessidade de aliar à explicação o relato, atentando o historiador para a existência, esquecida até o século XIX, de uma escrita da história<sup>3</sup>.

Para Pierre Nora, a história é uma atividade escrita, que organiza e reúne numa totalidade sistematizada as diferenças e hiatos da memória coletiva, já que esta, sendo primordialmente oral e afetiva, fragmenta-se em uma pluralidade de narrativas. Nora contrasta, portanto, a tradição vivida da memória à sua reconstrução intelectual, a história. Conclui com uma certa provocação ao afirmar que aquilo a que chamamos hoje de memória é, na verdade história<sup>4</sup>.

O entendimento da memória como fonte viva da história é resultado das transformações historiográficas que ocorrem constantemente, mas que, em contrapartida, também promovem esse processo, ao propor a introdução da subjetividade na história e, ato contínuo, ao instrumentalizar um discurso historiográfico mais narrativo e humano e menos expositivo e mecanicista<sup>5</sup>.

Compete à História e à memória a apresentação do passado, contribuindo para que o homem tenha subsídios fundamentais à construção das identidades coletivas, pois mesmo que estas identidades estejam sempre em trânsito, elas são os sustentáculos do autorreconhecimento do homem como sujeito de sua história<sup>6</sup>.

Como um dos artifícios mais fecundos para a elaboração de análises da cultura popular, a música apresenta-se como possibilidade valiosa para o exame da reserva de memória e para as discussões sobre identidade, pois se multiplica e projeta ideias que se

---

<sup>3</sup> BURKE, Peter. “História como memória social” In: \_\_\_\_ *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

<sup>4</sup> NORA apud SEIXAS, 2004, p. 40-1.

<sup>5</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

<sup>6</sup> SANTOS, Boaventura. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós modernidade*. Lisboa: Edições Afrontamentos, 1994.

fixam na opinião pública, às vezes sutilmente, outras de forma mais direta, como se guardasse uma carga dinâmica de memória.

A música traduz processos permeados de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas. Esta é uma das possibilidades de abordar a relação entre música e História (social, cultural e política), sem que uma fique reduzida à dinâmica da outra, pensando essa expressão cultural como objeto a ser explorado como importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos<sup>7</sup>.

Cabe ressaltar a importância em explorar os significados impressos nas canções, como uma forma de interpretar nossa própria sociedade, suas mensagens e ideologias, concebendo a música como um veículo possuidor de forte poder de comunicação e difusão de símbolos e representações. Dessa forma, o estudo desta temática torna perceptível o lugar social ocupado pela música e o seu papel na construção de sociabilidades e na difusão de valores éticos e estéticos.

Outro fator de extrema relevância para a pesquisa acadêmica com música é ter a clareza de estar lidando com um documento extremamente subjetivo:

“(...) a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinados à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador”<sup>8</sup>.

Com base nestas referências teóricas, será analisada neste trabalho a atuação engajada de Edu Lobo num espaço artístico marcado pelas lutas contra o subdesenvolvimento nacional e pela afirmação de uma identidade popular, no período compreendido entre o início da década de 1960 e a ditadura militar, em 1964, a partir da trajetória do compositor, figura emblemática no universo maior da MPB. Dessa forma,

---

<sup>7</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>8</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico” In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 211, mar. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

o objetivo do trabalho é também de contribuir para a reflexão quanto ao movimento cultural no Brasil daquela época.

Faço uso frequente de citações de depoimentos referentes ao compositor Edu Lobo com o intuito de dar vida ao texto, de forma a poder dialogar e refletir criticamente sobre sua experiência. Procurei ser fiel ao pensamento expresso na entrevista e outras fontes utilizadas, mas evidentemente sou eu quem conduz o diálogo, destacando o que parece mais pertinente ao propósito do trabalho.

O trabalho será desenvolvido em dois capítulos. No primeiro deles, busco apresentar o período em que o compositor Edu Lobo produziu suas músicas, essencialmente a conjuntura política e cultural do Brasil nos primeiros anos da década de 1960.

Naqueles anos os compositores passaram a refletir em suas obras questões políticas e comportamentais. Na medida em que a canção popular no Brasil tornou-se um lugar de confluência com diversas áreas artísticas, culturais e políticas, o compositor passou a expressar também a identidade de intelectual. A música tornou-se também veículo do debate intelectual de implicações político-sociais, preocupada com a discussão do nacional e do popular. Não mais o *nacional* configuraria o *popular*, buscava-se fazer com que o *popular* desse sentido ao *nacional*<sup>9</sup>.

O compositor além de crítico no próprio processo de composição da canção, também dirigiu sua crítica aos fatos culturais e políticos do país, de forma a “articular arte e vida”<sup>10</sup>. O compositor, popular através da percepção do real, chegava sempre a um correlato objetivo para o sentimento que desejasse expressar, tornando-se um crítico. Ao atuar criticamente na elaboração de composições, o compositor popular utiliza-se da metalinguagem, da intertextualidade, dentre outros recursos, e ao desdobrar a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura<sup>11</sup>.

Já no segundo capítulo busquei paradigmas que encerrem a concepção de construção da realidade do artista, o qual remete a um passado e a uma tradição que são

---

<sup>9</sup> RUBIN, Antonio. *Partido Comunista: cultura política e política cultural*. São Paulo, 1987. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH/USP.

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

<sup>11</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *A música popular e sua crítica no Brasil – a canção crítica e outras canções*. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/>> Acesso em: 04 mar. 2010.

construídas a partir de tendências de pensamentos, influências de ideologias, concepções estéticas derivadas de uma determinada época ou lugar. O músico é uma referência da construção do cotidiano ao seu redor e prisma de uma sociedade (seja o artista parte autoidentificadora ou crítica dessa mesma sociedade) que estabelece seus valores através de seu entendimento sobre as relações da realidade.

Apesar de Edu Lobo ter aversão a rotulações, ele não deixou de imprimir implícita ou explicitamente em suas canções a ambiência político-social da década de 60, marcada pela ditadura militar. O que significa uma tomada de consciência por parte do artista de sua atividade, redescobrimo-se como cidadão diretamente responsável pela sociedade que ajuda a construir diariamente, e sobre cujo destino tem o direito de atuar.

A partir dos anos 60 as questões da vida política e cultural passaram a ser discutidas também no campo artístico e cultural, e as artes tornaram-se veículos do debate político-social. Na música, assim como em outros campos da atividade artística e cultural, o nacional-popular era reinventado sob ângulos diversos que diluíam-se em tendências estético-políticas, tendo como ponto nodal a brasilidade como a representação dos anseios nacionais e populares.

Nossa intenção é, portanto, compreender de que forma as “tensões” presentes ao longo do engajamento artístico do compositor são coerentes com o quadro social, político e cultural de seu lugar e tempo históricos.

## **“Vento Bravo”<sup>12</sup>: cultura e política nos anos 1960**

A década de 1960 insere-se num momento em que os economistas costumam chamar de “longa prosperidade do pós-guerra”, quando em ritmo acelerado o crescimento econômico e o desenvolvimento tecnológico atingiu tanto o mundo capitalista quanto o mundo dito socialista.

Eram anos de Guerra Fria entre os antes aliados, Estados Unidos e União Soviética, enquanto que o Brasil vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. A disputa pela hegemonia mundial dividiu o mundo do pós-guerra em dois polos: um sob hegemonia da URSS – que assumia a “missão” de fazer avançar o socialismo – outro sob hegemonia dos EUA – cuja “missão” era combater o comunismo. Embora tendo seu ápice nos anos 50, a guerra fria estendeu-se pela década seguinte, com vários episódios como a Revolução Cubana (1959-60), por exemplo, que instalou o primeiro governo socialista na América, agravando a Guerra Fria no continente.

Em 1962, a Casa Branca tomou conhecimento da existência, em Cuba, de bases secretas soviéticas para lançamento de mísseis nucleares. Este episódio consagrou na área política a chamada “política de interdependência ou de defesa integrada do continente”, abandonando os princípios de não intervenção, de autodeterminação e de soberania das nações. Dessa forma, a política de interdependência associava o combate ao comunismo e a luta pela penetração das multinacionais, afastando as resistências a elas oferecidas por governos ou movimentos nacionalistas em muitos países do continente<sup>13</sup>.

A partir deste momento várias análises pululavam de maneira a avaliar a situação de subdesenvolvimento como o resultado da ação de exploração e de dominação das nações desenvolvidas sobre as nações periféricas, ou seja, do imperialismo como diziam.

---

<sup>12</sup> LOBO, Edu. “Vento Bravo”. LOBO, Edu; PINHEIRO, Paulo César [Compositores] In: \_\_\_\_\_. *Missa Breve*. EMI ODEON, 1972.

<sup>13</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX – O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 2 v.; \_\_\_\_\_. *O século XX – O tempo de dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 3 v.

Alguns governos da América Latina tentaram promover um desenvolvimento capitalista autônomo e nacionalista controlando o capital estrangeiro, como o caso do Brasil. Todavia, a tendência naquele momento era a internacionalização da economia capitalista. Contudo, para a maior parte das esquerdas de inspiração marxista que se esforçaram na construção do socialismo, a revolução passava ainda no início dos anos 60, pela política das frentes nacionalistas, unindo diversos setores sociais contra o imperialismo<sup>14</sup>.

A década de 60 nesse continente foi marcada pelas lutas nacionalistas e pelas utopias das esquerdas. Cabe ressaltar, as pressões e lutas das multinacionais – auxiliadas pelos governos de onde eram originárias – para se estabelecerem nesses países. O resultado foi um clima de conflitos e de confrontos.

No início dos anos 60, o Brasil enfrentava deterioração institucional decorrente da renúncia do presidente Jânio Quadros, da tentativa de golpe contra a posse de seu vice, João Goulart, e da imposição do Parlamentarismo. Paralelamente, intensificava-se um quadro de crise econômico-financeiro que o Plano Trienal, elaborado por Celso Furtado, um dos principais teóricos sobre o tema do subdesenvolvimento e ministro de Jango, não conseguiria reverter.

Com um perfil nacionalista e uma crescente aproximação dos setores populares (UNE, sindicatos, PCB, PTB, associações de sargentos, de marinheiros, entre outros.), a administração Goulart propôs medidas que desagradaram aos setores dominantes, como a regulamentação do Estatuto do Trabalhador Rural, as campanhas de alfabetização, a criação da Comissão de Defesa da Economia Popular e, principalmente, as Reformas de Base (estrutura administrativa, bancária, fiscal e agrária). Particularmente a Reforma Agrária, forte reivindicação das Ligas Camponesas.

Os EUA, temendo que a experiência da revolução Cubana se espalhasse pelo Brasil, passaram a financiar, através da CIA (Agência Central de Informações dos EUA) e das empresas multinacionais, os setores descontentes. A regulamentação da Lei de Remessa de Lucros, limitando a saída dos ganhos das multinacionais que atuavam no Brasil, aprofundou a crise. Acusando o governo de atacar a propriedade privada e de instalar o comunismo, a direita passou a conspirar contra o governo. A UDN, o PSD, parte dos congressistas, as cúpulas militar e da Igreja Católica, os latifundiários e

---

<sup>14</sup> Id. Ibid.

importantes setores da classe média organizaram-se através do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES – e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD, fundado por empresários e militares no final dos anos 50. Anticomunista e ligado à CIA, o IBAD era patrocinado por industriais e banqueiros nacionais, proprietários rurais, grupos internacionais e a própria CIA, que coordenaram a campanha de sabotagem política e ideológica.

Comícios e passeatas foram organizados por ambos os lados. No dia 13 de março, no Comício da Central do Brasil, Goulart anunciou as Reformas de Base e assinou um decreto de nacionalização do refino de petróleo. Em 19 de março, a Igreja Católica e organizações empresariais responderam com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Num crescente quadro de radicalização e polarização social, a direita, apoiada pelo governo dos EUA (pronto a intervir através da Operação Brother Sam, caso houvesse resistência), deflagrou, em 31 de março, o golpe de Estado que deu início a 21 anos de ditadura militar<sup>15</sup>.

A implantação do regime militar em 1º de Abril de 1964, que derrubou o governo reformista de João Goulart, inaugurando um longo período de repressão, causou perplexidade e indagações na esquerda e nos nacionalistas que, até o momento, identificavam-se com a ideia do “avanço” histórico do país em direção à revolução burguesa capitalista e às reformas de base que consolidariam uma nova etapa histórica nacional. A rápida queda do governo Goulart, sem grandes resistências, gerou um impasse aos criadores culturais, identificados com a esquerda nacionalista, colocando uma necessidade premente para os artistas e intelectuais: repensar o seu papel frente à questão da consciência política na luta pela transformação social.

Paradoxalmente, o regime militar estabelecido em 64 que iria dissolver as organizações populares e perseguir parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, não arrefeceu de imediato suas preocupações com os artistas e intelectuais. O novo governo permitiu uma relativa liberdade de criação e expressão no meio artístico e intelectual, ainda que sob a vigilância autoritária, entre 1964 e 1968<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 4 v.

<sup>16</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

O impacto do golpe militar além de produzir uma crise de consciência na esquerda, levantou uma questão crucial que abalou o seu eixo de pensamento: Como um governo que está na “direção certa” da história, propondo reformas que beneficiariam o conjunto dos trabalhadores, pode ser deposto tão facilmente?. Dentre várias respostas, uma possibilidade na perspectiva ideológica da esquerda, seria a de averiguar um possível descompasso entre a “marcha da história” e a consciência “popular”. “Em outras palavras, a percepção de que o “trem da história andou para a estação prevista, mas os passageiros esqueceram de embarcar” parece ter tomado conta de boa parte desse segmento político”<sup>17</sup>.

A questão da consciência política envolvia as tarefas culturais, pois no começo da década de 1960 a cultura carregava consigo um forte sentido de responsabilidade política e, conseqüentemente, falava em nome do coletivo, do nós. Certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo. Buscava-se uma cultura popular autêntica para construir uma nação moderna e culturalmente descolonizada.

Antes de trabalhar com o tema da presença cultural de esquerda é preciso localizar esta hegemonia. Ela é predominante, salvo engano, nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos, filósofos e economistas, ligados à vida acadêmica e, até 1964, ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), alguns setores da igreja, arquitetos, dentre outros.

Já o conteúdo, a implantação e as ambiguidades desta relativa hegemonia cultural da esquerda no país até mesmo após a instauração do governo ditatorial, se deve à presença no poder de forças nacionalistas filiadas à tradição de Vargas e, nesse sentido sensíveis às demandas populares, favorecendo a emergência das esquerdas, mais notadamente do Partido Comunista que, apesar da semilegalidade, detinha o papel de articulador dos setores progressistas.

Com uma influência considerável no meio sindical, estudantil e intelectual, o PCB constituía-se numa peça estratégica do jogo de alianças do governo Goulart. A

---

<sup>17</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 57.



proximidade em relação ao Estado permitiu que seu ideário da revolução “democrática e anti-imperialista” circulasse abertamente no debate nacional.

O governo dito populista de Goulart encontrou no PCB um aliado forte, cuja influência era crescente. A mobilização esquerdizante do governo procurou enfrentar o imperialismo materializado nos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, como o latifúndio, contra o qual o *povo*, composto por aqueles interessados no progresso do país, deveria ergue-se. Este ideário que resultou numa problemática explosiva no plano econômico, mas burguesa de modernização e democratização, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico resultava numa noção de “povo” laudatória, sentimentalizável e que conagraçava todas as classes indistintamente<sup>18</sup>.

Este conagraçamento se faz sentir no filme *Terra em Transe* no qual Glauber Rocha voltava-se para a representação crítica do Brasil populista e do modelo de intelectual revolucionário que aí se desenhara, onde fraternizavam o grande capital, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas e patriotas em geral. Noutras palavras, excluindo a luta de classes e a expropriação do capital, restava um marxismo conveniente aos interesses de setores das classes dominantes<sup>19</sup>.

Filho legítimo da revolução de Outubro (1917) e da Internacional Comunista, a identidade do PCB com a via autoritário-burocrática do socialismo e com o marxismo-leninismo foi genética. De forma que tanto a teoria como a prática mantêm-se ao longo do tempo, tendo como base a doutrina “marxista-leninista”. Esta doutrina - cuja construção foi iniciada na década de 20 e concluída nos anos 30 pelo stalinismo - na verdade foi uma codificação e uma transfiguração das elaborações de Marx, Engels e Lênin, além de herdeira de elementos do “marxismo” da II Internacional (positivismo, evolucionismo, etc). Implicava em uma filosofia materialista - da qual se extirpa a relação dialética entre o sujeito e o objeto, em que se instaura a tensão da práxis - e uma sociologia que redundava numa teoria finalista e determinista da história (o

---

<sup>18</sup> Cf. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança” In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 4 v.

condicionamento, em última instância pelo fator econômico, da evolução social). Passa a compreender o processo histórico como uma sucessão lógica de estágios de desenvolvimento que necessariamente conduzem ao comunismo<sup>20</sup>.

Subproduto da teoria leniniana sobre a revolução democrático-burguesa e do imperialismo e desdobramento das discussões da Internacional Comunista ao longo da década de 20 (sobretudo do II e IV Congressos, de 1920 e 1922, respectivamente), em 1928, no VI Congresso, seriam estabelecidas de forma mais nítida as diretrizes políticas do *Komintern* para os países coloniais, semicoloniais e dependentes<sup>21</sup>.

Partindo do pressuposto de que nestes países a revolução não estava na sua etapa socialista (pois não havia condições objetivas para isso), as teses da Internacional Comunista alegavam que o processo revolucionário deveria ser realizado por etapas, sendo que a próxima seria a da revolução democrático-burguesa, anti-imperialista e antifeudal.

Assim, essas teses apontavam que a passagem à ditadura do proletariado não seria possível nesses países, em regra geral, senão através de uma série de etapas preparatórias, por todo um período de desenvolvimento da revolução democrático-burguesa em revolução socialista<sup>22</sup>.

A etapa democrático-burguesa ou nacional e democrática serviria para eliminar os entraves ao desenvolvimento capitalista autônomo e à constituição do proletariado como classe. Os entraves fundamentais seriam constituídos pelo imperialismo e seus agentes internos (latifundiários e burguesia comercial e usuária). O imperialismo seria o principal sustentáculo do latifúndio e das relações semifeudais no campo, além de entravar o desenvolvimento das forças produtivas, de se apropriar do excedente produzido na agricultura, descapitalizar o país através da remessa de lucros, impedir a criação do mercado interno e, em consequência, dificultava a expansão da indústria nacional.

Dessa forma, seria necessário, nesta etapa da revolução, desenvolver as duas contradições básicas: entre a nação e o imperialismo e entre o desenvolvimento das

---

<sup>20</sup> PAULO NETTO, José (Org.). *Stalin*. São Paulo: Ática, 1982.

<sup>21</sup> SEGATTO, José Antônio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

<sup>22</sup> PRADO JÚNIOR, Caio. *A Revolução Brasileira*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

forças produtivas e o monopólio da terra. Assim, a revolução estaria intimamente ligada à luta pela libertação nacional ou à luta anti-imperialista e contra as sobrevivências feudais.

As tarefas desta etapa da revolução teriam que ser realizadas pela aliança operário-camponesa, com o apoio da burguesia nacional e da pequena burguesia. A burguesia manufatureira ou industrial teria interesses nacionais e autônomos e, portanto, apoiaria o movimento nacionalista. Porém, sua postura tende a ser ambígua: ao mesmo tempo em que se opõe à dominação e exploração imperialista, teme a participação popular e a revolução - sua posição seria assim nacional-reformista. Para o PCB, tratava-se de,

“(...) realizar a “revolução burguesa” no Brasil, pois a sociedade brasileira ainda apresentaria características feudais, ou semifeudais, no campo, entravando o desenvolvimento das forças produtivas no Brasil. Os setores feudais dominantes contariam com um forte aliado para manter o atraso relativo da economia, o imperialismo, a quem não interessaria o desenvolvimento econômico da nação brasileira. Dessa forma, a grande tarefa dos comunistas seria juntar suas forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas para levar a cabo a revolução democrático-burguesa no Brasil, etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora”<sup>23</sup>.

Neste esquema teórico-político, a “questão nacional” é o elemento central da linha política, enquanto que a “questão democrática” é a ela subordinada, relegada a segundo plano. Disso decorreu a utilização de conceitos como nação, povo e outros, que passam a se constituir como o sujeito fundamental da revolução.

O complexo ideológico que penetrou alguns setores da sociedade, aprofundando aí o sentido político do patriotismo, era pontual no esclarecimento de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem mudar a outra. Aliada à conjuntura política, a repercussão desta tese foi grande. “Neste ensejo, aclimatou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político da esquerda”<sup>24</sup>.

Para as forças de esquerda, que conservava viva a utopia da construção do socialismo, o governo Goulart, apesar de vacilante, propiciava a luta anti-imperialista, realizando, portanto, uma das etapas da “revolução”. Com uma proposta nacional-

<sup>23</sup> RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 25.

<sup>24</sup> SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e Outros Estudos*, p. 64.

reformista, que defendia um projeto de desenvolvimento capitalista inverso ao do período JK, no sentido de estimular a indústria e os setores agrários produtores de bens básicos de consumo para o mercado interno. O Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, elaborado pelo governo, estabelecia o controle da inflação; redução das desigualdades sociais e melhor distribuição dos frutos do desenvolvimento. O plano tinha como meta ainda, a necessidade de reformas básicas a nível bancário, fiscal, eleitoral e, sobretudo, agrária. Celso Furtado, seu mentor intelectual, dava com o Plano o seu recado aos setores desenvolvimentistas de que crescimento econômico era diferente de superação do subdesenvolvimento. Que o Brasil havia crescido mas não tinha superado a pobreza e a miséria, e que a concentração de renda continuava a ser um problema grave no país.

Apesar de uma sustentação política precária e das pressões feitas pelos setores agrário-exportadores e pela burguesia multinacional, o governo conseguiu realizar algumas medidas como, por exemplo, a Lei de Remessas de Lucros que tentava impedir a saída maciça de capital, obrigando as multinacionais a reinvestir no País; na área educacional, o governo lançou a Mobilização Nacional contra o Analfabetismo (1962), a Comissão de Cultura Popular (1963) e o PNA (Plano Nacional de Alfabetização) (1964) com o propósito de estimular a conscientização, uma das palavras-chave daquela época<sup>25</sup>.

“Estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis às reformas estruturais, desenvolvendo uma intensa atividade de militância política e cultural. A União Nacional dos Estudantes (UNE), em plena legalidade, com trânsito livre e franco acesso às instâncias legítimas do poder, discutia calorosamente as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam o país”<sup>26</sup>.

No final dos anos 50, início dos 60, caracterizou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, como o ISEB, partidos políticos e movimentos sociais. Para o PCB, um dos mais expressivos partidos políticos de esquerda de então, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, em linhas gerais, na articulação de uma “frente única”, isto é, na organização de uma unidade política a partir de segmentos sociais distintos com o

<sup>25</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

<sup>26</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 9.

intuito de realizar no país uma revolução baseada nos princípios do anti-imperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático.

Até o final dos anos 1950, o projeto intelectual e político de forjar uma ideologia que impulsionasse o desenvolvimento do país unificou um conjunto de intelectuais reunidos em torno do ISEB. Entretanto, notadamente este projeto carregava pensamentos heterogêneos sobre os rumos desenvolvimentistas no país.

A origem do ISEB encontra-se no Grupo Itatiaia, que era constituído por intelectuais e técnicos administrativos do Rio de Janeiro e de São Paulo. O grupo começou a se encontrar informalmente a partir de 1952-53, reunindo-se uma vez por mês no Parque Nacional de Itatiaia, situado entre os dois centros urbanos. Tais encontros favoreciam estudos e debates sobre os problemas econômicos, sociais e políticos do Brasil, visando formular soluções aplicáveis para a sociedade, com vistas a elaborar um projeto para o desenvolvimento socioeconômico.

Imbuídos desse desafio inicial, a composição do grupo conjugava os intelectuais:

“(...) de São Paulo: Roland Corbisier, Almeida Salles, Paulo Edmur de Souza Queiroz, José Luiz de Almeida Nogueira, Miguel Reale e Luigi Bagolini. Do Rio de Janeiro participavam, além de Helio Jaguaribe, Rômulo de Almeida, Candido Mendes de Almeida, Guerreiro Ramos, Oscar Lourenço Fernandes, Ignácio Rangel, José Ribeiro de Lira, Israel Klabin, Cid Carvalho, Fábio Breves, Moacyr Félix, Jorge Serpa Filho, Ewaldo Correia Lima, Ottolmy Strauch e Heitor Lima Rocha”<sup>27</sup>.

O tempo de vida do Grupo Itatiaia foi bem curto. O grupo logo se dissolveu, pois a vertente paulista pretendia manter a discussão de maneira endógena, enquanto a vertente carioca intencionava dar mais divulgação às ideias que vinham trabalhando.

“(...) Para isso foi criada uma entidade privada, o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (Ibesp), que teria atividades mais amplas, com cursos, conferências e a publicação de uma revista, de modo a atingir um público que vinha sendo mobilizado para a discussão dos problemas brasileiros”<sup>28</sup>.

No governo Café Filho, os intelectuais ibespianos levaram ao então ministro da Educação e Cultura, Cândido Motta Filho, uma proposta de criação de um centro de altos estudos, com a finalidade de analisar a realidade brasileira e assessorar o governo

<sup>27</sup> ABREU, Alzira Alves de. “Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb)” In: FERREIRA, Jorge. REIS, Daniel Aarão (org.). *As Esquerdas no Brasil: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*, v. 2, p. 412.

<sup>28</sup> Id. Ibid., p. 412-413.

no intuito de orientar a política de desenvolvimento nacional. Desta iniciativa, surge o Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

O ISEB foi criado pelo Decreto nº. 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, como um centro de altos estudos políticos e sociais, para promover a partir desses estudos a análise e a compreensão crítica da realidade brasileira, visando à elaboração de instrumentos teóricos que permitiriam o incentivo e o desenvolvimento nacional. Para tal, reuniu intelectuais das mais diversas filiações ideológicas e áreas do saber. O ISEB foi um dos centros mais importantes de elaboração teórica de um projeto que ficou conhecido como nacional-desenvolvimentista: “a agência tornou-se a matriz de um certo tipo de pensamento destinado à mobilização social em torno do progresso do país”<sup>29</sup>.

A estrutura administrativa do Instituto era constituída por um *Conselho Consultivo* (50 membros indicados pelo ministro da Educação); abaixo dele estava o *Conselho Curador* – órgão de direção do Instituto – formado por oito membros, também designados pelo MEC. Os cinco departamentos criados, responsáveis por pesquisas internas, conferências, formação de quadros e cursos regulares, desempenhavam as funções e os papéis mais significativos e relevantes na vida da instituição. Na época de sua criação, eram eles: *Ciência Política*, chefiado por Helio Jaguaribe; *Economia*, Ewaldo Correia Lima; *Filosofia*, Álvaro Vieira Pinto; *História*, por Candido Mendes de Almeida; e *Sociologia*, Alberto Guerreiro Ramos.

Quando de sua criação, o Instituto teve as características de uma grande frente intelectual e política. Nele conviviam liberais, comunistas, social-democratas e católicos progressistas. Mas, apesar de expressarem uma multiplicidade de orientações teóricas e políticas, esses intelectuais convergiam na convicção de que, através do debate e do confronto das ideias, seria possível formular um projeto ideológico comum para o Brasil, nascendo então a ideologia Nacional-Desenvolvimentista, que era a síntese dessas ideias.

Dentro do ISEB, os principais formuladores do projeto de desenvolvimento nacional foram Helio Jaguaribe, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes de Almeida, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré. Para esses intelectuais,

---

<sup>29</sup> MENDONÇA, Sonia Regina de. “As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização” In: LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*, p. 347.

o Brasil só poderia ultrapassar a sua fase de subdesenvolvimento pela intensificação da industrialização.

A política de desenvolvimento deveria ser uma política nacionalista, a única capaz de levar à emancipação e à plena soberania. Sua implementação introduziria mudanças no sistema político, determinando a substituição das antigas elites dirigentes do país. Em um país de economia desenvolvida, a nova liderança política deveria ser representada pela burguesia industrial nacional, que teria o apoio do proletariado, dos grupos técnicos e administrativos e dos intelectuais.

Em oposição a esses grupos estavam os interesses ligados à economia de exportação de bens primários. O investimento de capitais e de técnica estrangeiros era considerado obstáculo ao desenvolvimento industrial nacional, já que o capital estrangeiro era visto como interessado não nos setores industriais, e sim nos setores extrativos e de serviços. A partir da identificação de dois grupos defensores de interesses divergentes, o ISEB propunha a formação de uma “frente única” integrada pela burguesia industrial e seus aliados para lutar contra a burguesia latifundiária mercantil e o imperialismo. A luta seria travada, em suma, entre nacionalistas e “entreguistas”- aqueles que tendiam a vincular o desenvolvimento do Brasil à potência hegemônica do capitalismo, os Estados Unidos.

Em se tratando de compreender um grupo de intelectuais que optou por encaminhar seu projeto ideológico no âmbito de uma atuação política concreta, faz-se necessário buscar uma compreensão da função do intelectual e da relação entre os intelectuais e a classe política.

Por “intelectual” devemos entender o sujeito que não está presente somente nas camadas tradicionalmente denominadas de “intelectuais”, mas sim em toda a massa social que exerce funções organizativas em sentido amplo, seja no campo da produção, seja no campo da cultura, seja no campo administrativo-político<sup>30</sup>.

Os intelectuais exercem as funções do governo político em nome da classe dominante, constituindo-se em porta-voz dos interesses desta e têm a função de unificar os conceitos para criação de uma nova cultura, que não se reduz apenas a formação de

---

<sup>30</sup> Cf. GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995; PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

uma vontade coletiva, capaz de adquirir o poder do Estado, mas também a difusão de uma nova concepção de mundo e de comportamento. Nessa empreitada, torna-se fundamental o papel das instituições privadas - igreja, da escola, sindicatos, jornais, família entre outras - da sociedade civil, como entidades concretizadoras de uma nova vontade e moral social.

Nesse sentido, os isebianos seriam os intelectuais o de uma classe dominante no Brasil; intelectuais que apresentavam uma ideologia de consenso a ser compartilhada por uma classe dividida pela presença de distintas visões de mundo e que, diante das transformações, ou mesmo diante da crise econômica e política em curso na sociedade brasileira, concebem e dão materialidade a uma nova direção ideológica, voltada a uma retomada “autônoma” e nacionalista do desenvolvimento do país<sup>31</sup>.

Em se tratando do ISEB, em seu decreto de criação (DL nº 37.608, de 1955), o Artigo 2º registra que:

“O ISEB tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, (...) especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando à elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional”<sup>32</sup>.

Sendo assim, mais que o exercício de atividades intelectuais, sua finalidade está diretamente voltada para o exercício de “funções intelectuais” que, segundo Gramsci, são funções diretivas e organizativas, utilizando-se de práticas educativas, tais como aplicação das categorias intelectuais à análise e à compreensão crítica da realidade; elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. O resultado do desempenho das “funções intelectuais” é observado na preocupação e no ideário de práticas doutrinárias centradas no estudo, ensino e divulgação, diretamente relacionadas com a formação dos novos intelectuais. Uma questão que nos coloca diante de um projeto de desenvolvimento que pressupõe a formação do intelectual na sociedade brasileira.

Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda. Toda uma série de conceitos políticos e filosóficos elaborados no final dos anos 50 se difunde pela sociedade e

---

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Maria Teresa Cavalcanti de. *A “Educação Ideológica” no Projeto de Desenvolvimento Nacional do ISEB (1955-1964)*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>32</sup> Lex, 1955, p. 232 apud OLIVEIRA, 2006, p. 46.



passam a constituir categorias de compreensão da realidade brasileira. No início dos anos 60 dois movimentos realizam, de maneira diferenciada os ideais políticos tratados pelo ISEB, o Movimento de Cultura Popular no Recife e o CPC da UNE. Se tomarmos como referência Carlos Estevam Martins, observamos que as relações com o ISEB são substanciais. Carlos Estevam foi assistente de Álvaro Vieira Pinto e trabalhava no ISEB no momento em que assume a direção do CPC.

Neste cenário a cultura servia de elemento básico para a formação de uma unidade nacional, oferecendo a esta uma memória a ser compartilhada e símbolos capazes de produzir um eficiente nível de coesão social já que era fundamental para a formulação de uma identidade social, sobretudo para a nova classe média que emergia do processo de desenvolvimento capitalista.

A cultura, então encarada como um instrumento de transformação social, andou junto com a política não só nesse momento, mais durante toda a década. A mobilização nacionalista envolveu a área cultural onde a produção foi marcada pelas propostas das esquerdas, especialmente do PCB. Este espírito, aliado às medidas anunciadas pelo governo, fez aumentar o compromisso com o país e a luta por uma transformação que levasse a uma sociedade mais justa, impregnando a produção da intelectualidade de esquerda.

Nesse sentido, um grupo de artistas, estudantes e intelectuais, unidos pelo objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural capaz de conscientizar as classes trabalhadoras, fundam o CPC (Centro Popular de Cultura), ligado a UNE (União Nacional dos Estudantes) em 1961, inspirado no MCP (Movimento Popular de Cultura), que desenvolvia atividades em diversas áreas (sobretudo no campo teatral) a partir de um forte programa pedagógico que visava “a elevação do nível cultural do povo” e era mantido pela Prefeitura do Recife, sob o governo de Miguel Arraes. O CPC, multiplicado em inúmeros grupos espalhados pelo país, buscava levar ao povo diversas manifestações artísticas cujo objetivo era usar formas da cultura popular para promover a revolução social “(...) colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 9.

Essa articulação se concretizou, na área da produção artístico-cultural, na constituição de uma pedagogia estética voltada, sobretudo, para a classe média intelectualizada e na adaptação do nacional-popular. Nesse contexto de interpretação do nacional-popular e consolidação da ideologia nacionalista, atores, dramaturgos, diretores, produtores e companhias teatrais com vínculos ideológicos com o “movimento nacionalista brasileiro” procuraram, diferentemente, politizar e popularizar o campo cultural.

A partir daí, Oduvaldo Vianna Filho, integrante do paulistano Teatro de Arena, após temporada no Rio de Janeiro, acompanhando a turnê do Teatro de Arena onde apresentaram *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, insatisfeito com o público que acreditava pautar-se pelo sucesso de bilheteria e não pela qualidade artística do espetáculo e após divergências com José Renato acerca do modelo administrativo adotado pelo então diretor do Teatro de Arena resolve solucionar essas diferenças e não optar pelo desligamento do Teatro de Arena sugerindo em 1960, que a companhia teatral deveria ligar-se a entidades estudantis, partidos políticos, instituições científicas e sindicatos, visando ampliar o público<sup>34</sup>.

A partir dessa perspectiva de aproximação com outras linguagens e ambientes, Oduvaldo Vianna Filho iniciou a redação de uma peça que aproximava o teatro brasileiro do vocabulário marxista. O aparato teórico sobre o problema da “mais-valia” na sociedade capitalista foi proporcionado pelo ISEB, uma das principais instituições ligadas ao projeto de formulação da ideologia desenvolvimentista, das teses de descolonização da sociedade brasileira e do pensamento que vai influenciar a chamada cultura engajada do CPC. Por intermédio de Francisco de Assis, que já frequentava a instituição, Oduvaldo Vianna Filho conheceu Carlos Estevam Martins, então assistente de Álvaro Vieira Pinto, que contribuiu para a elaboração de roteiros, cartazes e *slides* que visavam apresentar didaticamente a lógica da “mais-valia” para os atores, diretores e dramaturgos que se instalaram na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. O afastamento de Oduvaldo Vianna Filho do Teatro de Arena então se concretizou. O público do Teatro de Arena não condizia com as expectativas de

<sup>34</sup> GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

Vianninha acerca da politização e nacionalização do teatro brasileiro. Assim, endossar o modelo empresarial adotado por José Renato — para um autor que “defendeu posições e se engajou em torno de palavras de ordem e de estratégias de luta” — era o mesmo que trair sua própria consciência, forjada no âmbito da aliança de classes<sup>35</sup>.

Antes que terminassem a temporada da peça e o grupo se dispersasse, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman propuseram à recém-eleita direção da União Nacional dos Estudantes — UNE a realização de um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha. Assim, *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, dirigida por Francisco de Assis e apresentada no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, contribuiu para a organização de artistas, estudantes e intelectuais e consequentemente para a criação do CPC. No artigo “Do Arena ao CPC”, Oduvaldo Vianna Filho expôs os principais motivos que o influenciaram a sair do Teatro de Arena e fundar o CPC. Novamente, a preocupação com o público do teatro se apresentou com intensidade. O acordo de união entre o Teatro de Arena e o TPE (Teatro Paulista do Estudante) estabelecia um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando à formação de um numeroso elenco que permitia a montagem simultânea de duas ou mais peças, levando a todo canto, sem prejuízo do funcionamento normal do teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas do povo brasileiro. Entretanto, o modelo empresarial adotado por José Renato, além de romper com esse acordo, não correspondia às inquietações iniciais dos jovens dramaturgos, isto é, um teatro mais democrático que atingisse também as massas.

Dessa aproximação entre o CPC e a UNE surgiu o projeto de fazer uma arte popular em diversas áreas, teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas, a partir da iniciativa e da liderança de Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam — sociólogo originário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

Em 1961, o primeiro núcleo do CPC se instala no prédio da UNE, na Praia do Flamengo no Rio de Janeiro, com uma diretoria composta por Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. O objetivo do CPC era definir estratégias para fazer da atividade cultural um instrumento de

---

<sup>35</sup> Id. Ibid.

conscientização do povo. Os jovens intelectuais que se organizavam em torno de um novo papel da arte e do artista pretendiam interferir no processo político do país.

O CPC nasce estimulado pelo contexto de um Brasil progressista em que o crescimento do sindicalismo, do movimento dos trabalhadores rurais, da discussão da Reforma Agrária, e da educação conscientizadora de Paulo Freire leva a crer que uma mudança profunda está em curso. O CPC impulsiona essa transformação atuando na construção de uma cultura definida como “nacional, popular e democrática”, por meio da conscientização das classes populares. A ideia norteadora do projeto diz respeito à noção de “arte popular revolucionária”, concebida como instrumento privilegiado da revolução social. A defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, e do papel engajado e militante do artista, impulsiona uma série de iniciativas: a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes autofinanciados, entre outras atuações.

O engajamento cepecista encontrava-se sistematizado no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, de autoria do sociólogo Carlos Estevam Martins, em 1962, primeiro diretor do CPC. O documento postula o engajamento do artista frente ao quadro político e cultural do país no período e faz o diagnóstico da impossibilidade de uma arte popular fora da política. De acordo com o Anteprojeto, a arte do povo é “de ingênua consciência”, “desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais”, não tem outra função, senão “a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”. Ao definir a arte como um dos instrumentos para a tomada do poder e o artista como aquele que assume um compromisso, ao lado do povo, o CPC defende um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas”, mas de modo a tirá-las de seu lugar de alienação e submissão. Nesse contexto, toda arte que foge ao compromisso de atuar junto ao povo em prol da revolução social seria desprovida de conteúdo<sup>36</sup>.

Sob essa perspectiva pode-se analisar o conceito de alienação associado à ideologia do nacionalismo como sustentáculo para as múltiplas reflexões acerca da “cultura popular” nos anos 60. Ao definirem como sinônimos popular e nacional, os intelectuais e artistas do CPC incorporaram a versão de Roland Corbisier, membro do

---

<sup>36</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

ISEB, sobre a relação alienação colonialismo/ dependência /subdesenvolvimento *versus* desalienação metrópole/ independência/ desenvolvimento.

Roland Corbisier considerava necessária a elaboração prévia de um projeto nacional, capaz de superar e romper com as estruturas coloniais amparadas, sobretudo, na atividade agrícola, e promover a emancipação econômica e cultural através da industrialização brasileira. Isso o levou a argumentar que “no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior”. E no parágrafo seguinte conclui: “exportamos o não ser e importamos o ser. Somos o invólucro vazio de um conteúdo que não é nosso porque é alheio. Enquanto colônia não temos forma própria porque não temos destino”. O consumo do “ser” do “outro”, portanto, representava a própria alienação da sociedade brasileira, pois

“importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar, por exemplo, o cadillac, o chiclete, a coca-cola não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos”<sup>37</sup>.

Assim, somente a formulação (prévia) de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro seria capaz de criar mecanismos e instrumentos para a transformação de uma cultura “inautêntica”— fruto da dominação econômica e ideológica da metrópole — para uma cultura “autêntica”— cuja autonomia permite pensar a própria realidade do país. No plano econômico, a industrialização se transformou no principal caminho para conquistar essa autonomia. No plano cultural, era preciso encontrar mecanismos equivalentes à industrialização para promover o desenvolvimento, já que

“a transformação das estruturas de base, que implica a substituição das importações, a criação da indústria nacional e do mercado interno (...) se realiza (...) por meio de comportamentos livres, racionalmente planejados e executados. Essa transformação das estruturas de base (...) acarreta e provoca, por sua vez, transformações paralelas e simétricas no plano da educação e da cultura”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> CORBISIER, Roland apud GARCIA, Miliandre, 2004, p. 69.

<sup>38</sup> Id. Ibid, p. 85

A reinterpretação das principais teses dos isebianos, entre as quais as de Roland Corbisier, foi amplamente assimilada por estudantes, artistas e intelectuais do CPC. O que se pode dizer, portanto, é que o CPC, sob o apoio da UNE, inspirou-se esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente no PCB e no ISEB.

Apesar da intenção de formular uma concepção de “arte popular revolucionária” com base no nacional-popular, é possível perceber no manifesto do CPC claros vestígios de uma política cultural próxima ao realismo socialista, na medida em que Carlos Estevam Martins considerou que a distinção que separava

“os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura”<sup>39</sup>.

Assim, três opções distintas se impunham aos artistas e intelectuais brasileiros: “o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente”. Segundo Estevam, na primeira opção, o artista estaria alheio à realidade circundante, não se dando conta de que

“(...) a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade”<sup>40</sup>.

Na segunda, apenas repudiariam os padrões dominantes adotando uma atitude simplória de negação e de não cumplicidade com a ideologia dos inimigos do povo, sem perceber que isto não seria suficiente para estar *ao lado do povo e da sua luta*.

Na terceira, a atitude “revolucionária consequente” será a bandeira levantada pelo CPC, pois seus membros optaram *por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural*.

É interessante demonstrar, mesmo que brevemente, a concepção de cultura do CPC antes de conduzir o problema do lugar do intelectual postulado pelo Centro além da produção artística.

O CPC opta pela opção de uma “arte popular revolucionária”, como dito anteriormente, recusando outras definições como “arte do povo” e “arte popular”:

---

<sup>39</sup> MARTINS, Carlos Estevam apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de, 2004, p. 22.

<sup>40</sup> Id. Ibid.

“Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo”<sup>41</sup>.

A concepção de arte aqui se refere à utilização da arte como ferramenta de tomada de poder. O artista deveria optar por uma produção voltada ao povo, ou seja, tematizava-se a problemática individual tida com inconsequente, uma vez que a dimensão coletiva era imperativa.

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual baseavam suas produções em critérios de clareza não significando uma “negligência formal”. O artista deveria utilizar seus conhecimentos formais para conscientizar a massa a ponto de despertar no povo a sua “qualidade heroica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular”<sup>42</sup>.

Para tal tarefa o artista revolucionário popular via-se frente a uma opção moral e no “dever” de abandonar seu mundo próprio, sentindo-se compelido a renegar sua condição de classe para unir-se ao povo. “Uma *missão* assumida como tal: trata-se de um *dever*, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular”<sup>43</sup>. Em linhas gerais, a “arte popular revolucionária” e

“a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia[m] ser resumida[s] na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência”<sup>44</sup>.

É importante lembrar que a função desempenhada pela “arte popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época, mobilizando jovens artistas e intelectuais.

A concepção rígida e excludente elaborada por Estevam sobre a “arte popular revolucionária” e um modelo limitado e proibitivo para a produção artístico-cultural,

---

<sup>41</sup> Id. Ibid.

<sup>42</sup> MARTINS, Carlos Estevam apud CONTIER, Arnaldo Daraya, 1998, p. 9.

<sup>43</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70*, p. 30.

<sup>44</sup> MARTINS, Carlos Estevam apud HOLLANDA, Heloísa Buarque de, 2004, p. 143.

reunida no anteprojeto do Manifesto do CPC, causaram uma série de controvérsias e dissidências, entre outras coisas, porque ao só aceitar a arte como propaganda política, negava a experimentação e não dava importância à criação artística, objetivo de muitos grupos que, embora integrando a frente nacionalista, não concordavam com essas formulações e buscavam um outro referencial para trabalhar a realidade brasileira, como os jovens músicos engajados provenientes da Bossa Nova. Com isso, é relevante não considerar a arte uma forma de submissão à política. Para isso a análise de suas relações intrínsecas é fundamental.

No entanto, a temática social e o debate sobre arte engajada atingiram vários campos da produção artística. Dentro da Bossa Nova surgiu o que se convencionou chamar de “música de protesto”, como certas canções de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e mais tarde Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré.

Destarte, a apresentação das principais discussões e debates acerca da função social da arte, da cultura popular e do engajamento artístico demonstra que a politização (traduzida pelas políticas culturais de nacionalização e popularização da obra de arte) não seguiu uma fórmula pronta ou projeto mestre, mas foi caracterizada por uma série de ideias e planos que, apesar de partirem do “manifesto do CPC”, jamais reproduziram automaticamente suas principais teses<sup>45</sup>.

O que evidencia então a inquietação desses artistas e intelectuais é a heterogeneidade dessas produções artístico-culturais que se vincularam direta ou indiretamente ao CPC. A pluralidade dos debates em torno do engajamento da arte e do próprio artista realizado nos anos que antecederam ao golpe militar é tão intensa e marcante que dificulta determinar unilateralmente qualquer característica, rótulo, projeto ou política cultural, tanto para os seus protagonistas, quanto para as suas produções artístico-culturais.

O debate destacado até aqui procura situar a demarcação dos limites do “manifesto”, já que as diferentes linguagens artísticas envolvidas nesse processo não podem ser resumidas a uma forma única de representação. Por isso, a especificidade formal do teatro, do cinema e da música é extremamente significativa e singular, a

---

<sup>45</sup> GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.



ponto de se ver reduzida à concepção linear do “manifesto do CPC”. Nesse sentido, a afirmação de Marcos Napolitano é importante na medida em que apresenta o “manifesto do CPC” como “carta de intenções” ideológicas, e não propriamente como um documento de regras técnico-estéticas para a produção artística da canção engajada<sup>46</sup>.

Além da presença política e cultural do PCB, cuja atuação era consentida pelo governo Goulart e marcou o CPC, o historiador Marcelo Ridenti aponta para “estruturas de sentimento” a partir das reflexões de Raymond Williams<sup>47</sup>, compondo uma possibilidade de aproximação teórica para discutir – no campo das artes – o tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960<sup>48</sup>.

“Talvez se possa falar na criação de uma “estrutura de sentimento” compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros a partir do final dos anos de 1950, e de como ela se transformou ao longo do tempo. Williams reconhece que “o termo é difícil, mas ‘sentimento’ é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’”, os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente”. A estrutura de sentimento não se contrapõe a pensamento, mas procura dar conta “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”, sendo por isso uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura”<sup>49</sup>.

Conforme Maria Elisa Cevasco, este termo foi criado por Williams para “descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido”<sup>50</sup>. Segundo a autora,

“(...) trata-se de descrever a presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o

<sup>46</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

<sup>47</sup> Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

<sup>48</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

<sup>49</sup> WILLIAMS, Raymond, apud RIDENTI, Marcelo, p. 134-135.

<sup>50</sup> CEVASCO apud RIDENTI, Marcelo, 2010, p. 86.

mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social”<sup>51</sup>.

O aspecto de experiência viva que o conceito de estrutura de sentimento compreende, faz com que essa estrutura nem sempre seja perceptível para os artistas no momento em que a formam. No entanto, com a passagem do tempo ela se consolida, ultrapassa, transforma e supera. Nas palavras de Williams,

“(...) quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada”<sup>52</sup>.

A partir de então, podemos constatar uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. Ela poderia ser chamada de estrutura de sentimento da “brasilidade (romântico) revolucionária”.

“Essa expressão leva a um outro conceito, útil para compreender a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária: o de “romantismo”, tal como formulado por Löwy e Sayre. Para esses autores, o romantismo não seria apenas uma corrente artística nascida na Europa na época da revolução francesa e que não passou do século XIX. Muito mais que isso, seria uma visão de mundo ampla, “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo”, e que se desenvolve em todas as partes do mundo até nossos dias.

A crítica a partir de uma visão de mundo romântica incidiria sobre a modernidade como totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o Estado. Seria uma “autocrítica da modernidade”, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, “caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” no passado e que seria preciso recuperar”<sup>53</sup>.

Nesse caso, a lembrança do passado auxilia na luta pelo futuro. Segundo a proposta de Marcelo Ridenti (2000), a efervescência cultural e política dos anos de 1960 na sociedade brasileira pode ser classificada como romântico-revolucionário. Destacava-se a vontade de transformação, um proceder para mudar a História e para criar o homem novo, como sugeria Che Guevara, revendo Marx. Mas o molde para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico

---

<sup>51</sup> Id. Ibid.

<sup>52</sup> WILLIAMS, Raymond, op. cit., p. 86-87.

<sup>53</sup> LÖWY; SAYRE apud RIDENTI, Marcelo, 2010, p. 87.

homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contagiado pela modernidade urbana capitalista<sup>54</sup>.

Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não demandasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, produtor da desumanização. Recolocava-se a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscando simultaneamente recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, próximo ao desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, proponente do desenvolvimento nacional alicerçado pela intervenção do Estado.

Na conjuntura socioeconômica e político-cultural brasileiro do final dos anos de 1950, recuperar o passado no sentido contrário ao da modernidade era indissociável das utopias de construção do futuro, que vislumbravam o horizonte do socialismo. Naquele momento, o fato de se valorizar o povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; em outras palavras, implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para elaborar o futuro de uma revolução nacional modernizante que poderia romper as fronteiras do capitalismo.

No entanto, havia uma relação ambígua entre aqueles que compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária com a ordem presente no pré-64, principalmente com o governo de João Goulart, que contava com o apoio de diversos artistas e intelectuais.

Divulgava-se o dualismo que indicava a sobreposição de um Brasil moderno a outro atrasado. O dualismo era disseminado pelos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), pela Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), organismo das Nações Unidas, e pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB),

“cuja teoria das duas etapas da revolução brasileira era incorporada difusa e diversamente pelos artistas que compartilhavam daquela estrutura de sentimento. Na versão do PCB do dualismo, haveria resquícios feudais ou semifeudais no campo, a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática que uniria todas as forças interessadas no progresso da nação e na ruptura com o subdesenvolvimento (a burguesia, o proletariado, os setores das camadas médias e também os camponeses), contra as forças interessadas em manter o subdesenvolvimento brasileiro, a saber, o imperialismo e seus aliados internos, os latifundiários e os setores das camadas médias próximos dos interesses multinacionais. A revolução

---

<sup>54</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

socialista viria numa segunda etapa – bem próxima ou ainda muito distante, dependendo da corrente partidária”<sup>55</sup>.

Nesse sentido, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não nasceu do combate à ditadura, surge antes, forjada no período democrático entre 1946 e 1964, especialmente no governo Goulart, quando os artistas e intelectuais “acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira”<sup>56</sup>. A quebra de expectativa com o golpe de 1964 – ainda mais sem resistência – foi avassaladora também nos meios artísticos e intelectualizados, segundo Roberto Schwarz, “o país estava irreconhecivelmente inteligente no pré-1964”<sup>57</sup>.

São exemplos da “estrutura de sentimento romântico e revolucionário”, na expressão de Marcelo Ridenti, desenvolvida no Brasil no início dos anos de 1960:

“A trilogia clássica do início do Cinema Novo, todos filmes rodados em 1963 e exibidos já depois do golpe – *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra; a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), e também de autores como Dias Gomes; a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; o *agitprop* dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, especialmente em teatro, música, cinema e literatura – como os três livros da coleção *Violão de rua* (Felix, 1962; 1963), com o subtítulo revelador de *poemas para a liberdade*, cujo poeta mais destacado foi Ferreira Gullar, ou ainda o filme *Cinco vezes favela*, dirigido por jovens cineastas, entre eles Carlos Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade”<sup>58</sup>.

Após o golpe de 1964, essa estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-revolucionária) pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo e outros, no desenrolar da dramaturgia do Teatro de Arena – como a peça *Arena conta Zumbi* e sua abordagem da comunidade negra revoltosa, entre outras manifestações artísticas.

As obras citadas, intencionalmente ou não, vão buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, simultaneamente moderna e desalienada.

<sup>55</sup> Cf. PRADO JÚNIOR, Caio. *A Revolução Brasileira*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

<sup>56</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, p. 85.

<sup>57</sup> SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e Outros Estudos*, p. 65.

<sup>58</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*, p. 90.

Evidenciam certa evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do povo-nação, regenerador e redentor da humanidade<sup>59</sup>.

Transparecem a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento alheio, a denúncia das condições subumanas de vida nas grandes cidades, e no campo. Enfoca-se o drama dos retirantes nordestinos. A questão do latifúndio e da reforma agrária, em geral atrelada à conclamação ao povo brasileiro para realizar a revolução, em consonância com as lutas dos povos oprimidos da América Latina e do Terceiro Mundo.

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria necessário conscientizar. Propunha-se uma arte nacional-popular que objetivasse a desalienação das massas. Negava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e em alguns casos, pelo capitalismo. Predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de criar naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado.

Tal estrutura de sentimento era portadora de uma idealização do homem do povo, especialmente do campo, pelas classes médias, ancorada numa base real: a insurgência dos movimentos de trabalhadores rurais no período. Era o tempo das Ligas Camponesas, exaltadas em obras como *João Boa-Morte (cabra marcado para morrer)*, de Ferreira Gullar. Ademais, vivia-se o impacto de revoluções camponesas em Cuba e no Vietnã. Vale lembrar que a sociedade brasileira ainda era predominantemente agrária, pelo menos até 1960, e estavam em andamento os processos de urbanização, tanto que de 1950 a 1970, a sociedade passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação acelerada.

Nota-se que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária tem uma história específica ao devir das artes e da cultura no Brasil, ao mesmo tempo em que está harmonizada com o cenário cultural e político internacional. Polos contraditórios conviviam em diferentes intensidades em diversos movimentos e obras de artistas específicos: brasilidade e internacionalização; passado e futuro; raízes culturais e modernidade.

O modernismo nas artes brasileiras desenvolveu-se ao longo do século XX, associado ao processo de instauração e consolidação da racionalidade capitalista moderna no Brasil. As ideias modernistas desde 1922 podem ser caracterizadas contraditórias e simultaneamente como românticas e modernas, passadistas e futuristas. Tomar as supostas

---

<sup>59</sup> Cf. SALIBA, Elias Thomé. As utopias românticas. São Paulo: Brasiliense, 1991.

tradições da nação e do povo brasileiro como alicerce da modernidade foi característica dos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922: verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929, aproximados na política do integralismo de Plínio Salgado), Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, comandados por Oswald de Andrade), a incorporação do folclore proposta por Mário de Andrade ou por Villa-Lobos. A discussão a respeito da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do povo, apareceria nos anos de 1930 e 1940, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, ganhando notoriedade até nas manifestações da década de 1960, herdeiras da brasilidade, agora indissociável da ideia de revolução social – fosse ela nacional e democrática ou socialista, deveria contar com o povo como agente e não mero portador de um projeto político<sup>60</sup>.

Nas palavras de Gullar, referindo-se ao romance *Quarup*, “a realização pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas de entender que seu destino está ligado a ela”<sup>61</sup>.

A brasilidade consolidada nos anos de 1960 como estrutura de sentimento não pode ser separada do cenário internacional, pois a afirmação da nacionalidade no período tem um componente universal significativo. No contexto da Guerra Fria, surgiam esforços dos países “não alinhados” para organizar autonomamente o que então ficou conhecido como Terceiro Mundo, diferentemente do Primeiro Mundo alinhado aos norte-americanos e do Segundo Mundo, no campo de ação soviética. Todo o globo vivia o clima do “terceiro-mundismo”, da libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo, da solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam em Cuba, no Vietnã, na Argélia e em outros países.

Podemos notar a afinidade com as propostas de um ícone do terceiro-mundismo, o argentino que lutou em Cuba e na África, e morreu na Bolívia, Che Guevara – talvez a referência internacional mais significativa do romantismo revolucionário do período.

Outros exemplos internacionais dessa estrutura de sentimento foram as sucessivas revoluções socialistas do século XX, notadamente a soviética e depois a chinesa, a cubana e outras. Elas repercutiram no Brasil, especialmente entre artistas e

---

<sup>60</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

<sup>61</sup> Id. *Ibid.*, p. 90.

intelectuais, muitos dos quais foram militantes de esquerda. Ademais, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não se dissociava de traços do romantismo revolucionário em escala internacional nos anos de 1960: a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a liberação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas e intelectuais.

Portanto, a estrutura de sentimento da “brasilidade revolucionária”<sup>62</sup> foi uma variante nacional de um fenômeno que teve reflexos mundo afora. Junto às especificidades locais – no caso brasileiro, as lutas pelas reformas de base no pré-1964 e contra a ditadura após essa data –, o florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, número significativo de jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo, com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão. Essas condições materiais por si só não explicam as ondas de rebeldia e revolução, nem as estruturas de sentimento que as acompanharam. Mas foi em resposta às mudanças na organização social da época que se construíram certas estruturas de sentimento, como aquela da “brasilidade revolucionária”.

No entanto, nem todos os artistas e intelectuais compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária nos anos de 1960. Para exemplificar este “não compartilhamento”, o músico da bossa nova, Roberto Menescal, narra um caso que merece ser reproduzido:

“Confesso que nós realmente éramos alienados totais. Eu sabia o que acontecia da avenida Atlântica para o mar; passando da Barata Ribeiro já não sabia mais nada! (...) Teve um dia nessa época em que eu fui gravar no Campo de Santana [na gravadora CBS]. (...) ia gravar com a orquestra, eram uns arranjos do Luisinho Eça, e quando nós chegamos no estúdio não tinha ninguém. (...) Ninguém chegava, e o técnico

---

<sup>62</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

falou: “Vamos passando a guitarra e o baixo”. E passamos, gravamos a música do Tom e Aloysio de Oliveira chamada “Inútil paisagem”. Depois de um tempo começamos a falar: “Bom, a orquestra não vem, será que a gente errou o dia?”(...) Aí deu umas 11hs da manhã e resolvemos ir embora. Pegamos o carro e saímos. Quando fui passando ali em frente à Cinelândia, passaram uns soldados a cavalo e eu pensei: “O que está havendo, que coisa estranha...”. Quando chegamos ali perto da UNE, estava um rolo danado. Vimos que havia acontecido alguma coisa a mais. Era simplesmente o dia da revolução [1º de abril de 1964] e a gente estava gravando “Inútil paisagem”. A gente até brincou que “Inútil paisagem” era o “melô” da revolução. Mas isso é para mostrar que a alienação era total! A gente gostava era de música e pescaria, o resto a gente não sabia”<sup>63</sup>.

O caso ilustra como um contingente significativo de artistas estava desligado dos acontecimentos políticos. Outro exemplo, depois de 1964, seria o pessoal da Jovem Guarda, pois nada tiveram a ver com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Cabe ressaltar que o depoimento de Menescal tanto incorpora o vocabulário de esquerda (“a alienação era total”), quanto à expressão adotada e difundida pela direita (“revolução”) referindo-se ao golpe de 1964.

Em contraste, vários bossa-novistas viriam a compartilhar de algum modo da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, alguns de modo mais explícito e militante, como os pioneiros Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; outros de modo mais distanciado, como Vinícius de Moraes, autor de poemas engajados no pré-1964 – publicados no *Violão de rua* do CPC<sup>64</sup> (cf. Félix, 1962; 1963) ou de modo inconsciente como Edu Lobo, o principal foco deste trabalho.

<sup>63</sup> MENESCAL apud RIDENTI, Marcelo, 2010, p. 97.

<sup>64</sup> Cf. FÉLIX, Moacyr (Org.). *Violão de rua – poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, 1963. I, II, III v.



## **“Canção da Terra”<sup>65</sup>: da Bossa Nova à Edu Lobo**

Cabe frisar que para realizar a relação entre Música e História as considerações aqui presentes serão baseadas em alguns textos teóricos do historiador Marcos Napolitano, cuja perspectiva aponta para a necessidade de se compreender as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época e da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdados ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica. Ele articula conceitos e categorias de modo a valorizar a complexidade do objeto estudado.

A música popular brasileira, sobretudo uma de suas expressões mais relevantes na década de 1960 – o compositor Edu Lobo -, será o principal foco de análise deste trabalho. Por ser um rico instrumento de expressão política na cena artística daquela década, já que em fins dos anos 50 chegava na forma de uma tradição consolidada sob diversos aspectos: já possuía um “panteão” artístico consagrado (ao qual iriam ser agregados novos artistas, na medida em que se acentuava o debate sobre qual tradição deveria ser seguida); era marcada pela abertura à renovação, sem desconsiderar totalmente os materiais, os parâmetros e os estilos musicais convencionais, herdados do passado; tinha forte presença no mercado de bens culturais, à base de uma audiência bastante popularizada (sobretudo pelo rádio)<sup>66</sup>.

O surgimento da Bossa Nova, a partir de 1959, articulou a inserção de um novo estrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e no consumo de música popular. A classe média<sup>67</sup> mais abastada, mais informada e com circulação no meio universitário, passou a ver a música popular como um campo “respeitável” de criação, expressão e comunicação.

O impacto da Bossa Nova potencializou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos que ganhou um novo alento a partir da incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical, num momento em que o país discutia sua

---

<sup>65</sup> LOBO, Eduardo e Tamba Trio. “Canção da Terra”. LOBO, Edu; GUERRA, Ruy [Compositores] In: \_\_\_\_\_. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, ME 19, 1965.

<sup>66</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001.

<sup>67</sup> Cf. CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

forma de inserção na modernidade. Como tal, a Bossa Nova era parte fundamental para elaboração de uma identidade social, sobretudo para a nova classe média que emergia do processo de desenvolvimento capitalista<sup>68</sup>.

O então “samba moderno”, pode ser visto como uma forma possível de interpelação artístico-cultural do processo de penetração, no panorama musical, das ideologias nacional-desenvolvimentista da era Juscelino Kubitschek (1956 – 1960), quanto da nacional-reformista do governo de João Goulart (1961-1964), como polos diferentes da cultura política nacional-popular. Além de expressar a forma com que os segmentos médios da sociedade passaram a gestar um novo projeto de cultura, que deveria representar uma outra identidade brasileira mais preocupada em mostrar “modernidade”, assumindo a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como nação perante a cultura ocidental. Como exemplo desse desejo de modernidade vejamos a declaração de Tom Jobim ao jornal O Globo, em 12 de novembro de 1962, por ocasião do show no Carnegie Hall em Nova York: “já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria”<sup>69</sup>.

O país vivia um momento significativo de sua história. Com a superação da ditadura Vargas, vivia-se um contexto marcado pela articulação, nem sempre estável, da nova ordem democrática, onde a intensificação do processo de industrialização enchia de otimismo o imaginário das elites que anteviam a realização do sonho do desenvolvimento econômico. A ideia de um Brasil que avançava rapidamente em direção ao estágio das nações mais desenvolvidas, materializava-se na aparência de realidade no projeto de construção de Brasília, na implantação da indústria automobilística e na ousadia dos planos governamentais de JK que segundo os *slogans* o Brasil caminharia “50 anos em cinco”.

No campo da cultura discutia-se sobre uma produção ideológica atrelada à problemática do desenvolvimento e do nacionalismo. Em 1955 era fundado o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros -, reunindo intelectuais empenhados na

---

<sup>68</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>69</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, p. 68-69.

interpretação do Brasil e na formação de uma “consciência nacional” capaz de agenciar, em sentido progressista, o amadurecimento econômico, social e político do país. Na música, os “novos tempos” assistiam ao surgimento da Bossa Nova onde a musicalidade brasileira era recriada.

Ocorreria uma relação entre as diversas manifestações estéticas dos anos 50, como a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer. E ao introduzir um registro musical intimista, a Bossa Nova harmonizar-se-ia com os ideais de racionalidade, despojamento e funcionalismo que caracterizou várias manifestações culturais do período<sup>70</sup>.

Passava-se, em suma, por um período estimulante e propício à articulação de uma produção cultural brasileira, capaz de responder em suas diversas áreas ao projeto nacional de desenvolvimento.

Convencionou-se chamar Bossa Nova o estilo musical que se desenvolveu no Brasil a partir de 1958. Nos espaços iniciais do exercício de audição e interpretação, caracterizados como espaços intimistas e cuja perspectiva marcou o estilo dos bossa-novistas, os músicos inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, diferentemente de um tipo de sensibilidade consolidada nos anos 50, associada ao excesso, nas suas variadas manifestações.

Entre os músicos que criaram o novo estilo musical, João Gilberto se destaca ao experimentar uma estética diferente da que se vivenciava até então. Ele causará impacto ao introduzir, além de uma harmonia peculiar, também uma maneira inovadora de lidar com a voz e o violão, em que ambos se integram<sup>71</sup>.

A voz reduzida ao mínimo de potência, suave e sem a utilização de ornamentos desnecessários, unia-se ao violão e aos outros instrumentos num todo funcional e sem excessos, valorizando as melodias, sem se sobrepor ao ritmo, compatibilizando com uma interpretação dos tempos modernos.

“Em outras palavras, ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição da música popular brasileira – via de regra, de

---

<sup>70</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>71</sup> Id. Ibid.

acompanhamento melódico -, mas também concentrou na “batida” a não regularidade rítmica do samba, a regularidade do bolero e a irregularidade do jazz, num diálogo com a tradição da música brasileira”<sup>72</sup>.

Segundo Edu Lobo:

“O João representou para a Bossa Nova, e representa até hoje para a música brasileira, uma nova perspectiva na maneira de cantar. Com um som completamente novo, um cantor com a voz diferente das outras e não tinha ninguém que cantasse parecido com ele. Fiquei muito impressionado, era uma voz de cantor nada empostada que eu nunca tinha ouvido na vida e um violão que não tinha na época. Ninguém tocava daquele jeito e a música do Tom [*Chega de saudade*] não parecia com a música de ninguém”<sup>73</sup>.

Para Johnny Alf (2008), a partir da Bossa Nova, a música popular foi tendo mais categoria, porque obrigou os músicos a aprender teoria musical<sup>74</sup>.

A Bossa Nova possibilita leituras variadas, até mesmo por parte dos músicos que participaram da tendência. Se todos são unânimes quanto à liderança de João Gilberto, no entanto cada um destaca procedimentos diferentes com relação às tradições incorporadas.

As mudanças e inovações apresentadas pela Bossa Nova não ocorreram num “vazio”<sup>75</sup> histórico. É preciso ter cuidado com a ideia de que ela foi o “marco zero” da modernidade musical brasileira. A relação com a tradição musical (cultural) anterior foi muito complexa. Nem a Bossa Nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba-canção bolerizado, dos anos 1950, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos.

Conforme Carlos Lyra (2008): “(...) esta ruptura seria um transcender, um passar adiante”. E continua: “uma ruptura não elimina a outra. Quando existe uma ruptura de Bossa Nova com o bolero, por exemplo, não quer dizer que uma coisa elimina.

---

<sup>72</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, p. 69.

<sup>73</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

<sup>74</sup> ALF, Johnny apud MELLO, Zuza Homem de, 2008, p. 139.

<sup>75</sup> Cf. VENTURA, Zuenir. “Vazio cultural”, “A falta de ar” e “Da ilusão de poder a uma nova esperança” In: \_\_\_\_\_. et al. *Da resistência à repressão. Anos 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Coexistem [sic]”<sup>76</sup>.

Em meio ao ambiente cultural da Bossa Nova, confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos, é que se acabará por redefinir o conceito de MPB.

Por outro lado, o impacto da Bossa Nova potencializou um conjunto de tensões culturais que lhe eram anteriores, mas que ganharam um novo alento devido à incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical.

Entretanto, em meio às performances de apartamento, outros espaços de experiência musical iam surgindo. Por exemplo, os *campi* universitários. O primeiro show universitário, imerso no impacto do álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, entre músicos e críticos considera-se que foi o 1º Festival de Samba Session, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1959. Presentes neste o show cerca de duas mil pessoas, o que demonstrou as potencialidades daquele tipo de samba junto à população jovem estudantil.

Logo depois seguiram-se três shows: no Colégio Santo Inácio, no Colégio Franco-Brasileiro e na Escola Naval, também produzidos por Ronaldo Bôscoli o que ajudou a consolidar o termo “Bossa Nova”, que nos anos seguintes viraria uma mania nacional.

De uma forma rápida o “samba moderno” passou a ser visto como o oposto do “samba quadrado”, ou seja, aquele samba com uma percussão e divisões rítmicas bem determinadas. Mas, no interior do “samba moderno”, surgiria um outro segmento que acabou por politizar a Bossa Nova e iniciar uma outra clivagem: a canção engajada ou de “protesto”<sup>77</sup>.

Mas, para além de uma questão de gosto, o surgimento de uma preocupação “conscientizadora” em alguns músicos identificados com a bossa nova colocava uma questão mais profunda, havia o desafio de superar a distância social e cultural na qual a nova situação política tinha colocado. Não bastava combater a influência estrangeira,

---

<sup>76</sup> LYRA Carlos apud MELLO, Zuza Homem de, 2008, p.138.

<sup>77</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

mas também ampliar os públicos e os materiais sem abrir mão do espaço conquistado pela Bossa Nova<sup>78</sup>.

Era preciso encontrar um meio que desse conta dos desafios colocados pelo momento histórico e pela singular situação da música na sociedade brasileira. Passando o período inicial da bossa nova, os primeiros anos da década de 60 começaram a trazer novidades em termos musicais. Não se tratava, entretanto, da criação de estilos que a sobrepujasse, e sim, mais propriamente, da utilização de novos temas a partir de derivações do ritmo e da harmonia bossa-novistas. Com relação à temática, tanto poética quanto musical, houve uma ruptura. O “estado de graça” das canções da bossa nova, adequados à realidade da Zona Sul carioca, com, “barquinhos”, “flor e amor”, foi substituído pelo clima árido nordestino e por ritmos africanos. É como se o cosmopolitismo inaugurado pela bossa nova cedesse terreno a uma linha mais étnica, voltada para elementos que pudessem configurar alguns traços da identidade nacional<sup>79</sup>.

Naquele contexto a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas, mas progressistas e que, paradoxalmente, buscavam no passado (nas raízes populares nacionais) as bases para construir o “país do futuro”.

O lançamento em disco da música *Quem quiser encontrar o amor*, em 1961, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretados por este último, foi considerado significativo na tentativa de criação de uma “bossa nova participante”, ou seja, trazia consigo uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com a questão do “estado de graça” da Bossa Nova, em cujas canções a figura do “amor” apresentava-se como um estado musical-existencial do ser. Nesta canção o “amor” configura-se em sofrimento e luta, revelando a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo e a denúncia das condições da vida subumanas nas grandes cidades.

“O arranjo incluiu um acompanhamento de violão que marcava uma divisão rítmica mais definida, um acento mais “afro” (como foi dito na época) e alguns timbres do samba “quadrado”, como o uso do trombone, tradicional instrumento de “gafieira”. Apesar disso, a bossa nova se fazia presente: a interpretação de Geraldo Vandré não rompia com a bossa nova evitando os exageros vocais, e o próprio arranjo não

<sup>78</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001.

<sup>79</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

reforçava o papel dos instrumentos de percussão, a não ser na introdução”<sup>80</sup>.

A canção, *Quem quiser encontrar o amor*, foi composta para o filme *Couro de gato*, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade produzido pela UNE em 1961, e que fazia parte do longa-metragem *Cinco vezes favela*. O filme conta as peripécias de moradores de favela para conseguir fabricar tamborins artesanais para o carnaval, com o couro de gato. Vale ressaltar que há algumas diferenças entre a versão do disco e a do filme, já que para este último foram feitas as adaptações devidas que atendessem à lógica da narrativa.

Com *Zelão*, composição de Sérgio Ricardo lançada em 1960, teve início, segundo Marcos Napolitano (2007), a canção “nacionalista e engajada”, mas incorporando conquistas estéticas da Bossa Nova. *Zelão* narrava a história de um morador da favela que perdia a casa por conta da chuva restando-lhe apenas a solidariedade dos outros habitantes do morro. Também com a base musical bossa-novista, tanto do ponto de vista harmônico, como pela interpretação dada por Sérgio Ricardo<sup>81</sup>.

Contudo, as duas canções propagam uma série de imagens poéticas que estariam presentes na canção engajada: a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador. Ambas partilhavam da estrutura de sentimento da “brasilidade (romântico-)revolucionária”<sup>82</sup>.

Conforme Edu Lobo, “quando jovem, eu acreditava que uma música iria mudar o mundo”<sup>83</sup>. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, atrelado a um sentimento de empolgação na busca do que estava perdido: o “autêntico homem do povo”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

<sup>80</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 33.

<sup>81</sup> \_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>82</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

<sup>83</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

Por volta de 1962, o legado da Bossa Nova já havia passado por releituras, configurando a forma de um “samba moderno e participante”, nas palavras de Marcos Napolitano (2007), cujos criadores foram Carlos Lyra e Sérgio Ricardo. Restava saber como seria a recepção da obra junto ao público<sup>84</sup>.

“Desde o início dos anos 60, o problema da “popularidade” (leia-se, a formação de públicos fiéis, massivos e assíduos) estava colocado nos debates entre os artistas de esquerda, pois a construção desta popularidade era vista como uma tática para atingir os objetivos políticos mais amplos do “engajamento”<sup>85</sup>.

Entre 1962 e 1963 ocorre uma definição de fronteiras, muitas vezes tênue, entre a dita Bossa Nova “jazzística” e a “nacionalista”. O “racha” ocorreu devido à consagração da Bossa Nova no mercado internacional, realizada no mesmo período.

“No final de 1962, em 21 de novembro, a bossa nova foi a atração principal de um evento que acirrou ainda mais as polêmicas em torno do caráter nacionalista ou “entreguista” do novo gênero. Com a produção de Sidney Frey, *manager* da gravadora norte-americana Audio Fidelity, foi realizado o polêmico show de bossa nova, no Carnegie Hall, em Nova York. O evento foi organizado pelo conselheiro do Itamaraty, Mario Dias Costa, colega de Vinicius de Moraes que, na época, era membro do corpo de Relações Exteriores do Brasil. O próprio Itamaraty se encarregou do fornecimento das passagens e recursos para viabilizar o espetáculo, visando “mostrar aos norte-americanos, sem receber um único dólar, a verdadeira bossa nova”. (“BN desafina nos EUA” (O Cruzeiro, 8/12/1962). Há algum tempo, os clássicos da bossa nova eram gravados por músicos norte-americanos, e a presença de brasileiros no Carnegie Hall deveria confirmar o prestígio da bossa nova nos EUA e consolidar sua presença no mercado internacional. No total, 22 músicos participaram: Tom Jobim, Carlos Lyra, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, O Sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto, Sérgio Ricardo”<sup>86</sup>.

O show no Carnegie Hall acabou se transformando num marco para as discussões sobre a Bossa Nova. O evento que consagraria Tom Jobim e João Gilberto no exterior também colocaria os dois “fundadores” da Bossa Nova na lista dos artistas e intelectuais bossa-novistas “antipopulares” e “entreguistas”. Dentre os dois pais da Bossa Nova, Vinicius de Moraes conseguiu manter seu prestígio intacto junto aos

<sup>84</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>85</sup> Id., “A arte engajada e seus públicos (1955/ 1968)”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 2, 2001. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.

<sup>86</sup> Id., *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 35.



nacionalistas de esquerda, sendo um dos defensores da “nacionalização” da Bossa Nova, a partir de 1962. De qualquer forma, para os artistas mais independentes das amarras ideológicas, Tom Jobim e João Gilberto permaneceram como referências de música popular, no decorrer da década. Como no caso, por exemplo, tanto para Edu Lobo – que discutirei a seguir – que sempre declarou sua admiração por Tom Jobim, quanto para Caetano Veloso que resgatou a figura de João Gilberto. Segundo Edu Lobo:

“(...) o Tom sempre foi uma espécie de modelo pra minha geração. Como compositor que eu conhecia, que sabia ler, sabia escrever, que conhecia orquestração, sabia piano, enfim, que era um músico completo, pronto. Naquela época, os compositores não eram tão assim. Um tocava violão direito, outro tocava violão legal, mas uma pessoa que reunisse tantas qualidades era difícil”<sup>87</sup>.

À medida que o mercado musical exterior se abria para os artistas brasileiros criou-se um clima de conflito entre aqueles que se diziam comprometidos com uma cultura nacional e os taxados de “entreguistas”. Diante da conjuntura política brasileira durante o governo João Goulart, exigia-se um posicionamento mais incisivo, mas havia um porém: um segmento da Bossa Nova deveria ser rejeitado (mas com o cuidado de manter o público jovem universitário), demarcando uma “Bossa Nova jazzificada” de uma “Bossa Nova nacionalista”, que colaborasse com a desalienação das consciências e recusasse a ordem social instituída, fruto de uma transformação acelerada e oriunda do processo de urbanização da época. Logo depois do show do *Carnegie Hall*, essa questão torna-se foco de discussão da música popular brasileira.

Os artistas influenciados pela Bossa Nova encontravam-se num dilema: não poderiam descartar o mercado internacional, até porque a popularidade da Bossa Nova e o mercado fonográfico brasileiro, naquele momento, ainda não eram garantias de uma autossuficiência profissional. Por outro lado, não poderiam ser indiferentes quanto ao momento político delicado em que se encontrava o Brasil, o que tornava necessária uma postura compromissada em relação ao país. A partir daí podemos apreender que, num momento de tensões ideológicas e políticas acirradas, o caminho encontrado para sair do “impasse” estético-ideológico seria o de reforçar os elos da nova música com as tradições nacionais.

Não por coincidência, mas para apontar outra posição, alguns dias depois do show do *Carnegie Hall* foi organizada a I Noite da Música Popular Brasileira, no Teatro

---

<sup>87</sup> LOBO, Edu apud CHATEAUBRIAND, Mônica, 2006, p. 23.

Municipal do Rio de Janeiro. O show foi produzido pelo CPC/UNE, e a proposta era apresentar uma resenha da história do samba carioca. Reuniu nomes como Pixinguinha, Vinicius de Moraes e a bateria da Escola de Samba Portela, num reencontro com a tradição. Os ideólogos da “Bossa Nova nacionalista” pareciam ter encontrado uma saída para o impasse resultante da experiência do novo estilo musical, devendo dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico e pela singular situação da música na sociedade brasileira daquele contexto.

“A proposta das Reformas de Base como estratégia para superar a crise social e econômica que o país mergulhou, em 1961, foi um elemento perturbador na utopia de atualização sociocultural que a bossa nova representava. Era preciso conscientizar e integrar os setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista, e a cultura tinha um papel importante neste processo. O excessivo “otimismo” da bossa nova passou a ser repensado. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da bossa nova junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la”<sup>88</sup>.

A estética intimista, caracterizada pelo lugar social do movimento bossa-novista: apartamentos, boates e grêmios estudantis, a complexidade harmônica e as letras na linha “amor, sorriso e flor”, num primeiro momento, foram contestadas pelos jovens engajados do movimento estudantil. Diante das opções “imperialistas” como o jazz e o rock, este movimento musical não poderia ser desprezado devido à popularidade entre a juventude intelectualizada.

Cresciam, assim, as tarefas colocadas pelos músicos nacionalistas: ampliar materiais sonoros, consolidar o público jovem e conquistar novos públicos.

“Cabia ao artista, portanto, participar do novo mundo que então se descortinava, e não ficar preso às idealizações provenientes de nossa tradição acadêmica e humanista, que alçava a cultura a um estatuto elevado e só acessível aos postuladores de verdades essenciais e imutáveis”<sup>89</sup>.

O compositor que desejasse atingir a conscientização ideológica e a elevação do gosto médio deveria estar informado por tais tarefas. Segundo a perspectiva dos ideólogos da “Bossa Nova nacionalista”, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado. Nesse sentido, entravam em atrito com os

<sup>88</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 22.

<sup>89</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*, p. 30.

termos do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que acabou não encontrando receptividade entre os músicos.

Os jovens músicos engajados, a maior parte deles oriunda da Bossa Nova - já que a música popular brasileira chegou à senda do engajamento por meio dela - buscavam na dicotomia nacional-popular a superação dos impasses estéticos e ideológicos da canção brasileira.

“a afirmação de nossa exuberância cultural se tornou uma estratégia importante para apontar os caminhos de nossa redenção. A miséria do povo brasileiro seria uma aberração imposta pela injustiça do sistema capitalista; o Brasil teria tudo para ser uma nação próspera e poderosa. Seria através de uma consciência profunda de nossas potencialidades que conseguiríamos reverter o quadro de submissão cultural e de alienação política. Assim, essa estratégia ideológica adapta a estética da bossa nova às condições culturais do início da década de 60, juntando o ritmo da bossa nova a outras informações musicais - cariocas e nordestinas, como é o caso das canções de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo -, prenunciando desse modo o surgimento do construto MPB. Cria-se um tipo de musicalidade que concilia o discurso nacionalista com os aspectos cosmopolitas da base musical da bossa nova. O produto que vai resultar dessa fusão passa a ser encarado como a própria essência da Música Popular Brasileira, algo que sempre teria existido, a corrente principal em comparação com a qual se identificam tendências novas e desviantes”<sup>90</sup>.

Carlos Lyra, um dos “fundadores” da canção engajada, já estava atento desde 1961 ao samba tradicional considerado “quadrado”, e misturava temas românticos com letras de teor nacionalista, assinalando o potencial crítico das canções bossa-novistas.

“Ao mesmo tempo em que compartilhava com os músicos bossa-novistas a sensibilidade lírica e fazia canções sentimentais, Carlos Lyra se envolvia com projetos políticos. (...) Em 1961 participou, junto com outros artistas e intelectuais, como Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Carlos Estevam, da fundação do CPC da UNE, atuando também como diretor musical da entidade”<sup>91</sup>.

A ligação com o CPC da UNE era, como já dissemos, uma ponte da Bossa Nova com a cultura engajada de esquerda. O lançamento do anteprojeto do Manifesto do CPC da UNE, escrito por Carlos Estevam Martins, intelectual ligado ao ISEB, em fins de 1962, tentava colocar uma direção e disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Num contexto em que o governo de Jango anunciava as Reformas de Base como eixo importante da política, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, como

---

<sup>90</sup> Id. Ibid., p. 37.

<sup>91</sup> Id. Ibid., p. 32-33.

princípio da libertação nacional. Mas para tal ação, o artista deveria antes de tudo assumir os novos valores e procedimentos exigidos pela conjuntura política - entendida pelo CPC como prerrevolucionária -, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal para constituir uma nova estrutura de recepção, um público mais coeso para a arte engajada e, mais tarde, o desenvolvimento de relações diferenciadas com os públicos específicos de cada área artística.

Para o teatro, o cinema e a canção engajada, no início dos anos 60, o problema do público se colocava em dois níveis: num primeiro nível, estava o desafio de consolidar um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns (movimento estudantil, *campi* universitários) e valores ideológicos e políticos. Enfim, algo em comum que reforçasse o sentido político das manifestações artísticas. Num segundo nível, o desafio era ampliar a popularidade, permitindo o acesso de públicos diferenciados. Esse era o maior desafio, pois fora dos circuitos de mercado o acesso às massas era muito problemático.

A estrutura do CPC da UNE era bastante eficaz para chegar aos públicos estudantis, mas não conseguia ultrapassar este meio sociocultural. Os “espetáculos de rua” ou em “porta de fábrica” eram uma saída precária e não consolidavam a “popularidade” tão almejada pelo artista engajado.

“O desafio era construir um circuito de mercado, profissional e massivo, mas sem cair nas fórmulas e armadilhas da indústria da cultura, considerada alienada e escapista. Era preciso, portanto, atuar em dois níveis de público: o meio social imediato ao artista, futura liderança do processo político (*grosso modo*, o meio estudantil), e o meio social mais amplo, massivo, alvo da “pedagogia política” que, de forma mais ou menos explícita, se enunciava na obra (“o povo”). No primeiro nível de relação com o público, a arte engajada visava a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário, em curso no governo Goulart, conforme a leitura da esquerda. No segundo nível, tratava-se de ampliar a esfera pública da arte engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. A educação política, estética e sentimental de uma elite (o “jovem estudante de esquerda”) e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes”<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/ 1968)”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 3-4, 2001. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.

O manifesto do CPC reconhecia a arte de elite como superior apenas “formalmente” à arte popular. Mas a prioridade na obra não era a qualidade estética e sim a veiculação ideológica adequada ao conteúdo nacionalista em questão. O artista-intelectual deveria buscar inspiração no homem simples do povo.

O intuito era atingir as massas, mesmo que para isso fosse necessário prejudicar a expressão estética da obra. Este objetivo poderia ser alcançado através dos seguintes procedimentos: adaptar a obra à fala do povo; entender a linguagem como “meio” e não como “fim”, entre outros. Estes critérios eram inadequados se comparados com os valores estéticos dos jovens de classe média que forjaram uma canção engajada noutros moldes. A submissão da “forma” ao “conteúdo” e da “expressão” à “comunicação”, significava uma ruptura com as bases da Bossa Nova, formadora e inspiradora dos principais criadores musicais engajados.

Além disto, o Manifesto indicava um caminho contrário, muito mais próximo da posição dos “folcloristas”, que não viam com simpatia a aproximação entre bossa-novistas e sambistas populares tradicionais, como era o caso de Lúcio Rangel ou José Ramos Tinhorão.

A Revista Civilização Brasileira, que nos anos 60 se propunha a repensar o Brasil, reunia em suas páginas uma discussão sobre temas que abarcavam questões políticas, ideológicas e, sobretudo, culturais e artísticas. Em suas páginas encontramos textos de José Ramos Tinhorão, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Capinam e Caetano Veloso, entre tantos que discutiam os rumos da música popular que aqui se fazia. O embate que se estabelece entre Tinhorão - estudioso da música popular, com posições conservadoras e ferrenho defensor da “pureza” de uma música com “raízes” brasileiras - com os criadores, defensores e continuadores da Bossa Nova é um exemplo pertinente para se perceber, por um lado, que a questão nacional e a reflexão sobre a nossa identidade estavam na ordem do dia e, por outro, perceber as transformações propostas por uma nova geração, mais aberta ao diálogo com o estrangeiro, sem “demonizá-lo”, não mais adepta de uma visão estreita do país e não mais aceitando uma identidade nacional fixa e imutável. Essa posição seria assumida um pouco mais tarde pelo movimento tropicalista.

Em debate promovido pela Revista Civilização Brasileira (1965), Tinhorão afirmava a inautenticidade da Bossa Nova por ela conscientemente “assimilar e

incorporar à produção musical ritmos, estilos e harmonias de músicas estrangeiras”<sup>93</sup>. A Edu Lobo, nessa ocasião, coube responder a tais críticas. Contrapondo-se a Tinhorão, afirma os ganhos que Tom Jobim, João Gilberto, enfim, a Bossa Nova, trouxeram para nossa música, afirmando o seu caráter brasileiro. Sobre as influências iniciais do jazz, cita Mário de Andrade: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa”<sup>94</sup>.

Destacava ainda a profunda ligação que os cantores e compositores da MPB produzida nos anos 60 tinham com os temas nacionais: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção surgida no país com a realidade nacional”<sup>95</sup>.

As citações de Mário de Andrade feitas por Edu Lobo, acima mencionadas, são um dado importante, pois ele responde a um nacionalista ortodoxo com um outro nacionalista mais requintado e menos esquemático, deixando claro a presença do ideário nacional-popular.

A tradição nacional-popular tem origem, no Brasil, na segunda fase do movimento modernista - aquela que vai de 1930 a 1945. Para seus seguidores, além de brasileira e moderna, a arte precisaria ser social, isto é, dirigir-se ao povo brasileiro e levar em conta seus problemas. Subjaz neles uma visão de arte enquanto reflexo da realidade e instrumento de conscientização política.

Se nacional-popular versus vanguarda-mercado já era um embate incisivo nas artes modernistas de 1930/40, esse embate vai se aprofundar, tornando-se mais decisivo e explosivo na criação artística da década de 60, sobretudo na MPB que então se configurava. Com o advento da ditadura, em 1964, e todos os problemas daí decorrentes, houve importantes transformações no âmbito da Bossa Nova. Os artistas ligados às esquerdas defendiam, em sua maioria, uma concepção de arte “nacional-popular” e engajada. A música popular deveria ajudar a resgatar os valores mais “genuínos” da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional, denunciando a realidade injusta em que vivia a maioria da população e fomentar a

---

<sup>93</sup> LOBO, Edu et al. “Confronto: Música Popular Brasileira (Entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão)”. *RCB*, n. 3, p. 312, jul. 1965.

<sup>94</sup> Id. *Ibid.*, p. 309.

<sup>95</sup> Id. *Ibid.*, p. 311.

conscientização e mobilização do povo. Os termos do anteprojeto do CPC – estética simplória, conteudista, comunicativa – não foram muito bem assimilados na música popular, já marcada pelas novas exigências da Bossa Nova. Conforme Arnaldo Contier:

“Devido à inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade da [s] memória [s] sonora [s] desse [s] compositor [es] [Edu Lobo], o projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversos. Nem sempre as mensagens de Edu Lobo (...) em suas canções (...) reproduziam as chamadas condições objetivas da História, como por exemplo, a exaltação do proletariado: “(...) classe por excelência negação, única classe que luta para negar-se a si própria, para deixar de existir como tal e com isto, fundar o novo mundo em que não existam mais classes”, ou ainda distanciava [m]-se da compreensão didática de sua mensagem pelo chamado *povo brasileiro* (...)”<sup>96</sup>.

Desta forma, a incorporação do Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE no campo da música popular era problemática, já que a canção engajada nascente era tributária da sofisticação moderna da Bossa Nova. Portanto, as posições veiculadas pelo Manifesto deixavam os jovens músicos numa posição delicada. Sobretudo os que estavam em uma direção contrária, como afirmava Carlos Lyra (1994) numa das reuniões do CPC, assumindo-se como burguês:

“Segundo seu depoimento, a ideia inicial do primeiro núcleo do futuro CPC, reunido em 1961, foi a criação de um “Centro de Cultura Popular”, o que foi vetado por Carlos Lyra. A inversão da sigla não foi mero capricho do compositor, conforme suas próprias palavras: “Eu Carlos Lyra sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço bossa nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo”<sup>97</sup>.

O Manifesto postulava que “ser povo” era uma questão obrigatória ao artista comprometido com a libertação nacional. O artista burguês deveria abandonar o “seu mundo” caso quisesse se engajar nas causas nacionais e populares.

Ainda nas palavras de Carlos Lyra: “A minha briga principal nessa época com uma facção do Centro Popular de Cultura é que eles achavam que deviam fazer música

<sup>96</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 10, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

<sup>97</sup> LYRA, Carlos apud BARCELOS, Jaluza, 1994, p. 97.

com letras de caras cultos dizendo realidades, dizendo verdades políticas. Eu era contra isso porque aí então seria o panfleto”<sup>98</sup>.

O Manifesto propunha um caminho, mas os artistas trilharam outro. O jovem artista engajado buscava produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo, assim, com as propostas do Manifesto.

A “frente popular” pelas Reformas de Base encontrava seu reflexo no mundo das artes e da cultura. Mais do que um espelho, a canção engajada oriunda da Bossa Nova deveria iluminar a consciência nacional na direção de uma modernidade redentora.

“Dois álbuns fonográficos podem ser destacados como sínteses criativas que procuraram objetivar este projeto estético e ideológico, na forma de composição, interpretação e seleção de repertório. *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra (Philips, 1963), e *Um senhor de talento*, de Sérgio Ricardo (Elenco, 1963). A tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nova “nacionalista”, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de reformas de base do governo Jango, encontrou nesses dois álbuns sua expressão mais delineada”<sup>99</sup>.

O LP *O povo canta* também pode ser encarado como uma tentativa de constituir uma música engajada de cunho exortativo e de intenções pedagógicas que não chegou a ser um gênero valorizado no processo de institucionalização da MPB ao longo dos anos 60. Mas a Bossa Nova continuou sendo um referencial, ainda que criticada pelo seu “conteúdo alienado”, e mesmo os artistas que buscaram utilizar o material folclórico e popular de acordo com suas propostas engajadas não permaneceram nas limitações do Manifesto do CPC/UNE. O LP em questão trazia cinco faixas: “O subdesenvolvido” (Carlos Lyra/Francisco de Assis), “João da Silva” (Billy Blanco), “Canção do trilhãozinho” (Carlos Lyra/Francisco de Assis), “Grilheiro Vem” (Rafael de Carvalho), “Zé da Silva” (Geny Marcondes/Augusto Boal).

Dáí foram lançadas as bases para o que mais tarde será denominado de “canção de protesto” brasileira, rótulo que deve ser melhor analisado e que incluiu compositores como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Chico Buarque, Edu Lobo, entre outros.

<sup>98</sup> LYRA Carlos apud MELLO, Zuza Homem de, 2008, p. 161.

<sup>99</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, p. 78.



Vale lembrar que para alguns músicos da chamada música engajada, o Manifesto do CPC/UNE apresentava-se como algo difuso, mais como um informativo ideológico do que como um definidor de procedimentos técnico-estéticos.

A assimilação de material dito “folclórico” ou “tradicional” não descartava a utilização de elementos considerados sofisticados, nem a estruturação das melodias sobre bases harmônicas mais complexas. Estas seriam as bases musicais (e ideológicas) sobre as quais se desenvolveriam, mais tarde, as músicas da era dos festivais. Cabe ressaltar que outros elementos seriam adicionados, como as canções organizadas em torno da rearmonização do material folclórico nordestino de Edu Lobo. Consciente ou inconscientemente, caminhos musicais diversos assumiram, nos anos 60, o caráter de equações complexas para entender as vicissitudes das posturas político-ideológicas em jogo.

A Bossa Nova, música apontada como de “elite”, paulatinamente vai sendo consolidada no mercado e aceita pela corrente musical engajada. Ela continuou sendo referência para os compositores e intérpretes dessa corrente, mesmo que submetida a constantes revisões e críticas.

O golpe militar de 1964 iria impor revisões nestas propostas pois, segundo a avaliação abaixo reproduzida:

“Criou uma nova conjuntura na qual a viabilidade dessa estratégia política, baseada na aliança de classes, será alvo de críticas e autocríticas. A partir daí, a cultura “nacional-popular” buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica. A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas, numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Este foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcaram o nascimento da MPB renovada, consagrada na “era dos festivais”<sup>100</sup>.

A investida na ideia de MPB como ponto central de confluências de questões políticas e culturais se revigora a partir do golpe militar em 1964, aprofundando as discussões em curso devido aos impasses criados com o fim da democracia. A partir do novo contexto político desencadeado pelo golpe de Estado, novas indagações surgiram a respeito da canção brasileira engajada: o que cantar? Onde cantar? Para quem cantar?

---

<sup>100</sup> Id., *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 53.

Onde estaria o “povo”, receptor idealizado das mensagens conscientizadoras? Era preciso repensar os parâmetros e procedimentos de criação/ recepção da obra.

Tal debate somou-se à estruturação da indústria cultural brasileira e à redefinição do sentido da tradição musical e cultural para os artistas de esquerda. De modo geral, a geração que surge em meados dos anos 60 faz a sua aparição pública nos festivais da canção, como é o caso de Edu Lobo. Este seria um meio para ampliar o público de música brasileira no país.

Realizados na cidade de São Paulo, os shows do circuito universitário consolidaram a presença do samba renovado junto ao público jovem. No momento em que a Bossa Nova perdia espaço no Rio de Janeiro para os espetáculos voltados para o “samba de morro”, o panorama musical de São Paulo concentrava-se num espaço que se tornou simbólico, o teatro *Paramount*, situado no Centro da cidade.

Os espetáculos representavam muito mais do que simples performances artísticas, eles assinalaram um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada.

Enquanto o espetáculo *Opinião*, cuja estreia ocorreu em dezembro de 1964, marcou um dos primeiros eventos culturais de oposição ao regime no Rio de Janeiro, em São Paulo o público estudantil transformou os eventos do *Paramount* em focos de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. Portanto, tais expressões musicais eram tão “políticas” quanto as letras das canções de protesto mais explícitas<sup>101</sup>.

A “era dos festivais” marcou a história da música e da televisão brasileiras. A partir de 1965, em meio ao impacto causado pelo surgimento da “moderna MPB”, a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival Nacional de Música Popular, que teve como vencedora a música *Arrastão*, da dupla Edu Lobo e Vinicius de Moraes, cuja intérprete, Elis Regina, foi a grande revelação do ano. Esse evento também marca o início do reconhecimento nacional de Edu Lobo, embora este compositor tenha surgido no cenário musical carioca em 1961, no momento em que a música popular brasileira já estava consagrada internacionalmente com a Bossa Nova.

---

<sup>101</sup> RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança” In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 4 v.

Nascido em 29 de agosto de 1943, no Rio de Janeiro, Edu Lobo (Eduardo de Góis Lobo) é filho do compositor e radialista Fernando Lobo e de Maria do Carmo Lobo, ambos pernambucanos de Recife. Fez os cursos ginásial e colegial no Colégio Santo Inácio e a motivação nos estudos era a perspectiva das férias anuais em Recife, onde morava a família de seus pais. Lá assimilou o som que, futuramente, apareceria em suas composições.

“Era o som nordestino de Pernambuco, plantado em seu coração ainda criança, nas viagens que fazia à terra de sua mãe, Maria do Carmo, e de seu pai, o compositor Fernando Lobo. Jornalista, radialista e pesquisador da MPB, o pernambucano Fernando foi criado ao som do bandolim tocado por sua mãe. E, na cidade de Campina Grande, onde passou parte da sua infância, estudou música com Capiba, pai do famoso compositor de mesmo nome. Apesar da pouca convivência com o pai na infância, o gosto pela música chegava pelo DNA”<sup>102</sup>.

Sua iniciação musical começou aos oito anos como o acordeão, instrumento em moda na época. Apesar de não gostar desse instrumento, chegou a estudá-lo até os 14 anos. O aprendizado do violão viria posteriormente, aos dezesseis anos, por intermédio de seu amigo Theo de Barros (Theófilo de Barros Filho), autor de *Disparada* junto com Geraldo Vandré. Algum tempo depois estudou teoria musical com a professora Wilma Graça.

Ao terminar o colegial, Edu Lobo entrou para o curso de Direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com o intuito de seguir carreira diplomática. Entretanto, seu entusiasmo pela música aumentava a cada dia, o que o fez deixar a faculdade no terceiro ano. Por volta de 1961 passou a frequentar shows, principalmente no *Beco das Garrafas*, em Copacabana, onde se apresentavam grandes músicos da Bossa Nova, entre os quais Luís Eça, Sérgio Mendes e Roberto Menescal. Edu Lobo também costumava fazer parte de reuniões musicais na casa de Luís Eça, Tom Jobim, Carlos Lyra, onde, como diz, encontrava “todo mundo”.

A convite de uma amiga, Olívia Hime, para uma dessas reuniões musicais – muito comum naquela época no Rio de Janeiro – subiu a serra de Petrópolis onde se consolidaria seu desejo, ainda tímido, de ser músico. Ao chegar à casa da cantora, Edu topou com Vinicius de Moraes, amigo de seu pai, que pergunta a Edu se teria alguma música para colocar letra. Prontamente Edu respondeu que sim e mostrou uma melodia

---

<sup>102</sup> ZAPPA, Regina. *Lá onde o céu principia*, p. 2.

que tinha composto há pouco tempo. Posteriormente, referindo-se ao episódio, o compositor contou que, mesmo que não tivesse algo pronto, ele teria tentado compor alguma coisa na hora<sup>103</sup>.

Nascia assim, moldada na Bossa Nova, *Só me fez bem* e surgia, dessa forma, uma parceria que o projetaria, colocando-o à frente de outros contemporâneos. Conforme conta o próprio Edu Lobo: “A parceria foi mais importante que qualquer elogio porque eu virei profissional nesse dia”<sup>104</sup>. A partir daí passou a conviver com Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, Oscar Castro Neves, enfim, todos que faziam Bossa Nova na época.

Com apenas 19 anos, Edu Lobo sentiu-se mais do que premiado por essa parceria com Vinicius, que representava de fato seu ingresso no mundo musical dos grandes compositores do período.

“O acontecimento foi tão importante para o compositor iniciante que ele ficou com medo de perder a preciosidade, rabiscada num pedaço de papel pelo poeta. Não teve dúvida: no ônibus, na volta para o Rio, enfiou o papel no sapato e protegeu com o pé sua parceria carimbada. A canção seria gravada em 1967, no LP *Edu e Bethânia*, e, ao longo dos anos, Edu iria compor outras músicas com Vinicius, entre elas, as clássicas *Canto triste* e *Arrastão*. Mas foi o selo de Vinicius, naquela tarde em Petrópolis, que o animou a tomar a decisão de que este seria para valer seu caminho profissional”<sup>105</sup>.

A efervescência musical, a possibilidade de trocar ideias com os veteranos compositores, aliadas ao talento de Edu, consolidariam no jovem a paixão em compor. Também foi marcado por *Chega de Saudade* e pela batida do violão de João Gilberto, como a maioria dos músicos de sua geração. Ao começar a carreira, logo viu que sua trajetória seria outra. Queria criar seu próprio estilo.

“Então quando eu comecei a trabalhar em música, aprender com o pessoal da Bossa Nova, eu acho que uma saída que eu devo ter encontrado, sem muita programação - porque foi uma coisa mais intuitiva -, uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com que eu tinha aprendido na Bossa Nova. E a minha música começou a se desenvolver dessa maneira. Acho que foi uma saída para ter uma característica própria”<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

<sup>104</sup> Id. Ibid.

<sup>105</sup> ZAPPA, Regina. *Lá onde o céu principia*, p. 1.

<sup>106</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

Edu sentia que deveria trilhar um caminho diferente e de nada adiantaria repetir o que os mestres da Bossa Nova vinham fazendo. A experiência vivida por ele em sua infância e adolescência no Recife foi fundamental para que no futuro viesse a criar uma música com personalidade própria, que o diferenciaria dos compositores da segunda geração da Bossa Nova. Os frevos, os sons das ruas, as cirandas, os mamulengos, enfim, todos aqueles sons riquíssimos que formam o diversificado folclore do Recife foram assimilados e misturados às informações recebidas por meio da escola da Bossa Nova.

“Quando descobri essas músicas que eu tinha na cabeça que não eram daqui do Rio, eram muito mais do Nordeste, com as harmonias da Bossa Nova isso me dava um prazer enorme, principalmente, porque eu sabia que não estava competindo com aquele pessoal [Tom Jobim, Carlos Lyra, entre outros importantes nomes da Bossa Nova]. (...) se eu ficasse nesse time que eu estava ficaria no banco, só me chamariam se alguém quebrasse a perna. Era assim que eu me sentia”<sup>107</sup>.

Edu Lobo recupera informações da Bossa Nova, mas promove rupturas. É um exemplo de compositor da geração de 1960 que insere na música popular uma gestualidade modernista. E, inconscientemente, em suas composições foi construindo uma nova memória sobre a cultura brasileira, ao cantar o sertanejo, o retirante, o baião, o frevo, representando assim, um certo tipo de brasilidade. Não por acaso, Edu é visto por alguns intelectuais como fundador da expressão MPB.

“A concepção de MPB surgiu em meados da década de 1960 no meio de músicos populares, artistas de outras áreas (como a literatura, o teatro e o cinema) e intelectuais esquerdistas, alguns oriundos do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961 pelos estudantes vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE) e fechado em 1964 com o golpe militar. A sigla MPB era reveladora da perspectiva que orientava os intelectuais da cultura, caracterizada pelo propósito de criar uma linguagem artística congruente com o ideal de brasilidade - frente ao que se considerava o avanço da interferência estrangeira, principalmente norte-americana, na nossa cultura - e ancorada nas manifestações culturais dos segmentos populares. Assim, os ingredientes usados para o desenvolvimento da MPB seriam elementos considerados populares e nacionais”<sup>108</sup>.

Conectado com seu tempo e sua geração, compartilhou com outros artistas do sonho de um Brasil melhor sem abrir mão do compromisso com a sua arte. Nesse sentido, como diz Santuza Cambraia Naves (1998), Edu Lobo

---

<sup>107</sup> Id. Ibid.

<sup>108</sup> NAVES, Santuza Cambraia. “Rumos da MPB”. *Revista CULT*, n. 105, 14 mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.

“partilha de uma mesma visão do país segundo os músicos e os poetas modernistas – a de um universo inesgotável de informações culturais, tanto arcaicas quanto contemporâneas, tanto regionais quanto universais. A esta imagem de pujança seguia-se, naturalmente, a ideia de tentar incorporar a riqueza cultural ao trabalho artístico”<sup>109</sup>.

Assim como Villa-Lobos, cujo compositor reconhece ter influenciado sua formação musical, Edu também reinventou a música brasileira. Villa-Lobos, considerando o pensamento modernista, criara uma música cuja identidade constituía a alma brasileira, já Edu Lobo ao incorporar os sons nordestinos à Bossa Nova, também traduziu um momento em que se buscava na música uma força para enfrentar e melhor compreender as diferenças sociais existentes no país. Criava, dessa forma, uma música que tinha o intuito de mostrar as diferentes formas de viver em um país tão amplo e carente de recursos. Cabe ressaltar que o aspecto panfletário em Edu Lobo dá lugar à preocupação com a elaboração formal, o que o diferencia de muitos compositores do mesmo período.

“É importante observar que os compositores “emepebistas” não utilizaram sempre a canção como veículo para propagar programas doutrinários. O que predominava entre os músicos era um cuidado muito grande com a elaboração formal. Entende-se, por esse motivo, por que não se pode limitar a canção da MPB que se desenvolveu nos anos de 1960 à noção de música de protesto. É comum afirmar que a música engajada se preocupava com a mensagem em detrimento da forma, mas tal afirmação não procede, pois a MPB primava pelo preciosismo prosódico: letra e música interagiam de maneira equilibrada. O compositor eximia-se de fazer discursos politizados de sentido literal, porque bastava que os aspectos musicais e poéticos da canção remetesse a segmentos populares para se configurar uma “atitude” política. “Ponteio”, entre outras composições de Edu Lobo (em parceria com José Carlos Capinam), é representativa deste tipo de procedimento. Vencedora do III Festival da TV Record de 1967, a música, pela própria temática nordestina realizada em letra e música, assumia, naquele momento, um caráter político, ao mesmo tempo em que era resultado de um fino artesanato musical”<sup>110</sup>.

Aqui o engajamento de Edu Lobo está no fato do compositor, mesmo inconscientemente, construir novos parâmetros de identidade nacional convergentes com o tempo e a realidade em que vivia. Tempo esse em que a música popular deveria

<sup>109</sup> Id., *O violão azul: modernismo e música popular*, p. 190.

<sup>110</sup> NAVES, Santuza Cambraia. “Rumos da MPB”. *Revista CULT*, n. 105, 14 mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.

ajudar a resgatar os valores mais “genuínos” da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional.

A intenção de Edu não era realizar um trabalho didático-político em detrimento da estética. Mas isso não quer dizer que ele não estaria conectado com o seu tempo, o tempo do Cinema Novo e do Teatro de Arena, quando as diversas formas de manifestação cultural dialogavam entre si como se estivessem em sintonia, para, segundo aquela juventude, construir um Brasil melhor. Isso também não o coloca aquém dos acontecimentos. Edu estava ligado a uma geração politizada, porém sua obra não se reduz a uma temática estritamente política, ela extrapola limites e é muito mais que mera politização. É arte também.

Por volta de 1965, Edu Lobo aparece no cenário musical como um paradigma, ou seja, constituindo uma música popular que conjugava popularidade e qualidade, utilizando materiais ditos “folclóricos” (sobretudo os de origem rural ou nordestina), associados a uma técnica composicional sofisticada. Um dos filhos apreciados da Bossa Nova, apontava novas possibilidades como se pode ver nas palavras de Marcos Napolitano (2007):

“Em linhas gerais, podemos definir o paradigma lançado pela obra de Edu Lobo, entre 1964 e 1965, como uma tentativa de uma canção épica nacional-popular, matizada nos efeitos contrastantes, tanto no plano poético como no melódico, apoiada em acordes menos óbvios, com uso constante de acordes em sétima e nona. Outra marca eram seus arranjos, mais funcionais e menos ornamentais. Edu não enfatizava as convenções do gênero “samba” e seus efeitos rítmicos mais exuberantes como eixo central de seu projeto nacional-popular. Daí talvez decorra a sensação de economia de meios e sutileza que temos ao ouvir suas canções, sobretudo quando interpretadas por ele mesmo”<sup>111</sup>.

Para desenvolver seu trabalho Edu Lobo estava envolto por um leque de escutas que não era apenas oriundo dos materiais regionais, mas transitava entre várias referências da música ocidental, como Debussy e Villa-Lobos. Esses elementos eram diluídos nos materiais e nas técnicas disponíveis ao compositor, dando sofisticação à música popular que fazia.

Segundo Regina Zappa (2009) a parceria com Ruy Guerra propiciaria um sentido mais político à sua pesquisa musical:

---

<sup>111</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, p. 116.

“O encontro com Ruy Guerra, moçambicano que trazia em suas letras o ardor dos cantos africanos, estimulou Edu a continuar pelo caminho dos “sambas esquisitos e harmonias estranhas”. *Canção da terra*, a primeira com Ruy Guerra, virava-se para o viés social do país (“É preciso ter força para amar / E o amor é uma luta que se ganha / É preciso ter terra prá morar / E o trabalho que é teu, ser teu”). *Reza, Em tempo de adeus, Réquiem por um amor*, seguiam pela mesma densa trilha”<sup>112</sup>.

A partir daí, enveredou por um caminho de composições de inspiração nordestina e letras de significado social. As “músicas esquisitas”, assim denominadas pelo próprio compositor, eram apreciadas pelos teatrólogos que buscavam um teatro baseado na realidade brasileira, afinado com as questões estético-ideológicas vigentes.

A música tornou-se o ponto de convergência entre as artes de performance. Vale lembrar que mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculadas na crítica ao regime.

“A partir do trabalho com Ruy Guerra minha música começou a procurar caminhos mais afros, começou a ser mais enraizada, mais preocupada com folclore, mas sem ser aquela linha radical de só o que é folclore é nacional. Não era exatamente elaborar temas folclóricos, mas era uma música feita com características mais regionalistas, mais ritmadas, mais fortes. A letra menos melosa, mais dura, mas ao mesmo tempo mais eficaz, eu tenho a impressão. Dessa época surgiram “Reza”, “Borandá”, que eu fiz sozinho, “Aleluia”, “Em tempo de adeus”, “Réquiem para um amor”, enfim, uma série de canções.

Foi o próprio contato com Ruy, com as letras que ele me apresentava, que me sugeriu esse trabalho que a gente fazia. Nem sempre as letras eram feitas em primeiro lugar, mas havia ideias sobre um determinado poema que ele me mostrava, e através desse poema era feita uma música e depois a letra ia sendo feita. Baseei esse estilo na temática do trabalho de alguns compositores, do Baden principalmente.

As letras de Ruy Guerra eram mesmo diferentes como tipo de letra e como temática de tudo que se fazia na época. Eu não esperava isso. Tinha até uma série de preconceitos com relação a palavras, um certo medo em musicar poemas, não tinha segurança bastante e rejeitava uma série de coisas. Aprendi muitas coisas com as letras do Ruy, como ele também recebeu muita coisa porque eu sempre fui muito ligado com o problema do som das palavras. (...) Então a gente tinha discussões e ele dizia que eu tinha preconceito com as palavras e eu dizia que ele não tinha musicalidade. Mas essa briga foi proveitosa para mim, que perdi um pouco do preconceito em relação a outras

<sup>112</sup> ZAPPA, Regina. *Lá onde o céu principia*, p. 4.



coisas, e para ele, que procurou fazer um negócio mais musical. Só consegui realmente perdê-lo completamente quando vim trabalhar em São Paulo fazendo Zumbi, porque aí já tive o compromisso de musicar uma série de letras enormes e complicadas”<sup>113</sup>.

Entre 1964 e 1965, antes do aparecimento dos programas televisivos, as peças musicais teriam papel central na vida cultural brasileira. Era um teatro de vocação profissional, procurando ampliar o público para além das boates e dos circuitos estudantis mais restritos. Essa popularização era a esperança dos artistas de reencontrar a expressão “genuína” do “povo”, no sentido de captar novos sentimentos e valores necessários para a evolução social e na busca de uma nova perspectiva popular para os dilemas nacionais. Mesmo após o advento dos programas televisivos no campo musical, o teatro continuaria a ter um papel significativo na cultura engajada.

O teatro engajado se constituía num importante polo de formulação dos problemas estéticos e ideológicos já desde o final dos anos de 1950. E a música era o amálgama do debate estético e ideológico proposto, dando um novo alento ao nacional-popular, conforme Marcos Napolitano (2001), “A recorrência à música popular, portanto, era mais do que tática, na medida em que era uma arte de público massivo por excelência”<sup>114</sup>.

Tratava-se de fazer com que popular desse sentido ao nacional, e não o contrário, tal como na canção engajada pré-golpe, caracterizada por uma tentativa de adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de um produto cultural nacional sofisticado.

Os espetáculos traduziam a busca de uma aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular, sendo então essa a época em que a dramaturgia de esquerda usou e abusou da música popular: *Os Azeredos mais os Benevides*, *Arena conta Zumbi*, entre outros, são exemplos da tentativa de articular, através da música, o drama, a poesia e a crítica social.

Para os dramaturgos as músicas de Edu Lobo estavam afinadas a estas propostas, pois ele criara um som diferente, com o ritmo e a realidade do nordeste, mas também com influências da Bossa Nova. A partir da amizade com Carlos Lyra, Edu Lobo

---

<sup>113</sup> LOBO, Edu apud MELLO, Zuza Homem de, 2008, p. 171.

<sup>114</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 66.

embarca com suas músicas no teatro. Carlos Lyra o apresenta a Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), que o chama para musicar *Os Azeredos mais os Benevides*, em 1963, e que faria a estreia do Teatro da UNE.

Escreve toda trilha da peça, com destaque para *Chegança*, em parceria com o próprio Oduvaldo.

“Como gênero, a canção é uma rapsódia de gêneros rurais, predominando o samba-de-roda e o maracatu. A letra tematiza a migração do povo nordestino, cujo drama é sintetizado no bordão: “Ah! Se viver fosse chegar...”, demonstrando a fluidez social, cultural e geográfica do povo brasileiro. As harmonias e timbres jazzísticos definem o tratamento do material e dos gêneros. No caso da interpretação vocal de Edu Lobo, predomina o naturalismo anticontrastante, sem quebras de andamentos ou ornamentos, o que remete à bossa nova. O arranjo de efeitos polifônicos também se insere na tradição desenvolvida pelo movimento de 1959.

O resultado ideológico desse procedimento pode ser definido como um engajamento em que o tema épico não assume um tom exaltado ou exortativo, procurando comunicar uma experiência de desenraizamento que se confunde com o enfoque lírico, quase impressionista. O que importava era fazer com que o artista e o público compreendessem e sentissem o drama humano e social em questão, e a partir dele tomar uma posição consciente e não simplesmente ser objeto de uma pedagogia grosseira e acrítica. Edu incorporava a proposta de “educação sentimental” da bossa nova, articulando-a com um referencial político-ideológico mais explícito”<sup>115</sup>.

A questão da “brasilidade” e a formalização do projeto estético-ideológico nessa composição se deve muito à parceria de Vianinha com Edu Lobo. Ao se referir ao caráter social de suas canções e ao seu envolvimento político, Edu comenta que “era mais por conta das parcerias e por conta das letras que davam este caráter às músicas, e o pessoal de teatro, e de cinema que eram muito politizados e gostavam muito deste tipo de ‘música esquisita’”<sup>116</sup>.

A peça *Os Azeredos mais os Benevides* nunca chegou a ser apresentada, pois o teatro foi queimado antes de sua estreia. Da trilha da peça sobrou apenas a canção *Chegança*, que Edu Lobo gravou posteriormente.

Outro êxito foi a composição *Borandá* (letra e música de Edu), incluída na peça teatral *Opinião*, musical de protesto realizado no Rio de Janeiro em 1964. Os

---

<sup>115</sup> Id. Ibid., p. 146.

<sup>116</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

participantes do show *Opinião* escolheram músicas em que as temáticas traduziam uma gama de problemas sociais e, além disso, canções de excelente acabamento formal como *Borandá*. Tal composição abordava questões referentes às estruturas fundiárias e à vida miserável do nordestino.

“Em Borandá (letra e música de Edu Lobo), canção com ambientação rural, o autor procurou desmistificar a religiosidade popular dos nordestinos, vista como um entrave ou obstáculo que contribuía para a não conscientização do *homem rústico* em face dos reais problemas sociais. Aproximando-se das ideias estético-políticas esboçadas por Glauber Rocha em seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Edu Lobo denuncia a miséria como um sintoma da seca e, paralelamente, procura desmistificar a religiosidade popular que impelia o sertanejo a assumir o papel de um *ser errante*, que se dirige para os grandes centros urbanos do litoral em busca de melhores condições de vida ou terras férteis em outras regiões do Nordeste. A temática dessa canção lembra problemas levantados por Graciliano Ramos em sua obra *Vida Seca*, e filmada por Nelson Pereira dos Santos em 1963-1964: *Deve ser que eu rezo baixo* e, ironicamente, o autor procura indicar uma resposta: “(Pois meu Deus não ouve, não) / É melhor partir lembrando (Que ver tudo piorar)”. E, em seguida, Edu Lobo resume, em poucas linhas, o retrato sobre as condições de vida do retirante: “(...) Borandá, que a terra/ Já secou, borandá/ É borandá, que a chuva/ Não chegou, borandá”. E, sutilmente, denuncia a relação Igreja/ coronelismo e uma possível solução dos problemas sociais: “Já fiz mais de mil promessas/ Rezei tanta oração/ deve ser que eu rezo baixo/ Pois meu Deus não ouve, não/ Borandá, que a terra/ Já secou borandá/ É borandá, que a chuva/ Não chegou, borandá”. E, finalmente, sem nenhuma ilusão, o sertanejo procura outros lugares para fugir da seca: “Vou-me embora, vou chorando/ Vou-me lembrando de meu lugar/ Quanto mais eu vou pra longe/ Mais eu penso sem parar/ Que é melhor partir lembrando/ Que ver tudo piorar/ Borandá, borandá/ Vem borandá”<sup>117</sup>.

Ainda no ano de 1964, Edu compõe músicas para *O Berço do Herói*, peça de Dias Gomes, e recebe o convite de Gianfrancesco Guarnieri para montar um musical cuja ideia nascera da canção *Zambi*, de Edu em parceria com Vinicius de Moraes.

Apesar da peça *Os Azeredos mais os Benevides* não ter sido montada, o entrosamento com Oduvaldo Vianna Filho possibilitou a Edu Lobo conhecer Guarnieri e este o convidou para ir à São Paulo para fazer um musical.

“O Guarnieri era muito tímido nessa época e eu também. Então o papo não rolava. Eu queria saber qual era o musical, o que você escreveu? O que você quer que eu faça? Aí ele disse assim: não tem musical nenhum. Eu queria saber por que então eu estava ali. Ele queria fazer

<sup>117</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 17, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

um musical comigo, ele não sabia qual. Aí falei: bom, só tem um jeito! Peguei o violão e comecei a tocar minhas músicas todas, aí uma delas era o *Zambi* que eu tinha feito com Vinicius. Quando eu toquei esta música para o Guarnieri ele falou: a gente já tem um musical! A gente vai fazer um musical sobre o Zumbi do Palmares”<sup>118</sup>.

Surgiu, assim, o *Arena conta Zumbi*. Edu Lobo tentou compor a letra para a música *Zambi*, mas não gostou do resultado. Pediu então a Ruy Guerra para fazer a letra, e ele também não gostou. Foi, então, procurar Vinicius de Moraes.

“Vinicius era diplomata nessa época ainda. Ele voltou de viagem e fui à casa dele e toquei a música, não falei nada. (...) a música tinha nome para mim e era *Zambi*, mas eu mostrei a música para ele sem dizer nada. Aí ele ficou sentado numa mesa de costas e eu no sofá tocando. Aí, vi que ele fez um título. Você descobriu o título? Ele falou: o título eu descobri, só falta a letra. Aí eu fui por cima do ombro dele, olhei e estava escrito *Zambi*”<sup>119</sup>.

Em maio de 1965 estreou no Teatro de Arena, em São Paulo, *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Augusto Boal, musicada por Edu. Foi o musical de maior sucesso daqueles anos, tornando mais conhecido o jovem compositor Edu Lobo, cujo trabalho singular articulava materiais regionais e técnicas de composição bastante complexas. Como salienta Claudia Campos (2001), “a música de Edu Lobo, tem quase a mesma importância do texto, sendo na verdade o seu ponto de partida”<sup>120</sup>.

*Arena conta Zumbi* foi um espetáculo musical que dramatizava a resistência do Quilombo de Palmares, surgido no século XVII em Alagoas, para homenagear a resistência dos oprimidos de todas as épocas. A peça defendia a tese de que os negros revoltosos foram derrotados pela repressão porque acreditaram numa possível aliança com os brancos pobres, com os quais comercializavam. Fragilidades historiográficas à parte, o alvo da crítica era a fracassada “frente única” que garantiria as fracassadas Reformas de Base. Neste sentido, a montagem auxiliou no fato de se repensar a perspectiva política que informava os segmentos nacionalistas, após o golpe de 1964, e sua aliança de classes. Conforme a ideia central da peça, o “povo”, abandonado pelas elites, sozinho e “ingênuo”, acabou derrotado pelas forças da repressão reacionária. Tratava-se, pois, de recuperar certos valores políticos, por meio de um ponto de vista

<sup>118</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

<sup>119</sup> Id. Ibid.

<sup>120</sup> CAMPOS, Claudia apud NAPOLITANO, Marcos, 2001, p. 73.

mais “popular” e menos “nacionalista”, para repensar a estratégia política de libertação nacional.

A autora Claudia Campos (2001) sublinha que “as canções de Edu Lobo conseguem matizar o excesso de didatismo político da peça, servindo para demarcar o universo do “popular”, simbolizado pelos negros quilombolas, e estabelecendo uma relação emocional com a plateia”<sup>121</sup>. Augusto Boal, o diretor, deu um depoimento que reforça a análise da autora:

“A música tem o poder de, independentemente dos conceitos, preparar o público, a curto prazo, ludicamente para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência razão-música. Este exemplo o esclarece: sem música ninguém acreditaria que nas “margens plácidas do Ipiranga se escutou um grito heroico e retumbante” (...) Da mesma forma, e pela maneira simples com que se expõe a ideia, ninguém acreditaria que este “é um tempo de guerra” se não fosse pela melodia de Edu Lobo”<sup>122</sup>.

Esther Scliar em texto para o LP *Edu canta Zumbi*, informa:

“Há duas concepções em relação à música de teatro. A primeira considera a música como elemento decorativo e em última análise, um veículo capaz de tornar o espetáculo mais vivo e acessível. A segunda corrente acredita na possibilidade da música contribuir com sua linguagem para intensificar o conteúdo expressivo da peça. (...) Edu, servindo-se das 'constancias' afro-brasileiras, explorou seus contrastes e obstinatos, dinamizando-os não somente em função da marcação coreográfica como também em relação aos propósitos da mensagem”<sup>123</sup>.

Para o Teatro de Arena, a música constituía-se um meio para a formação de uma consciência coletiva, na medida em que age como facilitadora da comunicação, onde música e letra expressam o mesmo sentimento. De outro modo, o discurso verbal ao ser reafirmado por ela favorece a reflexão sobre determinada conjuntura histórica. Nesse sentido, em *Arena conta Zumbi* a música de Edu Lobo foi composta dentro de uma tessitura (conjunto de notas que podem ser emitidas por uma voz ou um instrumento) que favorece o canto coletivo e consequentemente a assimilação da letra e da mensagem que se propõe passar.

---

<sup>121</sup> Id. Ibid., p. 74.

<sup>122</sup> BOAL, Augusto apud GIANI, Luiz Antônio Afonso, 1985, p. 293.

<sup>123</sup> SCLIAR, Esther. *Texto para o LP Edu canta Zumbi*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.

“A peça utiliza-se de vários gêneros musicais para representar os brancos (hinos patrióticos ou iê-iê-iê – a versão nacional do rock dançante). O mundo dos negros é cantado mediante sambas e batuques. No primeiro gênero podem ser incluídas as faixas: “Fuga dos escravos”, “Samba dos negros e das negras”, “A mão livre do negro”, “Venha ser feliz”, “Upa neguinho”, e “Tempo de guerra”. Pode-se qualificar como batuque: “Zambi no açoite”, Zambi no navio negreiro”, o “Açoite bateu” e “Construção de Palmares”. O cruzamento dos temas poéticos e gêneros musicais leva a uma conclusão curiosa: o batuque é utilizado para mostrar a condição do negro como cativo. A partir da fuga e durante toda a “utopia” em torno de Palmares, o gênero preferido é o samba. Essa sutil separação reforça o paralelo entre a “utopia” de libertação dos escravos e a “utopia” de afirmação do povo-nação, na medida em que o samba não se trata de uma música africana, mas “brasileira”<sup>124</sup>.

Neste contexto, o Teatro de Arena, através de seus idealizadores, estreitou a relação entre cultura e poder ao considerar a canção como uma estratégia não determinante, mas como uma prática artístico-política capaz de contribuir no sentido de iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinantes no Brasil e a necessidade de se lutar por um país melhor.

A música como modo de comunicação, como se pensava naquele contexto histórico, seria a arte mais adequada para veicular uma mensagem política ao público. Guarnieri estava atento às questões políticas de seu tempo, mas não colocava o conteúdo acima da forma. Pelo contrário, primava também, assim como Edu, por um cuidado formal. Como salienta o próprio Edu Lobo:

“o Guarnieri queria as canções da maneira mais elaborada possível. Ele gostava de música, tocava um pouco de piano, o pai era maestro, a mãe era harpista; então era um parceiro que estava o tempo inteiro à espera de uma boa melodia. Eu nunca acreditei que arte revolucionária é aquela que abre mão da forma”<sup>125</sup>.

Numa linguagem brechtiana<sup>126</sup>, as músicas do espetáculo permitiam ao espectador sentir e criticar o comportamento humano do ponto de vista social. Dessa forma, a plateia de *Arena conta Zumbi* captava a mensagem de que o tempo vivido era um tempo de refletir e preparar o caminho da transformação social.

<sup>124</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, p. 74.

<sup>125</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

<sup>126</sup> Crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista, utilizando o teatro como arma de conscientização e politização num diálogo entre Arte e Política.

“O teatro brasileiro dá uma prova de vitalidade ao buscar novos caminhos, ao promover novas formas de espetáculo. E nessa busca não hesita em incorporar à moderna música brasileira seus valores mais legítimos numa aventura comum. Não fosse esse saudável espírito de pesquisa não teríamos *Arena conta Zumbi*. Não faríamos sobretudo algumas das mais belas páginas do nosso cancioneiro popular e a reafirmação do talento de Edu Lobo, então apenas o garoto do “Arrastão”.

Na peça de Guarnieri e Boal canta-se a liberdade. Canta-se a liberdade sonhada pelos negros da República dos Palmares, sonhada por tantos, ainda hoje, negros e brancos de tantos Palmares. Há momentos em que o texto atinge uma beleza poética inegável, como na cena em que Zumbi explica ao seu povo o que é ser livre e nos versos da canção que se segue “A mão livre do negro”. Mas neste ditirambo juvenil à liberdade, a voz que sobressai é a de Edu Lobo”<sup>127</sup>.

Nesse sentido, a música enquanto discurso sonoro é produto de um contexto histórico, uma vez que o compositor capta através de sua arte as tensões vivenciadas pela sociedade, tornando-a um veículo para exposição de ideias.

Edu Lobo, ao cantar os excluídos sociais em suas parcerias e ao convergir seu trabalho a uma arte revolucionária destinada à conscientização política das massas, acabou na “vala comum” da canção de protesto. Segundo o próprio compositor, por causa do *Arena conta Zumbi*, do *Upa, neguinho*, veio o rótulo de “compositor de protesto”. O “Bob Dylan brasileiro”. Inclusive, musicalmente, a formação era outra, completamente diferente<sup>128</sup>.

Antes de qualquer mensagem ideológica, o compositor já mostrava o que viria a ser a sua marca: o compromisso com a estética harmônica associada aos sons nordestinos.

“Depois disso, Edu não apenas despontou no cenário musical brasileiro, como foi se firmando como um dos mais importantes músicos da chamada segunda geração da bossa nova (dividiu seu primeiro LP com o Tamba Trio, de Luiz Eça). Era, no entanto, um novo som que surgia do seu dedilhado. Sua música se desviava, estranhamente, daquela batida que ele tanto admirava e que inspirou suas primeiras canções e as de muitos compositores da época. Acontece que, antes de tomar-se de amores pelos acordes dissonantes e pelo molejo sensual bossanovista, já circulava em suas veias sangue mais quente.

<sup>127</sup> DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Texto para o LP Edu canta Zumbi*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.

<sup>128</sup> LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

Com o tempo, Edu Lobo construiu uma das mais consistentes e preciosas obras musicais brasileiras. Foi da bossa nova à marcha-rancho, inventou sambas, frevos, marchas, baladas, canções românticas e praianas. Forjou uma obra que ultrapassou todas as fronteiras regionais e nacionais, que não se enquadra em definição simplista de sonoridade ou estilo, que completa, espicha e amplia o trabalho de seus mestres Tom Jobim e Villa-Lobos”<sup>129</sup>.

Contudo, Edu Lobo universaliza a força e a pujança dessa cultura diversificada que vem da alma brasileira. Por ‘alma brasileira’ entende-se o conjunto de afinidades, tradições e experiências comuns vividas pelo povo brasileiro. Em suma, compreende a representação dos valores e símbolos que formam a nossa cultura. Apontando para um outro Brasil (dos pregões, do frevo, do bumba-meu-boi) como representação de uma memória genuinamente brasileira, tendo o cuidado com a orquestração, na elaboração das harmonias e no compromisso de buscar uma linguagem estética sofisticada, mas sem jamais perder o fio terra com o Brasil.

“Edu Lobo estabeleceu a síntese em movimento. Carioca, filho de pernambucano, teve a diversidade ao alcance das mãos. Outros também a tiveram. Seu gênio permitiu-lhe aproveitá-la melhor do que qualquer outro de sua época e compor uma tradução musical de sua gente como a que haviam logrado Villa-Lobos e Jobim. Edu é a terceira ponta da trindade da música brasileira contemporânea”<sup>130</sup>.

Em outras palavras, sem deixar para trás uma certa bagagem cultural e os acontecimentos de seu tempo, Edu Lobo bebeu da fonte em que surgira – a Bossa Nova -, num trabalho de constante reinvenção. Nesse sentido é um autêntico músico popular brasileiro e não um compositor de músicas de protesto, como muitos o classificaram.

---

<sup>129</sup> ZAPPA, Regina. *Lá onde o céu principia*, p. 1-6.

<sup>130</sup> DIAS, Mauro. *Ensaio biográfico*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.



## Conclusão

Ao longo do segundo capítulo, através da análise da produção musical, do engajamento artístico de Edu Lobo e de seu diálogo com o Teatro de Arena durante os anos 1960, procurei fazer uma leitura crítica quanto a alguns mitos disseminados em relação a canções e compositores que constituíram a MPB naquela década, como por exemplo:

- I. A MPB nacionalista e engajada privilegiava o conteúdo e não a forma;
- II. A MPB constituía um bloco estético e ideológico monolítico, fortemente marcado pelo populismo e pelo nacionalismo, sem matizes e nuances entre os diversos artistas a ela identificados, em particular o compositor Edu Lobo.

Isso foi possível após um estudo da trajetória da Bossa Nova, já que esta, de certa forma, informou o projeto de canção engajada que nasceria no meio musical da década de 60, esteve entrelaçada à trajetória de Edu Lobo e que, por sua vez, encontrava-se inserida numa fase em que a criação musical se confundia com a própria crítica cultural, cujas tarefas exigiam um posicionamento crítico do artista em relação ao passado e ao presente da cena musical.

O primeiro capítulo trabalhou o contexto político e cultural em que Edu Lobo esteve inserido, cuja trajetória artística pode ser compreendida a partir de sua relação com a cultura política brasileira dos anos 60, marcada pelas lutas contra o subdesenvolvimento nacional e pela busca da afirmação de uma identidade nacional e popular.

Ressaltou-se ainda a importância de se entender um pouco da relação entre cultura e política no período estudado, evitando-se o pensamento determinista segundo o qual a arte é fruto apenas da conjuntura política.

Através destes mapeamentos e das leituras realizadas, é possível concluir que o engajamento artístico de Edu Lobo possui uma coerência com seu tempo e lugar social, ou seja, o Brasil da década de 1960.

Retomando questões levantadas durante o desenvolvimento desse trabalho, podemos afirmar que na produção artística do compositor estão presentes certos valores e posturas característicos de uma época, onde era central o problema da afirmação da identidade nacional e política do povo brasileiro, e na qual a dicotomia nacional-popular estava no centro da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e

política com a qual se identificavam os músicos e artistas engajados, que, no fundo, eram parte desta mesma elite.

Foi possível também apontar a existência, se não de um diálogo, pelo menos uma relação entre o que se chamou de “canção de protesto” e a produção musical de alguns compositores da MPB, em particular a música de Edu Lobo, muitas vezes rotulado como “compositor de protesto”.

Apesar do tom “nacionalista” que a MPB, em especial as canções de Edu Lobo, um de seus criadores, adquiriu no cenário das lutas culturais dos anos 60, na prática musical em si ela foi menos purista e xenófoba do que supõe a historiografia e a crítica em geral. Basta ouvir suas canções que perceberemos um tipo de música culturalmente híbrida, mas não necessariamente alheia às questões sociais de seu tempo. Um tempo em que “o conceito de alienação se entrecruzava com o nacionalismo, costurando o tecido que sustentava, e de alguma forma unificava, a diversidade da produção cultural da época”, como bem observou José Mário Ortiz Ramos<sup>131</sup>.

Vale lembrar também que o exemplo da formação musical de Edu Lobo dá margem à observação de que, em qualquer época, é natural que a vida do jovem seja em parte conduzida pelo acaso das oportunidades concretas de trabalho que se apresentam, num momento em que seu futuro profissional ainda está indefinido. No entanto, especialmente nos anos 60, havia uma ligação íntima entre expressão política e artística – todas voltadas para a ideia de viabilizar a Revolução Brasileira -, que conduzia os jovens engajados pelas diversas manifestações artísticas.

Os jovens de classe média, com a sensibilidade aguçada para os problemas sociais, tendiam a seguir seus caminhos conforme as oportunidades que se apresentavam, num período em que ainda não estavam claros quais seriam os lugares ocupados pelas novas classes médias que emergiam na sociedade brasileira.

Em relação à canção engajada, Edu Lobo apresenta algumas especificidades interessantes. O paradigma lançado pela obra do compositor, entre 1964 e 1965, pode ser definido como uma tentativa de fazer uma canção épica nacional-popular, que foi matizada pelas discussões sobre o caráter e o sentido da “brasilidade” naquele contexto histórico.

A resultante ideológica desse processo pode ser determinada como um engajamento em que o tema épico não adquire um tom exaltado ou exortativo, ao

---

<sup>131</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, p. 75.

contrário, buscava-se no passado uma cultura popular “autêntica” para elaborar uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e “desalienada”. A importância da obra ou da criação estaria na compreensão e solidariedade do artista e do público com o sofrimento do próximo e, a partir dele, tomar uma posição consciente, e não ser meramente um objeto de uma pedagogia grosseira e acrítica. Edu incorporava a proposta de “educação sentimental” da Bossa Nova, articulando-a com um referencial político-ideológico mais explícito.

O engajamento musical de Edu Lobo tentava desenvolver uma “estilização” do material oriundo da cultura popular, apontando para novas possibilidades, numa guinada em direção aos materiais ditos folclóricos e temas épicos, trabalhados dentro de uma visão mais urbana e cosmopolita, a partir de uma técnica composicional sofisticada.

Edu Lobo possuía um leque de escutas diversificado e que não se restringia aos materiais “folclóricos” regionais, mas transitava entre diversas referências da música ocidental, como Debussy e Villa-Lobos. A seletividade do material, além de estar em consonância com a questão estética, revelava a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e no campo, evocando especialmente o drama dos retirantes nordestinos e identificando nos deserdados da terra a principal personificação do caráter do povo brasileiro.

Toda essa gama de informações, leituras e interpretações mostram que a música de Edu Lobo, bem como toda a música popular brasileira, forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural a ser estudado. Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte. Por tudo isto, a música no Brasil é um rico material a ser ainda pesquisado e trabalhado, constituindo uma matéria-prima de grande importância para um conhecimento não apenas parcial da História da música brasileira, mas da História do Brasil num sentido mais amplo e completo.

Sabemos que a produção cultural, embora não seja um espelho, é parte inseparável da condição humana, das relações econômicas e dos regimes políticos do período no qual está inserida, funcionando como uma janela através da qual é possível vislumbrar as características fundamentais de uma sociedade em um determinado período. Implica dizer que a arte é produto da sociedade que a produziu e que, fundamentalmente, não é possível escrever uma História da Arte, ou a partir dela, senão uma História Social da Arte, na medida em que, embora o seu objeto privilegiado seja a

produção artística, é impossível descartar ou desconhecer o segmento social que a produziu.

Assim, com este trabalho procurei mostrar como a música popular brasileira nos anos 1960 foi um fator articulador importante para os diversos valores culturais, estéticos e ideológicos que formam o grande mosaico chamado “cultura brasileira”. Ponto de congruência de etnias, religiões, ideologias, classes sociais, experiências diversas, ora complementares, ora conflitantes, a música foi mais que um veículo neutro de ideias. Ela forneceu os meios, as linguagens, os circuitos pelos quais os vários ‘Brasis’ se comunicaram. Nem sempre esta comunicação foi simétrica e igual entre os diversos agentes sociais e históricos envolvidos, na medida em que a música também incorporou os dramas e conflitos mais profundos e estruturais da nossa formação histórica.

Num país que é acusado de não possuir memória, é fundamental que se lembre das manifestações culturais, em suas diversas áreas, estilos e níveis, como parte de um patrimônio comum, fundamental para que o cidadão possa se reconhecer como parte de uma sociedade e do mundo em que vive.

## Referências Bibliográficas

### Livros e artigos

- ABREU, Alzira Alves de. "Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb)". In: FERREIRA, Jorge. REIS, Daniel Aarão (org.). *As Esquerdas no Brasil: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 2.
- ALBUQUERQUE, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo vértice*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARCELOS, Jaluza (Org.). *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: MINC, 1994.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_. "História como memória social" In: BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CAMPOS, Claudia A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.
- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- FÉLIX, Moacyr (Org.). *Violão de rua – poemas para a liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, 1963. I, II, III v.

- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 4 v.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A música de protesto: d'o subdesenvolvimento à canção do bicho e proezas de satanás... (1962-1966)*. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH/UNICAMP.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
- LE FOFF, Jacques. *A Nova História*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LOBO, Edu et al. “Confronto: Música Popular Brasileira (Entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão)”. *RCB*, n. 3, jul. 1965.
- MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. “As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização” In: LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- OLIVEIRA, Maria Teresa Cavalcanti de. *A “Educação Ideológica” no Projeto de Desenvolvimento Nacional do ISEB (1955-1964)*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAES, M. Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.
- PAULO NETTO, José (Org.). *Stalin*. São Paulo: Ática, 1982.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A Revolução Brasileira*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX – O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *O século XX – O tempo de dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 3 v.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.
- RUBIN, Antonio. *Partido Comunista: cultura política e política cultural*. São Paulo, 1987. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH/USP.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SANTOS, Boaventura. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós modernidade*. Lisboa: Edições Afrontamentos, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SEGATTO, José Antônio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SEIXAS, Jacy Alves de. "Percursos de memórias em terrar de história: problemáticas atuais" In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento" In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- VENTURA, Zuenir. "Vazio cultural", "A falta de ar" e "Da ilusão de poder a uma nova esperança" In: \_\_\_\_\_. et al. *Da resistência à repressão. Anos 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



## Referências eletrônicas

- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.
- DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Texto para o LP Edu canta Zumbi*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.
- DIAS, Mauro. *Ensaio biográfico*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.
- GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 09 abr. 2010.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico” In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 211, mar. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/ 1968)”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, 2001. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia *A música popular e sua crítica no Brasil – a canção crítica e outras canções*. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/>> Acesso em: 04 mar. 2010.
- \_\_\_\_\_. “Rumos da MPB”. *Revista CULT*, n. 105, 14 mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 04 maio 2010.
- SCLIAR, Esther. *Texto para o LP Edu canta Zumbi*. Disponível em: <<http://www.edulobo.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2010.
- ZAPPA, Regina. *Lá onde o céu principia*. [Texto elaborado para o Cancioneiro Edu Lobo – não publicado], 2009.

## Entrevista

LOBO, Edu. Entrevista concedida a Priscila Santos Vieira. Rio de Janeiro, 28 maio. 2010.

## Documento audiovisual

ZAPPA, Regina; THIELMANN, Beatriz. *Edu Lobo: Vento Bravo*. [DVD]. São Paulo: FALARBEM Comunicação Ltda, 2009.

## Discografia

BETHÂNIA, Maria & LOBO, Edu. *Edu e Bethânia*. Elenco, ME 37, 1967.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, MOFB 3073, (1959).

LOBO, Edu. *Edu canta Zumbi*. OLIVEIRA, Aloysio de [Produtor], 1965.

\_\_\_\_\_. *Missa Breve*. EMI ODEON, 1972.

LOBO, Eduardo e Tamba Trio. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, ME 19, 1965.

LYRA, Carlos et al. *O povo canta*. União Nacional dos Estudantes, 1963.

\_\_\_\_\_. *Depois do Carnaval. O sambalço de Carlos Lyra*. Phillips, 630492, 1963.

RICARDO, Sérgio. *Um senhor de talento*. Elenco, ME-7, 1963.

Texto revisado conforme as novas regras ortográficas.